

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Книга первая и вторая. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971.
2. Библия. Книги священного писания. – С.-П., 1907.
3. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. – М.: Алгоритм, 1997.
4. Маркова Д. Минимализм и творчество М. Глинки //Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Київ, 2002. – С. 180 -190.
5. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канта та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. – Одеса, 1992. – С. 10-18; 118-119.
6. Медушевский В. Концепция духовно-нравственного воспитания средствами искусства. – М.: МГК, 2001.
7. Мифологический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.

Victorya Osipova

SPIRITUAL CONTEXT OF MYKHAILO HLINKA'S AND RIKHARD VAHNER'S OPERAS

Article is devoted to questions of spiritual conditionality of sources opera vocal and contents of operas by M.Glinka's and R.Wagner's. The mysticism of a musical nature, which there is an organic part of art expression as a whole and demands special consideration and generalization of the appropriate supervision.

Наталія Швець

СКРИПКОВА СОНАТА КЛОДА ДЕБЮССІ В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ПІЗНЬОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Дана стаття є фрагментом дослідження «Вікові аспекти стильової еволюції композитора» і присвячена тим глибинним змінам у галузі музичної логіки, що відбулися в пізній період творчості Клода Дебюссі.

Пізній період композиторської творчості вирізняється особливим призначенням, він відіграє роль підсумку, увінчує перспективу творчого розвитку, забезпечує зв'язок часів і генерацій.

Мета даної статті – осягнути ті глибинні зміни, що відбулися на усіх рівнях індивідуальної стильової системи К. Дебюссі в останнє десятиліття його творчої діяльності. Відтак предметом пропонованої наукової розвідки є останній твір Майстра, що істотно корегує модель вже сформованого стилю.

В українському музикознавстві проблеми вивчення завершального хронологічного періоду композиторської творчості майже не підіймалися. Цінним винятком є стаття Л.Неболнової [7]. Решта доступних нам джерел являють собою російськомовні дослідження, серед яких особливо виділяються монографії Ю.Хохлова [12], І.Барсової [1], М.Друскіна [5], де концепції пізніх творів розглядаються у прямій залежності від світогляду композиторів на останньому відтинку життя.

Глибина і панорамність сучасних досліджень феномена композиторської самосвідомості тим не менше виявляє деякі проблеми, які ще не висвітлені українським музикознавством. До них, зокрема, відноситься кореляція стилю і віку, залежність конкретного еволюційно-творчого етапу від хронологічної фази життя. Пізній стиль – один з найскладніших естетичних феноменів, можливо, тому, що збігається з екзистенційним самозавершенням, апогеєм особистісної і художньої зрілості. Останні творіння постають не лише як моменти максимальної концентрації думки і почуття, але і як документальні свідчення про «мистецтво вмирання» (ars moriendi). Їх сутність неможливо визначити такими поняттями, як ясність думки, вирізьбленість форми, амбівалентність смислу – адже йдеться про сублимацію цілого життя, «зрілу і відстоюну культуру інтелекту» (Ян Парандовський).

Все геніальне є водночас простим – з цією аксіомою важко сперечатися. Однак пізня простота альтернативна спрощеності. З плином часу минає стремління до гіперболізованої ускладненості музичної мови, радикальності новацій, які в юності демонстрували мистецький хист і обізнаність в секретах ремесла.

На завершальному етапі творчого циклу простота стає ідеалом, вищим критерієм фахової досконалості, «останнім зусиллям генія» (Ж.Санд). Не дивно, що видатні педагоги вчили своїх найталановитіших учнів насамперед висловлюватися просто. С.Танеєв згадує: «Простота, чіткість викладу, пластика форми, прозорість, ажурність інструментовки були еталоном, якого П.Чайковський спонукав прагнути невдовзі перед смертю» [7, 183].

Ще однією знаковою рисою пізнього композиторського стилю є ретроспективність мислення. «Розширюється сфера духовності, погляд робиться більш зосередженим, гострим, намагаючись проникнути в глибину століть і осмислити своє місце в національній історії», – констатує М.Друскін [4, 178]. Юність і зрілість невіддільні від реалій оточуючого життя, їх чуттєвого осягнення. Старість виявляє гострий і послідовний інтерес до проблем позаособистісного плану, не пов'язаних із внутрішнім світом Митця. Актуалізація власних національних джерел – це інстинктивна спроба хоча би часткового «омолодження» стилю в останні роки, а то і дні креативної діяльності.

Абсолютно очевидно, що індивідуально-стильова ретроспекція в пізній період творчості концептуально збігається з естетичною платформою неокласицизму. Відмінність між цими явищами полягає в спорадичності першого і системності другого. Саме неокласицизм утвердив естетику «синтезу століть» як норму творчої практики більшості композиторів першої половини ХХ століття. До ретроспективної тенденції своїм психологічним корінням наближається прийом авторемінісценцій, коли композитор на завершальному еволюційному етапі свідомо чи підсвідомо відтворює фрагменти своїх ранніх творів.

Спостерігається ще одна цікава закономірність: ряд видатних композиторів ХХ століття доручили проспівати свої «лебедині пісні» солоючим скрипці чи альту. Особливий пієтет до струнних інструментів на схилі життя відчували А.Берг («Лірична сюїта» для струнного квартету та Скрипковий концерт), Б.Барток (Другий скрипковий концерт, Соло-соната для скрипки, незакінчений Альтовий концерт), А.Шенберг (Фантазія для скрипки і фортепіано), Д.Шостакович (Другий скрипковий концерт, 13-й, 14-й, 15-й струнні квартети, Альтова соната). Навіть якщо не трактувати ці твори тестаментарно, не можна не відчутти в них щемливу «інтонацію» прощання, смуток світлого погляду у Вічність... Своєрідність їх психологічного настрою зумовлена апіорною установкою на мужній, благородний тембр альту або чутливий, вишуканий тембр скрипки. Семантика струнних ідеально відповідала найсокровеннішим інтонаціям сивочолих Майстрів, а відтак асоціювалася з голосом автора, його напутнім словом.

Усі окреслені риси пізнього композиторського стилю доволі рельєфно проступають у процесі розгляду завершальної фази стильової еволюції К.Дебюссі і, зокрема, його Скрипкової сонати.

«Гра Дебюссі на останньому концерті була чарівною, нематеріальною. Він створював звучності... не як музикант, а як поет», – так писав відомий французький критик Андре Сюаре про виступ композитора перед паризькою публікою (цит. за 5). У вересні 1917 року Сонату для скрипки і фортепіано автор грав в ансамблі з скрипалем Гастоном Пуле. Через півроку Клода Французького не стало. «Катастрофічною кризою», «часом тривоги і розгубленості», «гордовито-мужньою боротьбою з недугою» називають дослідники три останні роки життя К.Дебюссі. Фізичний та психологічний стан смертельно хворого композитора загострювався, з одного боку, втратою рідних (смерть матері), з другого, трагічними переживаннями воєнного часу: в лютому 1916 року почалася битва за Верден, яка стала жорстоким випробуванням для Франції. Несамовитими зусиллями, намагаючись приховувати свої страждання, Майстер на початку 1915 року їде в Італію. Потягнулися довгі тижні фізичних мук. Листи до друзів сповнені хвилювань, туги, думок про самотність, самогубство, смерть. «Я дивлюся, як проходять дні, хвилини за хвилинами... Хвороба – вірна служниця смерті обрала мене об'єктом своїх досвідів» [12, 91]. Під зіркою Шопена як спроба «редагування» творів «поета фортепіано» народжуються цикли з 12 етюдів та сюїта «Чорним по білому». Це найпізніші з

масштабних фортепіанних опусів композитора. Відтак його творча енергія цілком спрямовується в бік камерно-ансамблевої інструментальної музики.

У жовтні 1915 року К.Дебюссі відзначає в листі до І.Стравинського: «Останнім часом я не написав нічого, окрім чистої музики – 12-ти фортепіанних етюдів і 2-х сонат для різних інструментів в нашій старій формі, котра досить поблажливо не вимагає від слуху жодних драматичних зусиль» [6, 45].

Нарешті 53-річний композитор став вільним подвійно – і від текстів, і від тої емоційної приглушеності, яку сповідував імпресіоністичний гедонізм. «Дух вмирає разом з формою!» Заперечуючи цю максиму І.Стравинського, Дебюссі намагається остаточно утвердити свою національну позицію на тлі несправедливих закидів критики про космополітизм, підміну французької ідеї «варварською» російською. Виникає задум шести сонат для різних тембрових складів за моделями майстрів XVIII століття – Куперена, Леклера, Рамо, де мали б відродитися і дух, і буква ранньокласичного мистецтва.

Однак композитор встигає написати лише три сонати (для флейти, арфи і альту, для віолончелі і фортепіано, для скрипки і фортепіано), які С.Яроцинський доволі несподівано називає «концентровано-безпристрасними» [10, 221]. Туга за чудовою музично-звуковою формою, стремління відродити французький старовинний стиль *clair et net* (ясний, вирізьблений) вимагало цілком іншої естетики, іншого підходу до тематизму, фактури, прийомів розвитку тощо. Суб'єктивно-творчі переконання, що вивели К.Дебюссі на орбіту неокласицизму, збіглися з найважливішою загальноєвропейською стильовою домінантою початку XX століття, яку В.Холопова називає «класицистським комплексом» [9]. Класичної довершеності набувають провідні елементи музичної мови, вони звучали цілком інакше протягом сорокарічної стильової еволюції композитора¹.

Скрипкова соната (1916) – ідеал лаконізму, простоти, кристалічності пізнього стилю К.Дебюссі. Будучи добре обізнаним у царині темброво-семантичних можливостей скрипки, автор пише твір владною, впевненою рукою, в новій для себе дещо раціоналістичній манері. І все ж установлена логіка сонатності корегується суто імпресіоністичною трактовкою циклу як ланцюга миттєвостей. Відтак перед нами три різнохарактерні мініатюри: пастораль – гротескне, примхливе скерцо – романтично-екзальтований фінал.

Сонатну форму першої частини (*Allegro vivo*) потрактовано вільно, вона не несе жодних ознак «адміністративності» – саме так Майстер називав систему класичних жанрів і форм. Зона головної партії сприймається в суто імпресіоністичному стильовому просторі: живописна пейзажність, гнучкість настроєвих змін, перевага образів-станів над динамікою дії тощо. Водночас тема скрипки дивує майже романсовою пластикою тематизму. Низхідні хвилі терцій постають на тлі застиглих акордів фортепіано. За подібним типом викладу вгадуються обриси класицистських норм мислення, зокрема чіткий функційний поділ фактури на мелодичний та акомпануючий плани. Дебюссі використовує прийом авторемінісценції, майже дослівно цитуючи перші такти фортепіанної прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону» з властивою їй емоційною приглушеністю, статикою, індуктивністю композиційного мислення тощо. Це свідомо алюзія. На підсвідомому ж рівні низхідний терцевий мелодичний контур теми, її елегійно-споглядальний настрій кореспондують з початком Скрипкової сонати С.Франка.

Очевидна інтонаційно-семантична спорідненість між темами свідчить про репродуктивний пошук найбільш відповідного музичного образу². Не варто наводити додаткові аргументи, щоб зрозуміти – для Дебюссі це прощання з поетикою імпресіонізму і відновлення інтересу до романтичної теплоти і ліризму. Еволюція стилю митця в пізній творчий період рухається геть від самодостатнього фонізму та ілюзорних звукових арабесок. Мінімальна міра фактурної декоративності тут присут-

¹ Можливо, саме у зв'язку з такою кардинальною зміною стилю Ю.Кремльов вбачає в сонатах «ознаки деякої примусовості, штукарства – ніби музика твориться не усією душею, а її частиною, вцілілою після грандіозних соціальних катаклізмів» [5, 695].

² У процесі виникнення музичних ідей-образів провідна роль надається інтуїтивним процесам, які не до кінця контролюються свідомістю композитора. Ці процеси здійснюються під знаком найбільшої внутрішньої свободи.

ня лише як елемент пейзажу, що є незмінним жанровим компонентом будь-якого твору К. Дебюссі. Сонатну форму потрактовано надто вільно, щоб можна було говорити про стилізацію ранньокласичних взірців, це радше імпровізація «за сонатними мотивами».

Друга частина (*Fantastique et leger*) – бурлескна ексцентрична п'єса, що вражає грацією та справжнім французьким шармом. Спонтанність темпових змін, химерність хроматизованих глісандуючих пасажів ведуть свій стилістичний родовід від сецесійно-прецезійних образів «Фей-чудових танцівниць», «Танцю Пека» тощо. На тлі вибагливих ліній інтонаційної графіки «в манері Тулуз-Лотрека» мимоволі привертають увагу романтично-чуттєві зітхання, підкреслені шопенівською ремаркою «*rubato*».

На композиційному рівні панує принцип ланцюга «строкатих листків», прагнення до непрогнозованості розвитку форми, народження її із фрагментів. На тлі крайніх, доволі визначених за формотворчими принципами частин (соната, рондо) Інтермедія сприймається як погляд назад, у власне імпресіоністичне минуле. Автор гранично насичує партію скрипки гострими штрихами, статканими репетиціями, постійними зіставленнями *pizzicato* і *arco*, віртуозними пасажами. Фортепіано створює ефект чорно-білої графіки, навіть візуально нотний текст нагадує малюнок, нанесений гострим олівцем. Сонцесяйний *G-dur* контрастує мрійливій елегійності Пасторалі і Рондо.

Фінал Скрипкової сонати цікавий насамперед оригінальним трактуванням рондоподібної композиції. Грані між рефреном (він проводиться п'ятикратно) та епізодами майже нейтралізуються. Мінливість динамічних та агогічних відтінків, миттєві спалахи та згасання емоцій, екстатичні відозви, вибагливі скрипкові юбіляції – подібний арсенал виразових засобів кореспондує з постімпресіоністичним декоративізмом (Матісс, Дерен).

Техніка звукопису, ладо-гармонічна мова безперервно ускладнюються, ритміка намагається подолати владу тактової ризику¹. Лише в заключному епізоді в партії фортепіано запановує тривожна тиша. На її тлі звучать відлуння співу сирен (маємо на увазі партію хору *mogogando* в третій частині циклу «Ноктюрн»), екстатичні заклики-ламентации.

Отже, останній твір Дебюссі – симптоматичний взірець пізнього періоду творчості композитора. Сонатний цикл з універсальної концепції Людини перетворюється у втілення ностальгійних згадок вмираючого композитора. Повернення на схилі років до камерно-інструментальних жанрів і стиїстики, освяченої старими французькими майстрами, принесло з собою ідеал вишуканості і краси. У своїй «лебединій пісні» автору нарешті вдалося досягнути повної артистичної свободи і водночас зміцнити конструктивно-логічні параметри циклічної форми. Серед нових рис підкреслимо:

- лаконізм форми,
- прозорість фактури,
- конструктивну логіку і довершеність цілого,
- графічність тематичних малюнків, вельми виразних і рельєфних,
- ювелірну вирізьбленість деталей, які не затьмарюють загальної перспективи розвитку.

Скрипка «інкрустується» у фортепіанну партію, як східний орнамент розквітає контури сецесійних прикрас. Прочитуємо думку Енгельбрехта: «Хрестоматійна помилка виконавців камерної музики Дебюссі полягає в тому, що інструменти по-бетовенськи владно вступають, хоча вони мусять ледь помітно підкрадатися» [11, 115]. Загалом інтерпретація сонати становить особливу складність, оскільки звичні елементи концертно-віртуозного письма зведено нанівець, натомість процес донесення тексту потребує виняткової гостроти тембрового слуху.

Шляхетне та вишукане мистецтво Клода французького на останньому відтинку життя вражає самотністю образного змісту, аскетизмом виразових засобів. Можливо, сонатний триптих був перехідною ланкою, свого роду підготовкою до виходу у новий стильовий вимір. Чується інший, поки що несміливий і обережний підхід до тематизму, форми, прийомів розвитку тощо. Раніше увесь звуковий матеріал, який потрапляв у слухову орбіту Дебюссі, розцінювався з точки зору його колористичних властивостей. Майстер отримувал величезну насолоду від зміни динаміки, реєстрів,

¹ Відомий дослідник французької музики ХХ століття стверджує: «У пізніх творах К. Дебюссі роль гармонії зменшується, вона робить зухвалі гримаси, стає терпкою, як царська горілка» [13, 119].

розділів, їх акустичних зіставлень, однак надмірна емоційність, екстатика залишається йому чужою. «Лебедина пісня» генія причаровує справжнім ліризмом, пластикою мелодично розгорнутих ліній скрипки, невимушеною простотою фортепіанної партії. І все ж крізь зовнішній спокій проривається збентеженість серця.

«Смерть Майстра набула символічного значення, з ним відійшла в минуле грандіозна віха історії французького мистецтва» [6, 273]. Його творчість, будучи плоть від плоті романтичної епохи, стала її епілогом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Л. – М.: Сов. композитор, 1976.
2. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М.: Музыка, 1964.
3. Денисов Э.О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 90 – 112.
4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Сов. композитор, 1979.
5. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1965.
6. Стравинский И. Диалоги. – Л.: Сов. композитор, 1971.
7. Танеев С.И. Дневники. Кн. I. – М., 1981 – 1985.
8. Чайковский П.И. – Танеев С. И. Письма. – М., 1951.
9. Холопова В. «Классицистский комплекс» в творчестве И.Ф.Стравинского в контексте русской музыки // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 40 – 68.
10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс, 1978.
11. Ingehelbrecht G. Claude Debussy. – Paris, 1953.
12. Lettres de Claude Debussy a sa femme Emma. – Paris, 1957.
13. Jankelevitsh V. Debussy et la mystere. – Paris, 1978.

Natalija Shwets

VOLIN SONATA BY DEBUSSI IN THE ASPECT OF PROBLEM OF LATE COMPOSER'S STYLE

The present article is a fragment of the research «Age aspects of style evolution of the composer» and is dedicated to those deepest changes of musical logic, which took place in the later period of creative work of Claude Debussy.

Анна Ільїна

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ТА МУЗИЧНО-МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА У ЗВ'ЯЗКУ З ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЮ МИСТЕЦЬКОЮ ПАРАДИГМОЮ

У роботі розглядаються основні принципи концептуальної системи та музичної мови В.Сильвестрова, а також взаємозв'язок цієї концептуально-мовної системи з постмодерністською мистецькою парадигмою.

Творчість видатного сучасного композитора Валентина Сильвестрова останнім часом стає предметом багатьох досліджень музикознавців та культурологів.

У проблематиці наукових праць, присвячених творчості Сильвестрова, чільне місце займає питання аналізу філософії сильвестрівської музики, в контексті якого зазвичай розглядаються проблеми образності та музичної мови композитора. Зокрема, музикознавці порушують такі питання, як співвідношення особистісного та універсального [10], синтез «непоєднуваного» в органічній єдності