

Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

*Аспекти
історичного музикознавства*

Випуск XVI

Збірник наукових статей

Харків
2019

Ministry of Culture of Ukraine

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

*Aspects
of the historical musicology*

Issue XVI

Collection of research papers

Kharkiv
2019

Министерство культуры Украины

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

*Аспекты
исторического музыкознания*

Выпуск XVI

Сборник научных статей

Харьков
2019

УДК 78.03
ББК 85
А 90

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 11 від 27.06.2019 р.)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ),
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»
[<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>]

Редакційна колегія:

ВСРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*); ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор; ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор; ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор; ШАПОВАЛОВА Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор; ГРЕБЕНЮК Н. Є. – доктор мистецтвознавства, професор; BEDNAREK WIESIAW – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska) [*Беднарек В'єслав* – доктор хабілітований, професор вокально-акторської кафедри Музичної академії ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (Польща)]; JEREMUS-LEWANDOWSKA ANNA – dr. hab., prof., Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego, Poznan (Polska) [*Сремус-Левандовська Анна* – доктор хабілітований, професор Академії музики ім. І. І. Падеревського (м. Познань, Польща)]; WASZKIEL MAREK – dr. hab., prof., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa (Polska) [*Вашкель Марек* – доктор хабілітований, професор Варшавської національної театральної академії ім. О. Зельверовича (м. Варшава, Польща)]; LOOS HELMUT – dr. prof., Leipzig; Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikkultur in Südosteuropa, München (Deutschland) [*Лоос Хельмут* – доктор, професор, Лейпциг; Почесний член Товариства німецької музичної культури в Південно-Східній Європі, (м. Мюнхен, Німеччина)].

Рецензенти:

Польська І. І., д-р мистецтвознавства, проф.; Чепалов О. В., д-р мистецтвознавства, проф.;
Александрова О. О., д-р мистецтвознавства, доцент (Україна, м. Харків).

Редактори-упорядники – канд. мист., доцент Савченко Г. С.; Лисичка О. М.

А 90

Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XVI / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. канд. мист., доц. Савченко Г. С.; Лисичка О. М. — Харків : ХНУМ, 2019. — 292 с.
ISSN 2519-4143

Пропоноване видання є збірником статей декількох поколінь науково-педагогічної школи кандидата мистецтвознавства, доцента, професора кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Ірини Леонідівни Іванової і приурочено до її 70-річного ювілею. Автори опублікованих робіт не вичерпують всіх тих, хто причетний до названої школи, але їх імена надані у відповідному списку наприкінці видання. Збірку завершує стаття самого наставника, яка розкриває духовно-художній світ сучасного композитора, котрий також входить до кола учнів ювіляра.



Видання адресоване музичним науковцям, аспірантам, викладачам, студентам музичних спеціальностей та може зацікавити широкое коло любителів музики.

УДК 78.03






ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2019

ЗМІСТ
СОДЕРЖАНИЕ
TABLE OF CONTENTS

 Зміст ■ Содержание ■ Table of contents	5
 Вступне слово ■ Вступительное слово ■ Introduction	9

Розділ 1. ■ Раздел 1. ■ Section 1.
Духовні константи в мінливому світі
Духовные константы в изменчивом мире
Spiritual constants in altering world

 Цуранова О. А. Роль М. Ільмінського та С. Рачинського у формуванні особистості С. Смоленського ■ Цуранова О. А. Роль Н. Ильминского и С. Рачинского в формировании личности С. Смоленского ■ Tsuranova O. A. The role of N. Ilminsky and S. Rachinsky in the formation of the personality of S. Smolensky	10
 Садовникова Е. С. «Не рыдай Мене, Мати...»: поезика, літургика, гімнографія ■ Садовнікова О. С. «Не рыдай Мене, Мати...»: поэтика, літургіка, гімнографія ■ Sadovnikova O. S. «Ne riday Mene, Mati» («Do not mourn Me, Mother»): poetics, liturgics, hymnography	26
 Шаповал О. П. Теорія комунікації у просторі філософії та наукової думки як детермінанта аналізу творчого процесу Р. Вагнера ■ Шаповал О. П. Теория коммуникации в пространстве философии и научной мысли как детерминанта анализа творческого процесса Р. Вагнера ■ Shapoval O. P. Theory of communication in the space of philosophy and scientific thought as a determinant of the analysis of R. Wagner's creative process	52
 Сандюк С. А. Парадоксы Л. Шпора ■ Сандюк С. А. Парадоксы Л. Шпора ■ Sandiuk S. A. Paradoxes of L. Spohr	77
 Плужников В. П. «Забуте ім'я... Яков Абрамович Розенштейн» ■ Плужніков В. П. «Забуте ім'я... Яків Абрамович Розенштейн» ■ Pluzhnikov V. P. «Forgotten name ... Yakov A. Rosenstein»	90



Розділ 2. ■ Раздел 2. ■ Section 2.

Рефлексії особистості у вимірі камерних жанрів

Рефлексии личности в измерении камерных жанров

Reflexions of a personality in chamber genres dimension

- Карачевцева І. М. Стильовий феномен Скрипкових сонат Франца Шуберта ■ Карачевцева И. М. Стилевой феномен Скрипичных сонат Франца Шуберта ■ Karachevtseva I. M. Stylistic phenomenon of Violin sonatas by Franz Schubert 106
- Соколова Л. С. Романтические «Фантастические пьесы» op. 88 Р. Шумана – на пути к фортепианному трио ■ Соколова Л. С. Романтичні «Фантастичні п'єси» op. 88 Р. Шумана – на шляху до фортепіанних тріо ■ Sokolova L. S. R. Schumann's romantic «Fantastic Pieces» op. 88 – on the way to the piano trio 126
- Кутлуєва Д. В. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи ■ Кутлуева Д. В. Фортепианные квартеты Ф. Мендельсона как явление романтической эпохи ■ Kutluieva D. V. Piano quartets by F. Mendelssohn as a phenomenon of the romantic era 143
- Станішевська О. С. Взаємодія поетичного тексту та музики в опусі 49 Й. Брамса ■ Станишевская Е. С. Взаимодействие поэтического текста и музыки в опусе 49 И. Брамса ■ Stanishevskia O. S. The Interaction of Poetic Text and Music in Opus 49 by J. Brahms 158

Розділ 3. ■ Раздел 3. ■ Section 3.

Особистість і Час: осмислення буття у просторі симфонічної музики

Личность и Время: осмысление бытия в пространстве симфонической музыки

Personality and Time: comprehension of existence in symphonic music field

- Бурель А. В. О Габриэле Пьерне и его фортепианно-оркестровых сочинениях ■ Бурель О. В. Про Габрієля П'єрне та його фортепіанно-оркестрові твори ■ Burel O. V. On Gabriel Pierné and his compositions for piano and orchestra 170
- Чистякова К. С. Драматургічна функція оркестру у вокально-оркестровому циклі Гектора Берліоза – Теофіля Готьє «Літні ночі» ■ Чистякова Е. С. Драматургическая функция оркестра в вокально-оркестровом цикле Гектора Берлиоза – Теофиля Готье «Летние ночи»

■ Chystiakova K. S. Dramaturgical function of the orchestra in song cycle by Hector Berlioz – Théophile Gautier «Summer Nights»	190
Кашуба Д. В. Прояви камерності в жанрово-стильовому полі Фортепіанних концертів Йоганнеса Брамса ■ Кашуба Д. В. Проявления камерности в жанрово-стилевом поле Фортепианных концертов Йоганнеса Брамса ■ Kashuba D. V. Chamberness in genre-stylistic field of Piano concertos by Johannes Brahms	207
Лисичка О. М. Оркестрові твори Е. Елгара 10-х років ХХ сторіччя як спроба оновлення композиторського стилю ■ Лисичка А. Н. Оркестровые сочинения Э. Элгара 10-х годов ХХ столетия как опыт обновления композиторского стиля ■ Lysychka O. M. Orchestral works of E. Elgar of 1910s as an attempt to renovate composer's style	225
Савченко Г. С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії <i>in C</i> та Симфонії у трьох частинах) ■ Савченко А. С. Многофигурность оркестрового письма как принцип организации времени и пространства в оркестровых сочинениях И. Ф. Стравинского (от ранних балетов до Симфонии <i>in C</i> и Симфонии в трех частях) ■ Savchenko G. S. Orchestral composition multifigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony <i>in C</i> and Symphony in three movements)	242
Иванова И. Л. «Исповедь» сына века (Концерт для оркестра с солирующим альтом Антона Лубченко) ■ Иванова И. Л. «Сповідь» сина століття (Концерт для оркестру із солюючим альтом Антона Лубченка) ■ Ivanova I. L. «The Confession» of a Child of the Century (Concerto for orchestra with solo viola by Anton Lubchenko)	259
Про авторів ■ Об авторах ■ About authors	281
Випускники (спеціалісти, магістри) класу І. Л. Іванової ■ Выпускники (специалисты, магистры) класса И. Л. Ивановой ■ The list of alumni	287
Кандидатські дисертації, виконані під керівництвом І. Л. Іванової ■ Кандидатские диссертации, написанные под руководством И. Л. Ивановой ■ Ph dissertations	290



INTRODUCTION

This collection of research papers is a sign of respect in honor of the anniversary of Iryna Leonidivna Ivanova, a well-known musicologist, Ph. D. in Art Studies, Associate Professor of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at Kіarkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. This collection includes an article by Iryna Ivanova, as well as works written by the representatives of her scientific school which developed as a result of her fruitful creativity. The “Scientific Offering” to the Teacher from grateful students represents the diversity of research thought and a wide range of topics – chamber-instrumental and chamber-vocal music of Romantic composers, composers’ personalities and genres at the turnover of epochs and styles, genre tradition, music and word, music in the synthesis of sacred action, understanding of time and space in a musical composition, the problem of «the man and modernity» in music.

The scientific achievements of Iryna Ivanova illustrate the versatility of her research interests: the history and typology of opera, I. F. Stravinsky’s musical theater, S. S. Prokofiev’s opera theater, works of V. S. Bibik, etc. For many years, these and other topics have been researched by Iryna Leonidivna in the scientific cooperation with A. A. Mizitova, Ph. D in Art Studies, Professor of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music.

I. L. Ivanova always encourages her students to search for new discoveries, offering them a solid basis of academic education; inflames the thirst for knowledge, plunging along with students into a fascinating journey along long roads and unknown paths of musicology; supports and inspires them. I. Ivanova’s school is based on the idea of thoughtful reading, decoding of a musical text and coming out to the shores of musicology into the field of related humanitarian knowledge. Loving and perceiving Music, feeling and hearing it, appreciating and respecting the Knowledge – these are the key ideas around which the Teacher unites a large brotherhood of students.

Vice Rector for Research

Kіarkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Ph. D. in Art Studies, professor

A. M. Zhdanko

ВСТУПНЕ СЛОВО

Пропонована збірка наукових робіт є знаком пошани на честь ювілею добре знаного музикознавця, кандидата мистецтвознавства, доцента, професора кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Ірини Леонідівни Іванової. Збірка містить статтю самого ювіляра, а також роботи представників її наукової школи, витвореної за довгі роки плідної творчості. «Наукове приношення» Учителю від вдячних учнів репрезентує різновекторність дослідницької думки, широкоохватність тематики – камерно-інструментальна та камерно-вокальна музика композиторів-романтиків, композиторські індивідуальності і жанри на зламі епох та стилів, жанрова традиція, музика і слово, музика в синтезі сакрального дійства, осмислення часу і простору в музичній композиції, проблема «людина і сучасність» мовою музики.

Різнострахованість пошуків характеризує і науковий доробок Ірини Леонідівни. Це історія і типологія жанру опери, музичний театр І. Ф. Стравінського, оперний театр С. С. Прокорф'єва, творчість В. С. Бібіка тощо. Протягом багатьох років ці та інші теми розроблялись ювіляром у науковій співдружності з кандидатом мистецтвознавства, професором кафедри історії української та зарубіжної музики А. А. Мізітовою.

І. А. Іванова завжди спонукає своїх учнів до пошуків нового, пропонуючи їм міцний базис – академічні знання, розпалює їх жагу пізнання, занурюючись разом із ними в захоплюючі мандри великими шляхами і малоходженими доріжками музикознавства, надихає і окриляє. Школа І. А. Іванової ґрунтується на ідеї поєднання вдумливого прочитання, розшифрування музичного тексту і виходу до берегів музикознавства в сферу суміжного гуманітарного знання. Любити і пізнавати Музику, відчувати її та дослухатися до неї, цінити та шанувати Знання – це ключові ідеї, навколо яких Учитель об'єднує велике братство учнів.

*Проректор з наукової роботи
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства,
професор*

А. М. Жданько



РОЗДІЛ І



ДУХОВНІ КОНСТАНТИ В МІНЛИВОМУ СВІТІ

УДК 37.0 : 783.2(045)

DOI 10.34064/khnum2-1601

ОКСАНА ЦУРАНОВА

ORCID 0000-0002-1516-1582

Харківська гуманітарно-педагогічна академія,
пров. Ш. Руставелі, 7, м. Харків, 61000, Україна
oksanatsuranova@ukr.net

**РОЛЬ М. ІЛЬМІНСЬКОГО ТА С. РАЧІНСЬКОГО
У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ С. СМОЛЕНСЬКОГО**

АНОТАЦІЯ

Цуранова Оксана. Роль М. Ільмінського та С. Рачинського у формуванні особистості С. Смоленського.

Розглядається діяльність С. Смоленського – ідейного натхненника Нового напрямку в православній духовній музиці кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Формування різних аспектів його багатогранної діяльності – педагогічної, наукової, музично-творчої, суспільно-організаційної – проходило у першій, Казанський період життя під впливом двох корифеїв просвітництва й освіти – М. Ільмінського та С. Рачинського. Головною об'єднуючою задачею названих діячів стало просвітництво народу через організацію навчально-виховної системи, що ґрунтується на ідеях православного вчення. Тісне співробітництво з М. Ільмінським підштовхнуло С. Смоленського

до роботи з перекладання церковних піснеспівів для малих народів, створенню підручника з церковного співу. С. Рачинський затвердив С. Смоленського в думці про відродження споконвічних витоків в церковно-співочому мистецтві.

Ключові слова: церковний спів; знаменний розспів; музична освіта; просвітництво; педагогічна діяльність.

АННОТАЦІЯ

Цуранова Оксана. Роль Н. Ильминского и С. Рачинского в формировании личности С. Смоленского.

Рассматривается деятельность С. Смоленского – идейного вдохновителя Нового направления в православной духовной музыке конца XIX – первой половины XX вв. Формирование различных аспектов его многогранной деятельности – педагогической, научной, музыкально-творческой, общественно-организационной – проходило в первый, Казанский период жизни под влиянием двух корифеев просвещения и образования – Н. Ильминского и С. Рачинского. Главной объединяющей задачей названных деятелей стало просвещение народа через организацию учебно-воспитательной системы, основывающейся на идеях православного учения. Тесное сотрудничество с Н. Ильминским подтолкнуло С. Смоленского к работе по переложению церковных песнопений для малых народов, созданию учебника по церковному пению. С. Рачинский утвердил С. Смоленского в мысли о возрождении исконных истоков в церковно-певческом искусстве.

Ключевые слова: церковное пение; знаменный распев; музыкальное образование; просвещение; педагогическая деятельность.

ABSTRACT

Tsuranova Oksana. The role of N. Iliminsky and S. Rachinsky in the formation of the personality of S. Smolensky.

Background. The modern system of national education, including music, is on the path of reorganization and reformation. Creating new educational models, it is useful to refer to the samples, time-tested, created by people whose names are permanently inscribed in the European cultural and historical fund. This confirms the life and work of Stepan Vasilyevich Smolensky (1848–1909) – teacher, medievalist, composer, regent, reformer of the music education system, public



and cultural figure, ideologist of the New Direction of Orthodox Music of the late XIX – first half of the XX centuries.

The formation of the ideology of the musician-teacher, the approval of his convictions became possible in many ways thanks to the support of two of his contemporaries, outstanding pedagogical figures – N. Ilminsky and S. Rachinsky.

Objectives. The purpose of the article is to reveal the personal interaction of S. Smolensky with N. Ilminsky, S. Rachinsky, to appraise the contribution of the latter to the formation and development of his ideological positions, which determined the direction of further professional activity.

Methods. The article uses the method of historicism, which allows us to consider the phenomena of artistic culture, enlightenment and education in the dynamics of their formation.

Results. The formation of S. Smolensky took place in the Kazan period of life under the influence of Nikolai Ilminsky and Sergey Rachinsky.

Nikolai Ivanovich Ilminsky (1822–1891) – orientologist, mission tmissionary-teacher, biblical scholar, takes a special place in the biography of Stepan Vasilyevich Smolensky.

The scientific works of N. Ilminsky cover a wide area of knowledge, like that: theology, linguistics, foreign translation, pedagogy and missionary work. His scientific studies, their practical implementation, which have not lost their relevance even nowadays, put Nikolai Ivanovich in a row of prominent figures of the Orthodox enlightenment of small peoples of the Volga region, Ural region and Siberia.

The merits of N. Ilminsky belongs to the founding of the first schools for small nations of the Volga region, as well as the teachers' seminary in Kazan, where S. Smolensky was invited to the post of teacher of singing, history and geography.

Church singing was considered in the missionary policy of the government as an important strategic element of introducing baptized aliens to orthodoxy. To this end, S. Smolensky was involved in a large-scale project of translating religious chants into the languages of the national small peoples of the Volga region, which determined the direction of his entire musical and singing work.

Fully sharing the beliefs of N. Ilminsky, the young teacher focused on teaching church singing, in the moral and educational significance of which he

infinitely believed. The lack of a methodical program for this discipline in public schools made S. Smolensky delve into this area of knowledge, as a result of which he developed the author's system of teaching the named subject.

In his pedagogical activity, S. Smolensky made extensive use of the methodological manuals created by him, which became an indispensable teaching material for future teachers. Here in Kazan, with the assistance of N. Ilminsky was opened a new page in the life of S. Smolensky, his deep immersion in the field of paleographic research.

In Kazan, in the period of close cooperation with N. Ilminsky, typical features of S. Smolensky's future activity were outlined, which received its brilliant application in the next Moscow period of life, during his leadership and reforming the Synodal School of Church Singing and Choir.

S. Smolensky called his last teacher Sergei Alexandrovich Rachinsky (1833–1902) – professor and founder of the Department of Plant Physiology, Moscow University, a teacher, corresponding member of the Imperial St.-Petersburg Academy of Sciences.

The acquaintance of S. Smolensky and S. Rachinsky occurred on the basis of the folk soil, based on Orthodox ideals. Foresight of judgment and deep knowledge of ancient church chants gave S. Rachinsky the right to take an active part in the scientific and educational activities of S. Smolensky. This confirms the extensive work carried out by S. Smolensky on the harmonization of the main Orthodox chants, undertaken at the insistence of his elder friend.

The reforms carried out by S. Smolensky in Moscow and St.-Petersburg were fundamentally based on the education system of S. Rachinsky, aimed at developing the national element.

Conclusions. A powerful monolith in the face of the polyglot and the manager N. Ilminsky, set off by the elegance of the artistic, but at the same time «meekly obstinate» nature of the educator-creator S. Rachinsky multiplied to the personality of Stepan Vasilyevich. In turn, the example of the life and work of S. Smolensky set a high tone and indicated a movement vector for many respectable professionals of musicians, teachers, choir masters, and scientists.

Faith S. Smolensky, by lifeblood of the folk song and znamenny chant, inspired a wide range of composers, including P. Chesnokov, A. Kastalsky, S. Rachmaninov, A. Grechaninov, A. Nikolsky, N. Golovanov, K. Shvedov, Vik. Kalinnikov and others.



Becoming one of the founders of medievalism in the area of church music, S. Smolensky outlined the main components of a scientific search in the history and theory of orthodox church singing, in the course of which A. Preobrazhensky, A. Nikolsky and others.

A gifted teacher and organizer, S. Smolensky showed an example of the work of exemplary musical institutions whose school was attended by the greatest choirmaster of the last century: P. Chesnokov, N. Golovanov, N. Danilin, S. Zharov, A. Egorov and others.

What has been said gives the right to assert that we can be fruitful in history, provided, like S. Smolensky, we will with intense effort learn from our forefathers, carefully looking at the value of their professional and life experience.

Key words: church singing; znamenny chant; music education; enlightenment; pedagogical activity.



Постановка проблеми. Сучасна система національної освіти, у тому числі музичної, знаходиться на шляху реформування і реорганізації. Створюючи нові навчально-виховні моделі, корисно звернутися до зразків, перевірених часом, створених людьми, чії імена вписані до європейського наукового і культурного фонду. Яскравим прикладом зазначеного видається життя і діяльність Степана Васильовича Смоленського (1848–1909) – педагога, ученого-медієвіста, композитора, регента, реформатора системи музичної освіти, громадського й культурного діяча, ідеолога Нового напрямку в православній духовній музиці кінця XIX – першої половини XX ст.

Видатний діяч музичної культури XIX ст., С. Смоленський, стимулював розвиток плідного напрямку в духовній музиці зверненням до стародавніх традицій, заснованих на знаменному співі. Формування ідеології музиканта-педагога, культивування і затвердження його переконань стало можливим багато у чому завдяки підтримці двох його сучасників, видатних педагогічних діячів – М. Ільмінського і С. Рачинського. У поточному році виповнюється сто десять років з дня смерті С. Смоленського, що слугує додатковою мотивацією звернення до його постаті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатостороння обдарованість С. Смоленського, втілена в різних сферах діяльності, привертає наполегливу увагу сучасних музикознавців. Так, Т. Батурина систематично досліджує вклад фігуранта у підготовку вчителів-музикантів, а також вивчає його шкільну методику викладання співу (Батурина, 1991). О. Борисовець у своєму дисертаційному дослідженні простежує наукову роботу Степана Васильовича в контексті діяльності Товариства любителів церковного співу (Борисовець, 2008). Н. Кабанова проводить копітку працю по вивченню величезного архіву С. Смоленського, що знаходиться в архівосховищах Казані, Москви, Петербургу (Кабанова, 2005). Багаторічні аналітичні викладення, що стосуються православної духовної музики кінця XIX–XX ст., її діяльних учасників, включаючи С. Смоленського як ключової постаті цього творчого напрямку, належать групі вчених на чолі з М. Рахмановою (Рахманова, 1990; 2002). Проведені наукові дослідження допомагають оцінити глибину особистості Степана Васильовича, усвідомити вагомість результатів його масштабної діяльності. Проте у відомих наукових дослідженнях не приділяється належної уваги осмисленню важливості становлення ціннісних переконань фігуранта, умов їх зародження.

Мета статті – розкрити особисту взаємодію С. Смоленського з М. Ільмінським, С. Рачинським, оцінити вклад останніх у формування і розвиток його світоглядних позицій, що визначили спрямованість його подальшої професійної діяльності.

Вклад основного матеріалу. Не маючи спеціальної музичної освіти, автодидакт в області церковно-співочого мистецтва, С. Смоленський зумів осмислити і провидіти цінність колись втраченого культурного пласта, який корениться в стародавній традиції церковного співу, що ґрунтується на знаменному розспіві.

Наукові, музично-співочі й педагогічні прозріння і концепції С. Смоленського зародилися на зорі трудової діяльності, в Казанський період життя, відмічений близьким спілкуванням і співпрацею з Миколою Івановичем Ільмінським і Сергієм Олександровичем Рачинським. Завдяки їх прозорливому керівництву, товариській підтримці і проявленій добрій увазі, у біографії С. Смоленського реалізувалися



багато проектів і розвинулися приховані здібності й таланти. Вони стали мудрими наставниками Степана Васильовича в роки його становлення як майбутнього директора Синодного училища і хору, зігравши доленосне значення в його житті.

Микола Іванович Ільмінський (1822–1891) – орієнтолог, педагог-місіонер, біблеїст, займає особливе місце у біографії Степана Васильовича Смоленського. Знаходячись у близькій спорідненості зі С. Смоленським по лінії матері, М. Ільмінський був його хрещеним батьком, що узяв на себе роль духовного наставника і друга.

Наукові праці «золотої голови» М. Ільмінського охоплюють велику галузь знань, а саме: теологія, лінгвістика, іноземний переклад, педагогіка, місіонерство. Його теоретичні дослідження, їх практична реалізація, що не втратили своєї актуальності і в наші дні, ставлять Миколу Івановича в ряд видатних діячів православної просвіти численних народів Поволжя, Приуралля, Сибіру. «Більшість народів Сходу і Півдня Росії, – відмічає дослідник спадщини М. Ільмінського, А. Фокін (Фокин), – зобов'язані йому надбанням писемності, зародженням книгодрукування, поширенням грамотності».

Син пензенського священика, М. Ільмінський закінчив семінарію і фізико-математичний факультет Казанської духовної академії, де, окрім основного курсу з великим успіхом почав вивчати єврейську, арабську, татарську, а також класичні мови. Після закінчення навчання (1846) М. Ільмінський був залишений в академії як бакалавр східних мов. В той же час він викладав математику і природничі науки, які згодом змінив, перейшовши на кафедру єврейської мови. В 1847 р. педагог-місіонер увійшов до комітету з перекладу богослужбових книг татарською мовою. За переклад Літургії Іоанна Златоустого М. Ільмінського нагородили поїздкою на Схід, де він провів три роки, вивчаючи іслам, арабську, турецьку і персидську мови, відвідавши Єгипет, Палестину та Сирію¹.

По поверненні в Казань М. Ільмінський викладає на місіонерському відділенні духовної академії, де поглиблюється в питання релігійних суперечок мусульманських чуток. Гнучкий і рухливий розум

¹ Тут і далі наводяться дані, приведені С. Смоленським (1905), А. Фокіним (2012).

молодого викладача підказав йому, що єдиним засобом переконання прихильників ісламу повинна стати освіта, за допомогою якої іновірці у своїх роздумах самі прийдуть до розуміння християнства. Місіонер в мусульманському середовищі має бути не лише і не стільки проповідником, скільки педагогом, здатним відкрити для безграмотного населення ази просвіти, що ґрунтуються на православній вірі.

Упродовж майже трьох десятиліть Микола Іванович працював по наміченому їм шляху освіти і просвіти хрещених інородців від Поволжя до Сибіру, від одиничного просвітництва до залучення до справи маси людей.

Заслугою М. Ільмінського стала розробка системи освіти інородців, концепція якої в корені відрізнялася від передуючих. Його просвітницька стратегія базувалася на двох засадничих складових, а саме: по-перше, навчання повинне відбуватися на рідній мові, обов'язково народній, не книжній або штучно створеній; по-друге, учителями мають бути вихідці з народного ж середовища, тобто інородці.

Початок організації інородницьких шкіл був покладений зусиллями М. Ільмінського в 1863 р. відкриттям першої Центральної хрещено-татарської школи у Казані. Наступним кроком став початок роботи Казанської інородницької вчительської семінарії в 1872 р. з метою підготовки вчителів для місіонерської роботи з початковими чуваською, марійською, удмуртською і мордовською школами при ній. З перших днів відкриття семінарії на посаду викладача співу, пізніше з історії й географії був запрошений С. Смоленський, пропрацювавши в ній 17 років.

Засновникові і беззмінному директорові Казанської інородницької семінарії, М. Ільмінському, належить ряд підручників для неруських шкіл і методичне керівництво для їх учителів, а також переклади татарською мовою Книги Буття (1863), Євангелія від Матфія (1855) та ін. Блискучі знання церковнослов'янської мови дозволили М. Ільмінському підготувати і видати Учбові Часослів, Псалтир, Октоїх, а також Євангеліє, в якому були враховані граматичні й орфографічні особливості прадавнього Остромирова списка.

Розділяючи місіонерсько-просвітницькі переконання свого хрещеного батька, С. Смоленський цілком зосередив свою увагу на ви-



кладанні церковного співу, забезпечуючи практичні заняття відсутньою на той момент методичною літературою. З цією ж метою за пропозицією директора семінарії С. Смоленський підключився до масштабного проекту з перекладення православних культових піснеспівів на мови малих народів Поволжя. Одним з таких навчальних посібників стали «Голосові вправи з уроків хорового співу в Казанській вчительській семінарії» (1876), що уперше дали неруському населенню Поволжя можливість навчатися співу.

Тут же в Казані за сприяння М. Ільмінського розкрилася нова сторінка в житті С. Смоленського, його глибоке занурення в область палеографічних досліджень. Поштовхом слугувало його зближення із старообрядцями, що наблизило майбутнього ученого-медієвіста до вивчення церковних стародавніх збірок, викладених крюковими знаками. Результатом копіткої праці стали перші роботи медієвіста, серед яких відзначена Макаріївською премією «Азбука знаменного співу (повідомлення про согласнейші помети) старця Олександра Мезенця (1668 роки)» (1888).

Після смерті подвижника-просвітителя, його школи стали відчувати тиск з боку як державних чиновників, так і мусульманської духовної влади. Представники мусульман звернулися до П. Столипіна з вимогою закрити школи М. Ільмінського і відновити мусульманські училища. У відповідь на розпочаті гоніння і утиск справи улюбленого вчителя і наставника, С. Смоленський опублікував статтю «На захист освіти східно-російських іногородців по системі М. І. Ільмінського» (1905), де, з властивими йому відвертістю і сміливістю, красномовно довів необхідність підтримки системи іногородницької освіти.

Малюючи портрет Учителя з великої літери, С. Смоленський мимоволі зупиняється на тих рисах характеру М. Ільмінського, які властиві йому особисто, а саме: незламне жадання справедливості й наполегливість у своїх переконаннях; невідступне і непохитне ні перед яким начальством і казенщиною ведення справи, спрямоване на просвітництво та освіту молоді; демократичність спілкування; терпіння і лагідність у поводженні з підлеглими й учнями; безмежна працездатність, яка доходила до самопожертви; зневага особистими інтере-

сами і часом; євангельська всепрощаюча любов до людей, самовіддане служіння їм.

Основоположні педагогічні принципи Миколи Івановича, серед яких: віра і довіра людям, вміння цінувати і берегти їх; повага свободи кожного співробітника і учня, були ввібрані і перенесені С. Смоленським у власну педагогічну практику, що була реалізована в навчальних закладах Москви і Петербурга.

Аналізуючи життєдіяльність обох фігурантів, проведемо деякі паралелі відносно їх праці, де кожен зробив свій внесок в ту чи іншу галузь знань:

– «апостол Поволжя» М. Ільмінський підготував низку методичних матеріалів богословського призначення; в свою чергу, С. Смоленський виступив «церковно-музичним апостолом», створивши «Курс церковного співу», для майбутніх учителів-місіонерів, що працювали найвіддаленіших регіонах з населенням малих народів²; для роботи над «Курсом...» Степан Васильович залучав учнів, тим самим демонструючи здатність заражати своїми ідеями однодумців;

– М. Ільмінський активно працював у сфері перекладу, роблячи богослужбову літературу доступною іноземцям, опублікував низку статей, в яких поділився своїми відкриттями щодо пристосування російського алфавіту до інших мов; паралельно йому С. Смоленський дешифрував, перевів на сучасну нотацію стародавні церковні піснеспіви, тим самим адаптуючи їх для вживання в сучасних умовах;

– М. Ільмінський ініціював і очолив Братство св. Гурія, що ставило собі за мету широкі місіонерські і благодійні завдання; близькі ідеї виношувалися й С. Смоленським в кінці життя, під час організації ним Усеросійських регентських з'їздів, що проводилися на базі Синодального училища, де збиралося понад 400 учасників;

– наукові дослідження обох фігурантів зажадали подальшого просування і розширення меж їх функціонування. Відкриттю М. Ільмінським «Перекладацької комісії» (1877), яка виконувала роль науково-просвітницького центру, вторить заснування С. Смоленським

² Ця праця витримала сім видань і до 1917 р. залишалася єдиним підручником зі співу.



бібліотеки стародавніх церковних рукописів, що йменувалася синодальними «Вівтарем Синодального училища», яка зіграла роль практичної лабораторії для наукових розвідок в області медієвістики.

Останнім за часом, але не за значенням своїм учителем С. Смоленський називав Сергія Олександровича Рачинського (1833–1902) – професора і засновника кафедри фізіології рослин Московського університету, педагога, що заслужив іменування «апостола народної освіти», члена-кореспондента Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук.

С. Рачинський здобув блискучу університетську освіту, в 20 років закінчивши фізико-математичний факультет Московського університету. Продовжив своє навчання в Німеччині, де захопився ботанікою, філософією, а також історією мистецтв і музикою. Заняття останньою зблизили його у Веймарі з Ф. Лістом, який згодом написав хор на слова свого російського друга³.

Під час роботи в університеті, куди він повернувся після закордонного стажування в 1858 р., проявилися незвичайні душевні якості С. Рачинського. Разом зі своїм братом Костянтином він щорічно жертвував 500 карб. сріблом на закордонні поїздки студентів-випускників для вдосконалення їх знань в області математики і природничих наук. Конфлікт з керівництвом університету призвів до добровільної відставки молодого професора, що стало причиною його від'їзду до рідного маєтка у с. Татєв, де в 1875 р. на власні кошти їм була побудована школа для сільських дітей.

Через 20 років, завдяки особистим старанням і фінансовій підтримці С. Рачинського функціонувало вже десять новостворених шкіл і лікарня для селян. Таким чином, подібно до Казанської хрещено-татарської школи М. Ільмінського, Татєвська школа перетворилася на своєрідний педагогічний і освітній осередок мережі народних сільських шкіл.

Знайомство С. Смоленського й С. Рачинського сталося на православно-народницьких засадах. Педагог-народник мав на увазі під системою освіти початкове навчання, де школа б виконувала не тіль-

³ Тут і далі наводяться дані, наведені І. Соловьевим (2002).

ки дидактичну функцію, а й була базою християнського виховання й освіти. Не володіючи яскравими адміністративно-організаційними якостями, властивими М. Ільмінському, «Татєвський старець» являв приклад рідкісного педагогічного таланту, проповідницького обдарування, найширших знань у галузі літератури, музики й живопису. Далекоглядність суджень й глибоке пізнання стародавніх церковних піснеспівів давали С. Рачинському право брати активну участь у науковій та педагогічній діяльності С. Смоленського.

Сказане підтверджує велика робота, проведена С. Смоленським по гармонізації «Найголовніших піснеспівів Літургії, Всенощного бдіння, молебного співу і панахиди» (1893 р.). Розпочата за наполяганням Татєвського наставника, вона зіграла доленосне значення у житті казанського педагога-музиканта. Відсутність крилосного репертуару, що відповідає обмеженим можливостям сільської парафії, але при цьому здатного виховувати молодь у душі православної самосвідомості, тобто заснованого на корінних стародавніх мелодіях, послугувало головним спонукальним поштовхом для звернення до подібних перекладань. Написані незадовго до перших опусів майбутніх корифеїв Нового напрямку в церковній музиці, ці авторські перекладання стали піонерами на шляху відродження споконвічного співочого мистецтва.

Будучи однією з центральних фігур у справі реформування народної освіти шляхом реорганізації церковно-парафіяльної школи, що розглядалося як головна просвітницька зброя, С. Рачинський, крім того, мав близькі зв'язки з авторитетними і впливовими державними діячами, що дозволяло «на пряму» лобіювати ідеї свого молодшого друга. У цьому випадку мається на увазі дружба Сергія Олександровича з обер-прокурором Св. Синоду К. Победоносцевим, із благословення якого С. Смоленський впровадив новаторські на той час ідеї виховання майбутніх церковно-співочих кадрів. Реформи, проведені С. Смоленським у Москві й Петербурзі, докорінно спиралися на систему освіти С. Рачинського. А саме:

– навчальні програми профільних музичних предметів базувалися на матеріалі, що містить елементи народної музики і знаменного розспіву;



– у виховній системі застосовувалося дитяче самоврядування, засноване на довірливих відносинах дітей один до одного і глибокій поваги до вчителя;

– близький контакт учителя з учнями не тільки під час навчання, а й після закінчення рідної *alma mater*. Багаторічне листування С. Смоленського зі своїми колишніми учнями, що зверталися до нього за порадою і допомогою, схоже з величезним листуванням С. Рачинського з широким колом респондентів, що склало більше десяти рукописних томів загальною кількістю близько тисячі сторінок;

– акцент на позакласне життя учнів, підготовка і проведення різноманітних концертів, свят, постановка дитячих вистав, опер, спільного відвідування виставок, музеїв можна порівняти з Татевською школою, в якій С. Рачинський жив однією сім'єю зі своїми вихованцями, проводячи з ними вільний час, організовуючи гуртки з малювання, літератури, трудового виховання;

– проходження безперервної педагогічної практики, що передбачає керівництво старших учнів молодшими, а також практика синодалів в школах Москви, крилосах православних церков і монастирів. С. Рачинський завжди був відкритий для передачі свого унікального досвіду. Татевська школа стала базою практики не тільки для своїх же випускників, а й для учнів з Японії, яких надсилав земляк і друг Сергія Олександровича святий рівноапостольний Миколай (Касаткін), архієпископ Японський. Відкриваючи в Японії духовні навчальні заклади, владику Миколай прагнув враховувати педагогічний досвід свого однодумця з Татєва.

Висновки. Перелік зробленого С. Смоленським під животворчим впливом двох видатних особистостей – М. Ільмінського і С. Рачинського – можна множити, занадто великий «багаж», що залишився цим неординарним діячем. Потужний моноліт в особі поліглата й управлінця М. Ільмінського, що відтіняється витонченістю художньої, але при цьому «лагідно наполегливої» натури педагога-творця С. Рачинського, помножився й сторницею повернувся в особистості Степана Васильовича. У свою чергу, приклад життя і діяльності С. Смоленського задав високий тон і вказав вектор руху для багатьох гідних поваги музикантів, педагогів, хормейстерів, учених.

Віра фігуранта в цілющу силу народної пісні й її однокорінного елемента в церковному співі – знаменного розспіва, надихнула широке коло композиторів, згуртованих в єдине ціле Нового напрямку в духовній музиці. По дорозі відродження стародавніх православних традицій пішли учні та колеги Степана Васильовича – П. Чесноков, О. Кастальський, С. Рахманінов, О. Гречанінов, О. Нікольський, М. Голованов, К. Шведов, Вік. Калининков та ін.

Ставши одним із засновників медієвістики в сфері церковної музики, С. Смоленський окреслив головні складники наукового пошуку в питаннях історії й теорії православного культового співу. У числі його учнів і послідовників, які відгукнулися на заклик вченого відтворити справжню картину співочої старовини, – імена А. Преображенського, О. Нікольського та ін.

Обдарований педагог і системно мислячий організатор, С. Смоленський, акумулюючи і синтезуючи ідеї й напрацювання засновників Казанської учительської семінарії і Татевської сільської школи, удосконалив й оздоровив систему освіти регентів і вчителів церковного співу. Очоловані ним Московське Синодальне училище і хор, Петербурзька співоча капела і регентське училище явили приклад зразкових музичних закладів, школу яких пройшли найвидатніші хормейстери минулого століття: П. Чесноков, М. Голованов, М. Данілін, С. Жаров та ін.

Сказане дає право стверджувати, що ми можемо бути плідними в історії за умови, якщо подібно до С. Смоленського з напруженим зусиллям учитимемося у своїх попередників, ретельно вдивляючись у цінність їх професійного й життєвого досвіду.

ЛІТЕРАТУРА

Батурина, Т. Н. (1991). *Проблема подготовки учителей-музыкантов в педагогическом наследии С. В. Смоленского*. (Дис. ... канд. пед. наук). Московский государственный педагогический университет имени В. И. Ленина. Москва : 205.

Борисовец, Е. А. (2008). *Научная деятельность Степана Васильевича Смоленского в Обществе любителей древней письменности*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). С.-Петербург : Российский институт истории искусств, 22.



Кабанова, Н. И. (2005). *Рукописное наследие С. Смоленского, проблемы и задачи целостного анализа*. (Дис. ...канд. искусствоведения). Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 203.

Рахманова, М. П. (1990). Огромное и еще едва тронутое поле деятельности. *Советская музыка*, 6, 67–74.

Рахманова, М. (2002). От научного редактора. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. (с. 7–12). *Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания* : Казань, Москва, Петербург. Москва : Языки славянской культуры.

Соловьев, И. (2002). *С. А. Рачинский. Татевская школа* : Док. Очерки. Тверь : Твер. обл. кн.-журн. изд-во : Твер. обл. тип., 160.

Смоленский, С. В защиту просвещения восточно-русских инородцев по системе Н. И. Ильминского. Retrieved from https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Ilminskii%CC%86/v-zashhitu-prosveshhenija-vostochno-russkih-inorodtsev-po-sisteme-n-i-ilminskogo/#sel=1:1,2:11

Фокин, А. Николай Ильминский: развенчание мифов. Retrieved from http://ruskline.ru/analitika/2012/08/30/nikolaj_ilminskij_razvenchanie_mifov/

REFERENCES

Baturinskaya, T. N. (1991). *Problema podgotovki uchiteley-muzykantov v pedagogicheskom nasledii S. V. Smolenskogo* [The problem of training teacher-musicians in the pedagogical heritage of S. V. Smolensky]. (Candidate's thesis). Moskva : Moskovskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni V. I. Lenina, 205. [In Russian].

Borisovets, Ye. A. (2008). *Nauchnaya deyatel'nost Stepana Vasilevicha Smolenskogo v Obshchestve lyubiteley drevney pismennosti* [Scientific activity of Stepan Vasilyevich Smolensky in the Society of amateur ancient writing]. (Extended abstract of Candidate's thesis). S.-Peterburg : Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 22. [In Russian].

Kabanova, N. I. (2005). *Rukopisnoe nasledie S. Smolenskogo, problemy i zadachi tselostnogo analiza* [Manuscript heritage of S. Smolensky, problems and tasks of holistic analysis]. (Candidate's thesis). Moskva :

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo, 203. [In Russian].

Rakhmanova, M. P. (1990). *Ogromnoe i eshhe edva tronutoe pole deyatel'nosti [A huge and barely touched field of activity]*. *Sovetskaya muzyka*, 6, 67–74.

Rakhmanova, M. (2002). Ot nauchnogo redaktora. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh*. T. IV. (s. 7–12). *Stepan Vasil'evich Smolenskiy. Vospominaniya: Kazan', Moskva, Peterburg* /From the scientific editor. *Russian sacred music in documents and materials*. T. IV. (pp. 7–12). *Stepan Vasilievich Smolenskiy. Memories: Kazan, Moscow, Petersburg*. Moskva : Yazyki slavyanskoj kul'tury`.

Solov'ev, I. (2002). *S. A. Rachinskij. Tatevskaya shkola: Dok. Ocherki [S. A. Rachinsky. Tatev School : Documents. Essays]*. Tver' : Tver. obl. kn.-zhurn. izd-vo : Tver. obl. tip., 160.

Smolenskiy, S. V zashchitu prosveshcheniya vostochno-russkikh inorodtsev po sisteme N. I. Ilminskogo [In defense of the education of East Russian foreigners according to the system of N. I. Ilminsky]. Retrieved from https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Ilminskii%CC%86/v-zashchitu-prosveshhenija-vostochno-russkikh-inorodtsev-po-sisteme-n-i-ilminskogo/#sel=1:1,2:11

Fokin, A. Nikolay Ilminskiy: razvenchanie mifov [Nikolai Ilminsky: the debunking of myths]. Retrieved from http://ruskline.ru/analitika/2012/08/30/nikolaj_ilminskij_razvenchanie_mifov/

Стаття надійшла до редакції 14.05.2019 р.



УДК 783.2 : 78.01

DOI 10.34064/khnum2-1602

Елена Садовникова

ORCID 0000-0002-6360-2303

Україна

«НЕ РЫДАЙ МЕНЕ, МАТИ...»: ПОЭТИКА, ЛИТУРГИКА, ГИМНОГРАФИЯ

АННОТАЦИЯ

Садовникова Елена. «Не рыдай Мене, Мати...»: поэтика, литургия, гимнография.

В статье исследуется специфика содержательного и композиционного рядов песнопения «Не рыдай Мене, Мати...», выявляются особенности типа высказывания. Обозначена диалогичность как важнейший принцип, обуславливающий поэтическое своеобразие данного песнопения, в частности, и богослужений Великой Субботы – в целом. Отмечена роль молчания как одного из факторов рецепции содержания богослужебного смысла Великой Субботы. Выявляется логический принцип структурного оформления содержания: тезис-антитезис-синтез. На основании выведенных поэтических параметров проанализированы поэтические «подобны» данного песнопения, содержащиеся в богослужебных текстах Минеи и Октоиха.

Ключевые слова: Великая Суббота, богослужение, песнопение, канон, ирмос, «Не рыдай, Мене, Мати...», поэтика, гимнография.

АНОТАЦІЯ

Садовнікова Олена. «Не ридай Мене, Мати...»: поезика, літургіка, гімнографія.

В статті досліджено специфіка змістовного та композиційного рядів піснеспіву «Не ридай, Мене, Мати...», виявлено особливості типу висловлювання. Визначено діалогічність як найважливіший принцип, що обумовлює поетичну своєрідність даного піснеспіву, зокрема, та богослужінь Великої Суботи – в цілому. Зазначена роль мовчання як одного з факторів рецепції

богослужбового смислу Великої Суботи. Виявлено логічний принцип структурного оформлення змісту: теза-антитеза-синтез. На основі одержаних поетичних параметрів проаналізовано поетичні «подобни» даного піснеспіву, що містяться у богослужбових текстах Мінеї та Октоїху.

Ключові слова: Велика Субота, богослужіння, піснеспів, канон, ірмос, «Не ридай, Мене, Мати...», поетика, гімнографія.

ABSTRACT

Sadovnikova Olena. “Ne riday Mene, Mati” (“Do not mourn Me, Mother”): poetics, liturgics, hymnography.

Introduction. The meaning of the Holy Saturday is a transition from Passion week to the Easter, from the greatest grief to jubilation, from death to life. It focuses different ontological extremities in a single point: death of the Immortal and resurrection of mortal body. This engenders maximal concentration of liturgical events, exceptional saturation of the services, revealing ample hymnographic material, diversity of stylistics, ways of incarnating of different senses, approaches to the events happening. One of the most interesting chants of the Passion Cycle is “Ne riday Mene, Mati” (“Do not mourn Me, Mother”), with its wonderful poetics, profound images and lapidary structure. Vividness and theological deepness of this chant provide inexhaustible material for research.

Theoretical Background. In modern theological literature “Ne riday Mene, Mati” is mention in the context of special traits of the Holy Saturday services (I. Karabinova (1910), A. Kashkin (2010), M. Krasovitskaya (2014), G. Shimanskiy (2002) etc. It was characterised in more details in the researches on the Byzantine singers, among them the most important are works by archbishop Filaret (Gumilevskiy) and nun Ignatia (Puzik). Describing the personality and works of St. Kosma Mayumski, archbishop Filaret notes concentration of his style. Nun Ignatia studies images of this author’s works, their foundation in creed, links with dogmas of the Church; stresses features of poetics as well as dissects canons for Epiphany and Christmas. She pays special attention to the canons dedicated to Holy Mother, and she mentions “Ne riday Mene, Mati” as one of the most touching work by St. Kosma. Unfortunately, detailed analysis doesn’t follow this statement, that makes given paper relevant.

Objective of this article is to study location of chant “Ne riday Mene, Mati” in service, specifics of its content, influence on later hymnography and iconography.



Methods. Given that this research addresses theology, corresponding terminological system has been used, including special concepts as well as Church Slavonic words and expressions.

Results. “Ne riday Mene, Mati” is an irmos of the ninth chant of the canon sung at the morning service on the Holy Saturday and devoted to suffering and death of Jesus Christ, interpreted as a culmination of the salvation of humanity. It has a distinctive feature of personal appeal of the Son to the Mother, answering her grief and closing a dialogical form in a spacetime of the whole service and Passion week, defining specifics of the poetics of its services.

Several levels of content can be defined in a chant: 1) personal, describing relations between the Mother and the Son; 2) soteriological, revealing Lord’s plan of the salvation of humanity; 3) dogmatic, presenting dogmas of Christ and Holy Mother; 4) celebratory, establishing praise of the Mother of God.

The structure of the irmos is defined by a triad *thesis – antithesis – synthesis*. Thesis is imperative expression (addressing “*Ne riday Mene, Mati*”), antithesis is justification of this reaction (“*zrjashhi vo grobe, Ego zhe rodila esi Syna*”). Not only does the synthesis resolve appearing contradiction, but also transfers the relations between the Son and the Mother into sphere of God-man relations. In this context the initial imperative can be understood as a demand for silence and tranquillity of soul, for absolute concentration in the situation of the contact with Godly essence. The same demand is situated in one of the crucial moments of liturgy of the Holy Saturday, in the time of The Great Entrance: “*Da molchit vsjakaja plot chelovecha*”.

For the second time “Ne riday Mene, Mati” is sung in the final part of Eucharistic canon of the liturgy. In this context it brings out completely different facet, reincarnation of the God in a human through Resurrection. Thus, due to changes of context and place in the service, “Ne riday Mene, Mati” undergoes modulation of meaning.

For the third and last time, “Ne riday...” appears in the Eastern Midnight office, that is a threshold between the Holy Saturday and The Easter, accompanying appearance of the shroud with the image of Jesus Christ. Thus, “Ne riday...” ends all the Passion cycle of the service.

The profoundness of the images and dogmas as well as structure exceptionality of “Ne riday Mene, Mati” is reflected in later hymnography. Irmoses of the canons sung on Eves of Epiphany and Christmas are constituted in a way, similar to irmoses of the Holy Saturday. They preserve images, poetic devices, genre traits

(irmos of the canon), *glas* (voice), usage of acrostic, *thesis – antithesis – synthesis* principle of composition.

Besides for hymnography, “Ne riday Mene, Mati” influenced iconography of the stated image. All the most vital aspects of it have found their incarnation in iconography: Birth from the Virgin (iconography “Eleusa”), Crucifixion (the Cross, pierced rib), death and burial (crossed hands, closed eyes of Christ, stone tomb), Resurrection, appeal to the Mother (leaning of the Saviour’s head) as a sign of a dialogue; and every aspect from the abovementioned is a separate edge of multidimensional meaning of the Holy Saturday.

Conclusions. Through analysis specifics of content and composition of “Ne riday Mene, Mati” is revealed. Dialogue is defined as a crucial principle, causing peculiar poetics of this chant and all the services of the Holy Saturday. Role of silence as one of the factors of the reception of the content is stated. Logical principle of structure *thesis – antithesis – synthesis* is brought out. Connections are drawn between this chant and its “podobnas” in texts of Menaion and Octoechos.

Perspective of the further research lies in studying of dialogue in service of the Holy Saturday on micro- and macrolevels. Specifics of influence of chants on the iconography seems to be worthy of attention.

Key words: The Holy Saturday, service, chant, canon, irmos, “Ne riday Mene, Mati”, poetics, hymnography.



Постановка проблеми. «Во святую и Великую Субботу празднуем боготелесное погребение и во ад сошествие Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, имиже наш род, от тления воззван быв, к вечней жизни преиде», – так описывает специфику этого дня Никифор Каллист Ксанфопул в Синаксари¹ (Триодь, 1974: 483). По своему

¹ Синаксари (*συναξαριον* – греч. сборник) составлены Никифором Каллистом Ксанфопулом, историком XIV в.; в них объясняется происхождение, установление и смысл тех или иных праздников, составляющих Постную и Цветную Триоди (от Недели о Мытаре и фарисее до Недели Всех святых включительно). Согласно Типикону, синаксари Триоди читаются вслед за месячным синаксарем (жизнеописание празднуемого в тот день святого) перед седьмой песнью канона на утрени (Скабалланович, 2016).



духовному наполнению Великая Суббота – переход от Страстной недели к Пасхе, от глубочайшей скорби к радости, от смерти к жизни. Вместе с тем это момент колоссального напряжения: стихира шестого гласа на вечерне «*Днешний день...*»² очень наглядно отражает это – соединение в одной точке различных онтологических полюсов: смерть Бессмертного и воскресение смертной плоти. И действительно, внешняя событийность нулевая – Спаситель во гробе. Но при внешнем покое все основные действия (события) происходят в духовном измерении: устанавливается смысловой итог духовного пути человечества – воссоздание павшего человека и обновление его, помещение одесную Бога (обожение), что по сути является финальным аккордом в симфонии домостроительства спасения человека. Отсюда предельная концентрация литургической событийности, необычайная насыщенность богослужений³, демонстрирующих богатейший гимнографический материал, разнообразие стилистики, методов раскрытия различных смысловых граней страстного цикла, позиций отношения к происходящему. И каждое из песнопений – жемчужина! Одной из таких жемчужин поистине является «Не рыдай Мене, Мати...», удивительное по своей поэтике, по глубине и проникновенности образного строя, трепетности поэтических характеристик и одновременно лаконичности (почти что догматической сухости) изложения. Яркость и одновременно богословская глубина данного песнопения дает неисчерпаемый материал для исследования его места и роли в богослужении, специфики раскрытия содержания, влияние на позднейшую гимнографию, иконографию, что и составляет **цель** настоящей статьи.

Учитывая, что данная работа обращена к богослужебной тематике, в ней задействован аппарат литургического богословия. Отсюда

² «...Сия бо есть благословенная суббота, сей есть упокоения день, воньже почи от всех дел Своих, Единородный Сын Божий, смотрением еже на смерть, плотию субботствовал: и во еже бе пакы возвращається воскресением, дарова нам живот вечный, яко Един благ и Человеколюбец...» (Триодь, 1984: 487 об.).

³ И действительно, богослужения Великой Субботы представляет колоссальный литургический, гимнографический материал. Этот цикл включает вечерню с выносом Плащаницы, малое повечерие, утреню с чином погребения, часы с изобразительными и вечерней с литургией свт. Василия Великого.

использование специальной богослужебной терминологии, употребление церковно-славянских слов и выражений. Это же касается заглавных букв в написании отдельных слов и понятий (Великая Суббота, например, и проч.), что отвечает правилам орфографии славянского языка. Повторимся, все это обусловлено спецификой материала. Цитируемый материал приводится на церковно-славянском языке, но изложен гражданским шрифтом, пунктуация приближена к нормам русского языка.

Анализ последних исследований и публикаций. В современной богословской литературе данное песнопение упоминается довольно часто в контексте исследования богослужебных и уставных особенностей Великой Субботы; таковые представлены учебными пособиями по литургике, церковному уставу (например, И. Карабинова (1910), А. Кашкина (2010), М. Красовицкой (2014), Г. Шиманского (2002) и мн. др.). Более развернутую характеристику данное песнопение получило в исследованиях, посвященных творчеству византийских песнопевцев, наиболее значимыми среди которых представляются издания архиеп. Филарета (Гумилевского) (1902) и мон. Игнатии (Пузик) (2005). Так, в контексте описания личности св. Космы Маюмского и характеристики его творчества (перечислены основные его сочинения, в ряду которых порядком упоминания назван и четверопеснец Великой Субботы) архиеп. Филарет (1902) обозначает и наиболее характерную, на его взгляд, черту стиля песнопевца: «Речь его всегда полна мысли и вместе сжата» (246). Более детально к творчеству св. Космы Маюмского подходит мон. Игнатия (Пузик) (2005), которая выявляет образную специфику канонов этого автора, их вероучительную основу, опору на догматические учения Церкви, о Святой Троице, Христе, Богородице, отмечает черты поэтики, а также приводит аналитические описания канонов на Богоявление, Рождество Христово. Отдельно ею выделяется и группа песнопений, посвященных Богородице, куда включены и завершающие ирмоса канонов, в контексте которых и упоминается «Не рыдай Мене, Мати...» как наиболее проникновенный образец «богородичной поэзии» св. Космы. К сожалению, детального анализа поэтической структуры данного песнопения в указанном издании, как и в других,



не приводится. Авторы ограничиваются фиксацией факта утешения Сыном страдающей Богоматери («Господь тайно утешил Свою Мать» (Красовицкая, 2014)), что оставляет актуальной проблему аналитического исследования указанного песнопения.

Изложение основного материала. «Не рыдай Мене, Мати...» представляет собой ирмос девятой песни канона, который поется на утрени Великой Субботы. Как известно, в православном богослужении канон является центральной и очень важной частью утрени⁴. В нем в полной мере раскрывается суть того события, которое вспоминается в данный день года. Многочастная структура, с одной стороны, жестко регламентирована жанром, с другой – дает простор для творчества, позволяет находить точки пересечения различных явлений духовной жизни, удаленных друг от друга во времени и пространстве, вести диалог на личностном уровне, на уровне стиля, текста. Язык гимнографии представляет возможность облекать сложные догматические понятия в изысканные поэтические формы.

Ирмос (греч. *ἑίρμος*) – наиболее видная часть канона, его, можно сказать, поэтическая канва (если под поэтикой понимать и тип содержания, и способ его изложения, и стилистику); это важнейшая структурная, функциональная и композиционная часть: по его образцу составляются последующие тропари. Анализ содержания ирмосов всех восьми гласов, которые употребляются в богослужбной

⁴ Канон состоит из так называемых «библейских песен», стихи которых перемежаются песнями позднейшего христианского составления. Библейские песни (греч. *φδοαί*) – это песни, воспетые ветхозаветными пророками и праведниками по поводу наиболее великих событий в их жизни, а также жизни целого израильского народа. Взяты они из книг Ветхого Завета: 1-я – Исх. 15:1-19, 2-я – Втор. 32:1-43, 3-я – 1 Цар. 2:1-10, 4-я – Авв. 3:1-19, 5-я – Исаия 26:9-19, 6-я – Иона 2:1-10, 7-я – Дан. 2:26-51, 8-я – Дан. 2: 51-88, 9-я объединяет Песнь Пресвятой Богородицы «Величит душа моя» (Лк. 1:46-55) и Песнь Захарии «Благословен Господь Бог Израилев» (Лк. 1:68-79). Та или иная библейская песнь определяет тему и раскрытие ее во всем (и небиблейском) составе песни канона, является для нее правилом, образцом, нормой (отсюда и название этой части утрени – «канон», греч. *κανόν*). Другим определяющим фактором становится празднуемое событие. В музыкально-поэтическом плане закономерности диктует система осмогласия (см. Гарднер (2004), мон. Игнатия (2005), Кашкин (2010), Скабалланович (2016), Шиманский (2002) и др.).

практике в течение всего церковного года, позволяет объединить эти ирмосы в несколько групп: а) написанные в виде обращения молящегося к объекту молитвы, б) написанные в виде побуждения самого молящего к молитвенному действию, в) написанные в виде повествования. При этом каждая из групп имеет внутренне деление. Так, молитвенное обращение может быть представлено славословием⁵, либо носить покаянный характер⁶, возможно и преобладание повествовательности. Объект молитвенного обращения – Бог, Богородица, святые⁷; встречаются образцы со множественным адресатом⁸. В ирмосах второй группы звучит побуждение к славословию⁹ или к покаянию (раскаянию, изменению своей жизни)¹⁰. Третья группа ирмосов включает песнопения повествовательно-исторического¹¹ и догматического

⁵ Например: «Вонмі гласу моему, от Дёвы Рождётся, и глаголы моя внуши, яко Імя Твое дівное, Господи, призвах» (гл. 1, песнь 2) (Ирмологий, 1982:7).

⁶ Покаянное обращение имеет множество эмоциональных градаций: *Прізви на пёния рабѡв, Благодётелю, врагѡ смиряя вознесённую гордыню, носяй же, Всевидче, грехѡ превышше непоколёблемо утверждёныя, Блѡже, певцыи основанием вёры* (гл. 1, песнь 3, второй канон Рождества Христова) (Ирмологий, 1982:8); «В бёздне грехѡвней ваяляся, неизслёдную милосёрдия Твоегого призываю бёзду: от тли, Бѡже, мя возведи» (глас 2, п. 6) (Ирмологий, 1982:28); «Ты словом Твоим, Господи, Небеса утвердил еси, Ты и сердце моё в вёре утверди» (глас 2, п. 3) (Ирмологий, 1982:25).

⁷ «Исаие, ликуй, Дева име во чреве и роди Сына Еммануила, его же величающе, Деву убожаем» (глас 5, п. 9) (Ирмологий, 1982:71).

⁸ Например, двойное обращение в завершающем ирмосе пасхального канона: «Светіся, светіся, Нѡвый Иерусалиме, слава бо Господня на тебе возсия, ликуй ныне и веселися, Сиѡне. Ты же, Чистая, красуйся, Богородице, о востаніи Рождества Твоего» (глас 1, п. 9) (Ирмологий, 1982:19).

⁹ «Воскресёния день, просветімся, людие, Пасха, Господня Пасха: от смёрти бо к Жизни и от земли к Небесі Христѡс Бог нас преведё, побёдную поюция» (гл. 1, песнь 1, канон на Воскресение Христова); «Песнь побёдную поим вси Бѡгу, сотворшему дівная чудеса мыщию высокою и спасшему Израіля, яко прославіся» (гл. 1, песнь 1, канон на Введение) (Ирмологий, 1982:6).

¹⁰ «Неплѡдная душё и безчѡдная, стяжи плод благослѡвный, веселящися, возопій: утверди́хся Тобю, Бѡже, несть свят, несть прѡведен, пѡче Тебё, Господи» (глас 3, п. 3) (Ирмологий, 1982:38).

¹¹ «Огнём очіи́хся тайнаго зрёния, поя прорѡк чело́вѡков новодѣйство, возглашаёт глас, дѡухом плёиуци, воплощёние являющ неизречённа Сло́ва, Им же сильных державы сотре» (глас 2, п. 4, ин канон Богоявления); «Ят бысть, но не удержан в пёрсех



характера¹². Отметим, что указанное деление по типу содержания не строгое, поскольку в ирмологической гимнографии есть образцы, которые можно отнести сразу к нескольким видам¹³.

Нужно отметить еще одну разновидность содержания, которая представлена только второй песнью канона. Она в богослужебной практике поется в период Четырехдесятницы (Великого поста). Стихи библейской песни и составленные по их образцу ирмосы представляют собой обличительную песнь Моисея (Втор. 32:1-44), который, в свою очередь, как бы переадресует прямую речь Господа Саваофа иудеям. Отсюда и принципиально иная форма обращенности: не от молящегося в объекту молитвы, а обратная – от Бога к человеку¹⁴.

Каждая разновидность содержания характеризуется определенным типом личного обращения: высказывание подается от разных лиц с различной степенью дистанцированности. Так, ирмоса первой группы написаны в форме личного обращения – от первого лица в виде прямой речи (реплика). Вторая близка первой по типу обращения, но направлена на себя (во множественном числе либо единственном). Личное обращение формирует близкую дистанцию между объектом и субъектом молитвенного высказывания, отсюда включенность личностного фактора – высокая степень эмоционально окрашенности (=свойства души). Повествование в третьей группе обычно ведется

кітовых Іона: Твой бо образ нося, Страдавшиаго и погребенію давшиагося, яко от чертога, от зверя изыде. Приглашише же кустодии: хранящии суетная и ложная, милость сию оставили есте» (глас 6, п. 6) (Ирмологий, 1982:78).

¹² *«О трєблаженное Древо, на немже распяся Христос, Царь и Господь! имже паде древом прельстивый, Тобю прельстився, Богу пригвоздившуся плотию, подающему мир душам нашим»* (глас 8, п. 5, канон на Воздвижение) (Ирмологий, 1982:97).

¹³ Например, сочетание повествовательности в основной части с побуждением к славословию в завершении: *«Воплощения Божия Орган, Дево, была еси, и смешения Слова в плоти еже от Тебе Чертог, соединена бо Существома, сугубыма действама и хотеньма показума, Ебоже поюще, Тя, Богородице, величаем»* (глас 8, п. 9) (Ирмологий, 1982:105).

¹⁴ *«Видите, видите, яко Аз есмь Бог, древле Израіля сквозє Чермное море проведый, и питаемый, и спасый, и от горькия работы свободивый фараоновы»* (глас 8, п. 2) (Ирмологий, 1982:93).

от третьего лица, что формирует изложение более дистанцированное, объективированного типа.

Поскольку девятая песнь в структуре канона специфизирована – она всегда в большей или меньшей мере связана с образом Пресвятой Богородицы, имеет смысл уточнить содержательные особенности «богородичных» ирмосов. Смысловые группы здесь в принципе соответствуют выше описанному повествованию, молитвенному обращению и побуждению, но с небольшим отличием: блок ирмосов, составляющих обращение, распадается на две самостоятельные группы – непосредственное обращение к Богоматери и опосредованное – упоминание Матери Божией в контексте обращения молящихся ко Христу¹⁵. Распределение форм личного обращения также укладывается в два вида: от первого лица (обращение, побуждение) и от третьего (повествование).

Ирмосы канона Великой Субботы, как и сам канон, необычны и выделяются среди песнопений данного жанра. Необычность заключается, в первую очередь, в неоднородности по времени, месту составления, а также авторству. Так, первоначально канон представлял собой четверопеснец (то есть состоял лишь из четырех песен: шестой, седьмой, восьмой и девятой); авторство принадлежит песнописцу VII–VIII века св. Косме, епископу Маюмскому¹⁶. Позднее, в IX веке, четверопеснец св. Космы был дополнен до полного канона из девяти песен¹⁷. В надписании канона в Постной Триоди (1974) ука-

¹⁵ Например: *«Велича́ем, Христе́, Твою́ Всенепоро́чную Ма́терь Чи́стую, яко роди́ Тя прее́ственно плоти́ю, от вся́кия льсти и тли нас избавля́яй»* (глас 5, п. 9) (Ирмологий, 1982:71), *«Весь еси́ желáние, весь слáдость, Сло́ве Божий, Дéвы Сы́не, Бо́же богóв, Го́споди, святы́х Пресвяты́й, тем Тя вси с Ро́ждшею велича́ем»* (глас 2, п. 9) (Ирмологий, 1982:35).

¹⁶ Св. Косма, еп. Маюмский (VIII век), старший воспитанник и сподвижник по обители св. Саввы св. Иоанна Дамаскина, умерший немного позже его, написал каноны или три-, или четверопеснцы на все дни Страстной седмицы от Лазаревой субботы и на двенадцатые праздники, кроме Пасхи, Вознесения, Рождества Пресвятой Богородицы, Введения и Благовещения, каноны Богоотцам, вмч. Георгию (см. Игнатия, 2005, Скабалланович, 2016, Филарет, 1902).

¹⁷ За выпуском второй, что является уже нормативным явлением для данного времени.



зывается, что тропари песен с первой по пятую включительно принадлежат св. Марку, епископу Отрантскому¹⁸, а ирмосы – инокине Кассии¹⁹ (481об.). Некоторые исследователи в области византийской гимнографии, в частности, архиеп. Филарет (Гумилевский) (1902), мон. Игнатия (Пузик) (2005), считают, что первоначально Кассией были написаны полные песни (ирмосы вместе с тропарями), и лишь позднее их заменили тропарями св. Марка²⁰.

Составной характер канона определил и некоторую неоднородность его содержания, которая проявилась в большей или меньшей степени на различных структурных уровнях. Четверопеснец св. Космы написан в привычной для него манере, где общая структура канона стягивается краегранесием (акростихом)²¹ – «Субботу пою великую» (*Σάββατον μέλω μέγα*), охватывающим и ирмоса и тропари; сам канон отличается особой глубиной образного и шире – догматического содержания. Начальный фрагмент, дописанный Кассией, не имел краегранесия, при этом автор стремилась сохранить поэтику св. Космы,

¹⁸ Марк, инок лавры св. Саввы, затем эконоом св. Софии и еп. Отрантский (или Идрунтский) в Калабрии, подвижник и прозорливец (IX-X в.), автор некоторых молитв (в частности, молитвы Пресвятой Троице, которая читается после троичного канона на воскресной полунощнице), а также богослужебных дополнений Типикона (так называемые «Марковы главы») (см. подробнее *Игнатия*, 2005, *Скабалланович*, 2016, *Филарет*, 1902).

¹⁹ Кассия, или Икасия (IX век), основательница Константинопольского монастыря, пополнила четверопеснец св. Космы на Великую субботу, автор стихир на Рождество Христово, Великую среду и др., а также канонов, ныне не употребляющихся (см. подробнее *Игнатия*, 2005, *Скабалланович*, 2016, *Филарет*, 1902).

²⁰ В качестве оснований для замены исследовательница видит естественную природу автора – женскую (Игнатия, 2005). Интересно формулирует причину архиеп. Филарет (1902): «<...> последующие мужи, сочтя за неприличное присовокуплять к песням жены песни онаго подвижника Космы, препоручили Марку составить тропари с тем, чтобы удержать прежние ирмосы» (273). Такая же судьба постигла и иные творения Кассии. Хотя те песнопения, которые сохранились в богослужебном употреблении, являют образец одухотворенной поэтики (например, стихира Великой Среды «Господи, яже во многия грехи впадшая жена», стихира на Рождество Христово «Августу единоначальствующу»).

²¹ Укажем, что краегранесие (акростих) канона часто выписывалось в виде фразы, имени автора, алфавита (как, например, канон преп. Феофана, прозванного Начертанным, на Благовещение Пресвятой Богородицы) (*Миня*, 1984: 181).

его образный строй²². В свою очередь тропари св. Марка, которые заменили тропари Кассии, сохранили (точнее, дополнили) краегранисие (*Καὶ σημερον δε σαββατον μελω μεγα* – «*Се ныне субботу пою великую*»), однако содержательный план в них достаточно заметно отличается от завершающей части.

Основное содержание ирмосов канона Великой Субботы непосредственно связано с тем событием, которому они посвящены – страданиям и смерти Христа. Однако трактованы они очень широко – в аспекте достижения кульминационной точки, итога в деле домостроительства спасения человека. Отсюда в них стягиваются в одну точку Ветхий и Новый завет, пророчества и их исполнение. Поэтому данные ирмоса сложно отнести к какому-то одному из описанных выше видов (впрочем, эта особая глубина и многомерность содержания отличает все каноны и ирмоса св. Косьмы Маюмского).

Девятая песнь представляет собой уникальный образец ирмологического жанра. Следует отметить, что девятая песнь в канонах «господина Косьмы», как часто он именуется с надписаниях, заметно выделяется на фоне «богородичных» ирмосов других песнописцев. Так, исследователь мон. Игнатия (Пузик) (2005) отмечает особую силу и емкость завершающей песни в каноне на утрени Лазаревой субботы («*Чистую славно почитим...*»), духовное изящество в изложении событий Страстной седмицы, опять же краткость (например, девятый ирмос Великого Понедельника «*Возвеличил еси, Христе, родишюю Тя Богородишу...*»), глубину и выразительность (заключительный ирмос двупеснца Великого Вторника «*Невместимаго Бога во чреве вместившая...*»). Напомним, что девятый ирмос канона Великой Пятницы – «*Честнейшую Херувим...*» – навсегда закрепился в богослужебной практике в качестве припева к строкам «Песни Пресвятой Богородицы». И все же завершающий ирмос канона Великой Субботы «*Не рыдай Мене, Мати...*»²³

²² На этот момент специально обращает внимание мон. Игнатия (Пузик) (2005): «<...> большая внутренняя связь и полное единство с направлением, которое принято было в четверопеснице преподобным Косьмой Маюмским» (204).

²³ Его текст: «*Не рыдай Мене, Мати, зряци во Гробе, Егѡже во чреве без семене зачала еси, Сына: востану бо, и прославлюся, и вознесу со славою непрестанно яко Бог, верю и любовью Тя величающия*» (Триодь, 1974: 484об.).



стоит как бы особняком, являясь своего рода кульминацией, венчающей цикл богородичных песнопений св. Косьмы Маюмского.

Первое и, пожалуй, одно из ключевых свойств данного песнопения – личностное обращение к Богоматери ее Сына. Обращение ко Христу в связи с образом Богоматери встречается достаточно часто. «Не рыдай Мене, Мати...» представляет собой единственный образец прямой речи Христа, адресованной Богоматери. И эта речь является ответом на все множественные обращения, вложенные в уста осиротевших Пречистой Матери, учеников, всех окружавших Его и доверившихся Ему (отсюда целая палитра переживаний: глубокая скорбь, рыдания, недоумение, порождающие множество вопросов в связи с прошедшим и будущим). И на все эти вопросы наконец дается ответ, который завершает диалогическую форму в пространстве богослужения Великой Субботы и всей Страстной седмицы. Сын отвечает Матери (а через Нее и всем людям), утешая Ее не только в личных переживаниях, но и раскрывая в полной мере смысл происходящего в реальном – земном – и духовном пространстве. Обозначенная в ирмосе, диалогическая модель в полной мере воплотится в тропарях девятой песни, которые написаны в виде своеобразного диалога Матери и Сына, а также во многом определит специфику общей поэтики богослужений Великой Субботы²⁴.

²⁴ Например, тропари канона на малом повечерии Великой Пятницы, так называемый «Плач Пресвятой Богородицы» (автор – Симеон Логофет) написаны в виде вопрошающих реплик Богоматери, плачущей об умершем Сыне (Песнь 1: «Ві́жу Тя ныне, возлюбленное Моє Чáдо и любі́мое, на Кресте́ ві́сяще, и узвляю́ся го́рце се́рдцем, рече́ Чі́стая: но да́ждь сло́ва, Благі́й, Рабе́ Твоє́й»), а свой заверченный вид диалог принимает в девятой песни («Не изглаго́леши ли рабе́ Твоє́й сло́ва, Сло́ве Божі́й? Не ущє́дриши ли Влады́ко, Тебе́ рѡ́джиую? Глаго́лаше Чі́стая, рыдаю́щи и пла́чущи, облобызаю́щи Тє́ло Гѡспода Своєго́», на что Сын отвечает, приоткрывая истинный смысл происходящего: «О, как утай́лася Тебе́ є́сть бє́здна щє́дрѡт! Матєри в тайне изрече́ Гѡспѡ́дь: твáрь бо Мою́ хотя́ спасті́, изволи́х умрє́ти. Но и воскрє́сну, и Тебе́ возвелі́чу, я́ко Бѡг небесє́ и землі́»; заключительная реплика Богородицы несет в себе уже совсем иное настроение: «Воспою́ милосє́рдие Твоє́, Человеколюбче, и поклоняю́ся богáтству мї́лости Твоея, Влады́ко: создáние бо Твоє́ хотя́ спасті́, смє́рть подъя́л есѝ, рече́ Пречі́стая. Но воскрє́сеніем Твоім, Спáсе, помї́луй всє́х нас» (Триодь, 1974:464-467). Диалогичность, полиперсонажность (множественность объектов обращения), сочетание различных форм изложения – молитвенного обра-

Итак, в содержании рассматриваемого песнопения можно выделить несколько планов: 1) индивидуально-личностный, связывающий отношения Матери и Сына (Сына – распятого и погребенного, Матери – выносившей Его в утробе, родившей и понесшей великие страдания, предреченные Ей праведным Симеоном²⁵); 2) сотериологический, обуславливающие историческую динамику раскрытия и осуществления предвечного замысла Божия о спасении; 3) догматический, раскрывающий христологический догмат (двойственная природа Христа – божественная и человеческая) и богородичный (почитание Марии как Богоматери, родившей Богочеловека Христа и пребывающей девой до рождества и по рождестве); 4) хвалебный, утверждающий почитание Матери Божией.

Структура ирмоса определяется триадой: *тезис–антитезис–синтез*. Тезисом служит императивное побуждение (обращение Сына к Матери: «*Не рыдай Мене, Мати*»), антитезисом – обоснования естественности подобной реакции («*зрящи во гробе, Его же родила еси Сына*»). На фоне антитезиса тезисный призыв выглядит парадоксом, противоречащим логике здравого смысла. Синтез не только разрешает заданное противоречие, но и переводит отношения Матери и Сына из личного плана в надличностный – систему Богочеловеческих отношений, аспекты которой были рассмотрены выше. В этой связи особый смысл приобретает и начальное обращение «*не рыдай*», звучащее как властный императив. Это не просто утешительные слова Сына к страдающей Матери (как часто об этом пишут исследователи (например, Игнатия (2005), Карабинов (1910), Красовицкая (2014))). Данное обращение обусловлено мас-

шения, покаяния, побуждения, повествовательности, раскрывающей последовательность событий Страстной недели, тезисности догматического плана – присутствует и в чине погребения. Укажем также, что богослужебная практика знает позднейшие примеры диалогической структуры высказывания: таков, в частности, канон преп. Феофана на Благовещение Пресвятой Богородицы, где тропари выписаны как диалог между Девой и Архангелом (характерно надписание на полях Минеи: «*Ангел возопи*», «*Богородица рече*», обозначающих соответственно реплики архангела и Марии) (Минея, 1984:186-187).

²⁵ «*Тебе же самой душу пройдет оружие...*» (Лк. 2:35).



штабом происходящих событий, их вселенскостью. Это исполнение того, что было предрешено в Превечном Совете Пресвятой Троицей²⁶, того, о чем велась речь на горе Фавор между Христом и пророками Моисеем и Илией в момент Преображения и что было приоткрыто присутствующим там трем апостолам – Петру, Иакову и Иоанну. Это те события, которым посвящена сама Великая Суббота. Отсюда требование молчания, успокоения страстных движений души – земных переживаний «по естеству», перед явлением тайны в тех сверхъестественных событиях, свидетелями которых оказывается в данном случае Богоматерь («восстану бо и прославлюся»), перед не просто обетованным, но уже свершающимся фактом спасения: *«и вознесу со славою, яко Бог, верою и любовию Тя величающая»*. Это внутренне состояние в полной мере сопоставимо с тем, которое потребовал Господь от пророка Моисея, созерцающего на горе Хорив куст купины, горящей, но остающейся неопалимой: *«Иззуй сапоги от ног твоих, ибо земля на нейже стоишь, свята есть»* (Ис. 3:5), – состояние предельной концентрации внутренних сил души, ума, чтобы вместить, воспринять происходящее, отсечения всего того, что может помрачить их чистоту в момент соприкосновения с явлением божественной сущности.

Это то же самое требование, которое прозвучит в один из важнейших моментов литургии Великой Субботы – во время Великого входа: *«Да молчит всякая плоть человека, и да стоит со страхом и трепетом, и ничтоже земное в себе да помышляет»*. В этой связи нам представляется целесообразным остановиться более детально на данном песнопении и отметить смысловые особенности данной песни, сравнивая с иными песнопениями, которые сопровождают великий вход в различных литургических ситуациях в различное время богослужебного года.

В современной литургической практике сохранилось четыре варианта песнопений великого входа: *«Иже херувимы»* (так называе-

²⁶ Этот момент зафиксирован в иконографии «Троицы Новозаветной», ярчайшим примером воплощения которой выступает «Троица», написанная преп. Андреем Рублевым.

мая «Херувимская песнь»), которая звучит во время божественной литургии свт. Иоанна Златоуста и Василия Великого в течение года, «Ныне силы небесные», сопровождающая великий вход с Телом и Кровью Христовой во время литургии Преждеосвященных даров, которая служится по средам и пятницам вечером в течение Великого поста, «Вечери Твоя тайныя днесь» – на литургии Великого Четверга.

Из указанных выше четырех песнопений Великого входа «Вечери Твоя» имеет непосредственную (текстово выраженную) связь с событийностью дня (Тайная Вечеря, установление таинства Причастия)²⁷. Иные три имеют сходную смысловую и композиционную структуру. Каждая замыкается припевом «Аллилуиа». Основная содержательная часть формируется взаимосвязью трех ключевых образов/действующих лиц: а) верующие, присутствующие в момент совершения божественной литургии, б) ангельские силы, в) Господь, который символически представлен в Святах Дарах. Специфика же обусловлена взаимодействием указанных константных образов, типом изложения, а также его пространственно-временными характеристиками.

В «Херувимской песни»²⁸ изложение ведется от первого лица – от лица человека, непосредственно присутствующего при совершении Великого входа, и отражает то, что непосредственно происходит в храме (Великий вход, перенесение Святых Даров с жертвенника на престол). Тип изложения – повествовательный, время настоящее, континуальное. Главное действующее лицо (субъект) – человек. Другое дело, что участник (соборный человек – МЫ) должен уподобиться херувимам по чистоте души и бесстрастию, поэтому здесь звучит призыв об отсечении всего житейского.

²⁷ «Вечери Твоя тайныя днесь, Сыне Божий, причастника мя приими; не бо врагом Твоим тайну повѣм, ни лобзания Ти дам, яко Иуда, но яко разбойник исповедаю Тя: помяни мя, Господи, во Царствии Твоём» (Триодь, 1974:433об.).

²⁸ Текст «Херувимской песни»: «Иже херувимы, тайно образующе, и животворящей Троице пѣснь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение. Яко да Царя всѣх подыдем, ангельскими невидимо дориносима чинми. Аллилуиа» (Служебник, 2004:130).



В песни великого входа на Литургии Преждеосвященных даров «*Ныне силы небесныя*»²⁹ сохранена повествовательность, континуальность, но расстановка действующих лиц иная. Небесные силы служат с нами, не МЫ (человек) главное действующее лицо (которое только уподобляется херувимам, славословящим непрестанно Бога); человек – свидетель, при котором все совершается: «*Се бо входит Царь славы, се Жертва тайная, совершенная доносится*». Мы только призываемся «с верою и любовию» приступить, дабы стать «причастниками жизни вечныя».

В песнопении «*Да молчит всякая плоть человека*»³⁰, сопровождающем Великий вход на литургии Великой Субботы, онтологическая расстановка еще более радикальна в отношении человека: из действующего лица он переводится в разряд созерцающего, но при этом не пассивного (хотя внешне это выглядит так), а предельно активного в своей внутренней жизни. Время и пространство сжимаются в точку, концентрирующую в себе вечность. И сами действующие образы обозначены **прямо**, без привычного литургического символизма. Все предельно обнажено, лишено смягчающей опосредованности: «*Царь бо царствующих и Господь господствующих, приходит заклатися и датися в снедь верным*». Бог непосредственно является в сопровождении сонма ангельских небесных сил (перечислены починам!), которые также не могут вынести божественного Света и закрывают лица. А от человека требуется, по сути, умолкание его земной природы (=плоть), поскольку только дух может созерцать Бога³¹.

²⁹ Текст песнопения Великого входа: «*Ныне силы небесныя с нами невидимо служат: се бо входит Царь славы, се Жертва тайная, совершенная доносится. Верою и любовию приступим, да причастницы жизни вечныя будем. Аллилуиа*» (Служебник, 2004:293).

³⁰ Его текст: «*Да молчит всякая плоть человека, и да стоит со страхом и трепетом, и ничтоже земное в себе да помышляет: Царь бо царствующих и Господь господствующих, приходит заклатися и датися в снедь верным. Преходят же сему лицу ангельстии со всяким началом и властью, многоочитии херувими и шестокрилатии серафими, лица закрывающе, и вопиюще песьнь: аллилуиа, аллилуиа*» (Триодь, 1974:502об.).

³¹ Так, на просьбу оказаться лицом к лицу с Богом прор. Моисею был дан строгий ответ: «<...> не возможеши видети лице Мое: не бо узрит человек лице Мое, и жив

Поэтому в начале песнопения и звучит столь властный императив: «Да молчит всякая плоть человека, и да стоит со страхом и трепетом, и ничтоже земное в себе да помышляет». Да молчит всякая плоть: иными словами, все, что в святоотеческой традиции относится в плотскому, душевному. Да умолкнет перед совершающейся тайной спасения человека! Не случайно эти два песнопения – «Да молчит всякая плоть» и «Не рыдай Мене, Мати» – прозвучат в ключевые моменты Литургии Великой Субботы: во время совершения Великого входа («Да молчит всякая плоть») и в заключительной части евхаристического канона (задостойник³² «Не рыдай...»). И если «Да молчит всякая плоть» завершает смысловый ряд жертвенности ради спасения человека, то задостойник «Не рыдай Мене, Мати» в данном литургическом контексте (литургия, евхаристический канон, преложение Даров) венчает путь развития иного смыслового аспекта – восстановление образа Божия в человеке воскресением. Таким образом, не изменяясь текстово, «Не рыдай Мене, Мати» в смысловом плане модулирует за счет смещения смысловых акцентов, контекстуально обусловленных местом в богослужении и порядком развития событийности самого праздника³³.

будет» (Исх. 33), поэтому пророк смог увидеть только «задняя Бога».

³² Речь идет об о песни в честь Богоматери, которая поется после пресуществления Св. Даров, в ответ на возглас священнослужителя: «Изрядно о Пресвятей...» и, следовательно, приходится, на самую священную часть литургии, занятую исключительно молитвами и песнями к Самому Богу, и преимущественно к Богу Отцу. Как отмечает М. Скабалланович (2016), «введение сюда песни Пресв. Богородице говорит о высшей степени почитания Ее Православною Церковью», поэтому для литургии свт. Иоанна Златоустого, которая служитя во все дни года, избрана самая восторженная песнь, исповедующая Богоматерь высшею Серафимов и Херувимов, – «Достойно есть» (*Ἀξιὸν ἔστι*). В двенадцатые праздники и их попраздства песнь эта заменяется девятым ирмосом канона (который посвящен Богоматери и, таким образом, вполне отвечает песнопению «Достойно»), называемым в таком применении «Задостойником» (термин славянского устава). На литургии Василия Великого (не приходящей на двенадцатый праздник или Страстную седмицу) «Достойно» заменяется песнопением «О Тебе радуется», составленным преп. Иоанном Дамаскиным.

³³ Напомним, что особенностью Литургии Великой Субботы является то, что она служитя на вечерне. А это уже область воскресения. Так, на вечерне звучат воскресные стихиры первого гласа; в 15-ти праздничных паремиях собраны примеры воскре-



Третий и последний раз ирмосы Великой Субботы «Волною морскою» прозвучат на Пасхальной полунощнице – пограничьи между Страстной Субботой и Воскресением. Причем ирмос «Не рыдай...» прозвучит дважды – в начале девятой песни и в конце в качестве катавасии. И это очень важный богослужебный момент: на словах «*восстану бо и прославлюся*» плащаница с изображением Христа («Положение во гроб»), лежащая на аналое в центре храма, поднимается и заносится в алтарь (символ восхождения Сына к Отцу). Таким образом, песнопением «Не рыдай...» завершается весь богослужебный и образно-смысловый страстной цикл. Цикл, требующий величайшего, предельного напряжения всех духовных, душевных и физических сил. Дальше – Пасха, дальше – ликование, дальше – вечность, достигаемая столь страшными усилиями и купленная столь дорогой ценой – ценой крестных страданий Бога, ставшего человеком.

Образная и догматическая глубина, проникновенность и лаконичность изложения, композиционная специфика песнопения «Не рыдай Мене, Мати...», – все это отразилось в позднейшей гимнографии. Так, в богослужебных текстах Октоиха, Минеи можно встретить ряд песнопений различных жанров, написанных по его подобию. «Не рыдай Мене, Мати...» служит для них жанровой, музыкально-поэтической, содержательно-смысловой моделью, которая трактуется более или менее свободно. Примером творчества «на подобен» являются ирмосы канонов, которые поются на повечериях в навечерия Рождества Христова и Богоявления. Указанные каноны составлены по образцу канона Великой Субботы, только приурочены они к иным событиям³⁴. Отсюда сохранение не только образности, но и целых поэтических конструкций. Укажем, что и акростих канона Великой Субботы

сения из Ветхого Завета; окончание вечерни и переход ее в литургию сопровождается переоблачением в белые одежды священнослужителей, самого храма.

³⁴ Г. Шиманский (2002) видит возможность такого уподобления в том, что волхвы прозревали явившегося Спасителя мира, Который пострадает и по смерти три дня пребудет Своим Пречистым Телом во гробе и со славою воскреснет из мертвых. Поэтому для изображения событий и полагаются ирмосы, подобные ирмосам Великой Субботы «Волною морскою».

приводится в обоих канонах почти дословно («Днесъ же субботу пою великую», канон навечерия Рождества Христова, «И днесъ же субботу пою великую», канон навечерия Богоявления).

Ирмос девятой песни навечерия Рождества Христова звучит следующим образом: *Не дивіся ныне, о Мати! видящи яко Младенца, Егѡже из чре́ва прѣжде денни́цы роди́ Оте́ц, возста́вити бо и сопросла́вити челове́ческое па́дшее естество́ приидо́х я́вственно, ве́рою и любо́вию Тя велича́ющее* (Минея, 1982); навечерия Богоявления: *Не рыда́йте всѹе, отча́яния тенета́ми удавля́еми челове́цы, пові́ннии злых, но во умиле́нии душі́ присту́пим Очища́ющему вся, яко Еди́ному чи́стому и даю́щему прощѣ́ние Крещѣ́нием* (Минея, 1983).

В первом из приведенных подобнов сохранены все основные параметры ирмоса «Не рыдай Мене, Мати...»: личное обращение Христа к Матери в императивной форме (тезис), расшифровка причины, по которой реакция Богородицы естественна (антитезис), и сотериологическое обоснование (синтез), – при сохранении лексических оборотов, поэтической структуры.

Великая Суббота

<i>тезис</i>	Не рыда́й Мене́, Мати́,
<i>антитезис</i>	зря́щи во Грѣбе́, Егѡ́же во чре́ве без семене́ зачала́ еси́, Сына́:
<i>синтез</i>	воста́ну бо, и просла́влюся, и вознесу́ со славою́ непрестанно́ яко́ Бог, ве́рою и любо́вию Тя велича́ющія

Навечерие Рождества Христова

Не диві́ся ны́не, о Ма́ти! вдя́щи яко́ Младѣ́нца, Егѡ́же из чре́ва прѣ́жде денни́цы роди́ Оте́ц, возста́вити бо и сопросла́вити чело́веческое па́дшее естество́ приидо́х я́вственно, ве́рою и любо́вию Тя велича́ющее

Ирмос в навечерие Богоявления наследует образец в более обобщенной форме. Антитетичность в поэтической структуре песнопения сохраняется, но выражена она не столь категорично, поскольку тезис и антитезис частично взаимопроникают друг в друга: «Не рыда́йте всѹе, отча́яния тенета́ми удавля́еми челове́цы, пові́ннии злых». Здесь тезис – *не рыда́йте всѹе, челове́цы*, антитезис – *отча́яния*



тенетами удавляеми, повіннии злых, но при этом часть антитезиса помещена в зоне тезиса, что смягчает драматизм образа. И синтез (*во умилєнии души приступим Очищающему вся, яко Единому чистому и дающему прощєние Крещєнием*) выстраивается по принципу наращивания, постепенного раскрытия (или расшифровки) темы, что отвечает смыслообразу покаяние-молитва-упование. В лексическом плане общность ограничивается повторением начального обращения, но с изменением адресата (*отчяяния тенетами удавляеми человецы*), что автоматически относит данное песнопение к группе обращений побудительного характера (побуждение к покаянию).

Отметим, что в рассмотренных подобнах сохраняется жанровая характеристика (ирмос канона), гласовая принадлежность (глас 6).

Более свободными – скорее поэтическими – подобными являются так называемые «крестобогородичные» песнопения Октоиха: завершающие стихиры на «Господи воззвах» в богослужениях вечерни вторника и четверга четвертого гласа. В них изменяется жанр (стихира вместо ирмоса), гласовая характеристика (вместо шестого – четвертый глас, при этом мелодический распев записан на подобен песнопения «Званный свыше»). Указанные стихиры выстраиваются по тому же диалогическому принципу: рыдание матери при Кресте – ответ Сына³⁵, структура определяется триадой *тезис-антитезис-синтез*. При этом содержание соответствует иному событию – дню распятия Христа, Великой Пятнице (а не Субботе). По сути, это дальнейшее развитие страстной тематики в дни, установленные Церковью для воспоминания крестных страданий Христа – среду и пятницу.

Помимо гимнографии песнопение «Не рыдай Мене, Мати» дало импульс к развитию новых видов иконографических сюжетов. Многомерность его содержания, эстетика молчания определили иконо-

³⁵ Стихира на «Господи воззвах» вторника, глас 4: *«Не рыдай Мене, Мати, зряци на древе повєшена твоего Сына и Бога, на водах повєсиваго землю неодоержимо и всю тварь создавшего: ибо воскресну, и прославлюся, и адова царствия сокрушу крепостию, и погублю того силу, и связаннаго избавлю от злодейства его, яко Благоутробен, и Отцу Моему приведу, яко Человеколюбец»* (Октоих, 2000: 612). Стихира в четверг по тексту фактически полностью совпадает с данной стихирой.

графию образа «Не рыдай Мене, Мати», одной из самых проникновенных икон Страстного цикла. Иконография ее сложилась в православной традиции (отечественной, греческой, сербской) к XVII веку. Она статична по своей композиции (в отличие от сюжетности своего аналога в католической церкви, где Богородица склоняется к умершему Христу, Тело которого держит на своих коленях) и объединяет в своей структуре несколько иконографических типов. Положение Богородицы двоякое: предстоящей (в паре с ап. Иоанном Богословом) либо прижимающейся щекой к Спасителю. Оба этих варианта отсылают соответственно к двум иконографическим типам – деисис (моление) и «Умиление». Причем положение предстояния отсылает к иконографии «Распятия» (Великая Пятница, стояние при Кресте), а «Умиление» к образам Матери с Богомладенцем (опять-таки «Его же родила еси Сына»)³⁶.

Все моменты, касающиеся сотериологического аспекта данного образа, обозначены в виде символов (но не действия!). Спаситель в положении со сложенными руками, как при погребении, находится во гробе, но не лежит в нем, а стоит (причем в различных вариантах данной иконографии гробница может изображаться и перед фигурой Христа). Его стоячее положение знаменует собой грядущее воскресение. Обозначен на иконе и крест – орудие смерти Спасителя; но Христос не пригвожден к нему. Крест здесь выступает скорее контекстом, смысловой подоплекой (=цена искупления).

Таким образом, в иконографии нашли отражение все основные аспекты содержания: Рождество от Девы (иконаграфия «Умиление»), распятие (крест, прободенное ребро), смерть и погребение (скрещенные руки, закрытые глаза Христа, каменная гробница с темными проемами – в иконе символ нахождения внутри), воскресение, обращенность к Матери (наклон головы Спасителя) как знак диалога, и каждый является отдельной гранью многомерного смысла Великой Субботы.

³⁶ Описание данной иконы как восходящей к иконографии «Умиления» приводит И. Языковой (1995) в контексте раскрытия типологии иконографических типов; иконография «Не рыдай...» упоминается и авторами уже приводимых нами исследований по вопросам литургики и гимнографии (Игнатия, 2005, Красовицкая, 2014).



Выводы и перспективы. В заключение хотелось бы вновь вернуться к словам Никифора Каллиста: «Всех бо дней святая Четыредесятница превосходит, сея же паки, сия святая и великая седмица больши: и великия седмицы паки больши и сия Великая и Святая суббота» (Триодь, 1974:483). И по насыщенности трудно отыскать среди богослужений годового круга что-либо равное богослужениям Страстной седмицы, а в ней – Страстной Субботы. Удивительно здесь именно богослужебное, не индивидуальное, но *соборное* (!) переживание фактически каждого мгновения этого дня. Соборность в богослужении представлена и различным авторством, где каждый получает возможность высказаться в соборном многоголосном хоре Церкви. И особенно ярко, глубоко и проникновенно звучит в этом хоре голос св. Косьмы Маюмского, сумевшим воспеть судьбоносное качество Великой Субботы – молчание перед тайной Жертвенной Любви Бога.

К перспективам данного исследования можно отнести дальнейшую разработку темы диалогичности в богослужении Великой Субботы на микро- и макроуровнях (то есть на уровне отдельных песнопений, разделов формы и композиции богослужений в целом). Интересным видится развитие темы специфики претворения богослужебных песнопений в иконографии.

ЛИТЕРАТУРА

Гарднер, И. А. (2004) Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. Сущность, система и история. Москва : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 498.

Игнатия, монахиня (Пузик) (2005). Церковные песнотворцы. Москва : Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 464.

Ирмологий (1982). Ч. 1. Богородичны всего лета. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 222.

Карабинов, И. А. (1910). Постная Триодь: Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. Санкт-Петербург : Типография В. Д. Смирнова, 294.

Кашкин, А. С. (2010). Устав православного богослужения: Учеб. пособие по литургике. Саратов : Изд-во Саратовской епархии, 687.

Красовицкая, М. С. (2014). Литургика. Курс лекций. Москва : Изд-во Православного Свято-Тихоновского государственного университета, 228.

Минея (1982). Т. 4. Декабрь, ч. 2. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 504.

Минея (1983). Т. 5. Январь, ч. 1. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 592.

Минея (1984). Т. 7. Март, ч. 2. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 399.

Октоих, сиречь Осмогласник (2000). Гласы 1–4. Киев : Изд-во Украинской Православной Церкви, 711 (на церковно-славянском языке).

Скабалланович, М. (2016). Толковый Типикон. Москва : Изд-во Сретенского монастыря, 816.

Служебник (2004). Москва : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 592 (на церковно-славянском языке).

Триодь постная (1974). Ч. 2. Службы от субботы Лазаревой до субботы Страстей Христовых включительно. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 432 (на церковно-славянском языке).

Филарет (Гумилевский), архиеп. (1902). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой Церкви : 3-е изд. Санкт-Петербург, 393.

Шиманский, Г. И. (2002) Литургика : Учебное пособие для духовных семинарий. Москва : Изд-во Московской духовной академии, 352.

Языкова, И. К. (1995). Богословие иконы. Москва : Изд-во Общедоступного Православного Университета, 212.

REFERENCES

Gardner, I. A. (2004). *Bogosluzhebnoye peniye Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. T. 1. Sushchnost', sistema i istoriya [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Vol. 1. Essence, system and history]*. Moscow : Pravoslavnyy Svyato-Tikhonovskiy Bogoslovskiy institute, 498 [in Russian].



Ignatiya, mon. (Puzik) (2005). *Tserkovnyye pesnotvortsy [Church Songwriters]*. Moscow : Podvor'ye Svyato-Troitskoy Sergiyevoy Lavry, 464 [in Russian].

Irmologiy (1982). CH. 1. Bogorodichny vsego leta [*Irmology. Part 1. Virgin's hymns for all year*]. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 222 [in Russian].

Karabinov, I. A. (1910). *Postnaya Triod': Istoricheskiy obzor yeya plana, sostava, redaktsiy i slavyanskikh perevodov [The Lenten Triode: A historical review of its plan, composition, editorial staff and Slavic translations]*. Sankt-Peterburg : Tipografiya V.D. Smirnova, 294 [in Russian].

Kashkin, A. S. (2010). *Ustav pravoslavnogo bogoslužheniya: Uchebnoye posobiye po liturgike [The charter of Orthodox worship: A teaching materials on Liturgy]*. Saratov : Izdatel'stvo Saratovskoy yeparkhii, 687 [in Russian].

Krasovitskaya, M. S. (2014). *Liturgika. Kurs lektsiy [Liturgy. Lecture course]*. Moscow: Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gosudarstvennogo universiteta, 228 [in Russian].

Mineya (1982). T. 4. Dekabr', ch. 2 [*Minea. Vol. 4. December, Part 2*]. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 504 [in Russian].

Mineya (1983). T. 5. Yanvar', ch. 1 [*Minea. Vol. 5. January, Part 1*]. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 592 [in Russian].

Mineya (1984). T. 7. Mart, ch. 2 [*Minea. Vol. 7. March, Part 2*]. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 399 [in Russian].

Oktoikh, sirech' Osmoglasnik (2000). *Glasy 1–4 [Oktoih, or Osmoglasnik. Votes 1–4]*. Kiyev : Izdatel'stvo Ukrainskoy Pravoslavnoy Tserkvi, 711 [in Church Slavonic].

Skaballanovich, M. (2016). *Tolkovyy Tipikon [Explanatory Typicon]*. Moscow : Izdatel'stvo Sretenskogo monastyrja, 816 [in Russian].

Sluzhebnik (2004) [*The Worship book*]. Moscow : Izdatel'skiy Sovet Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi, 592 [in Church Slavonic].

Triod' postnaya (1974). CH. 2. *Sluzhby ot subboty Lazarevoy do subboty Strastey Khristovykh vklyuchitel'no [Lenten triode. Part 2. Worships from the Sabbath of Lazar to the Sabbath of the Passion of Christ]*

inclusive]. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 432 [in Church Slavonic].

Filaret (Gumilevskiy), arch. (1902). *Istoricheskiy obzor pesnopenitsev i pesnopeniya grecheskoy Tserkvi: 3-ye izd. [A Historical Review of Songwriters and Chants of the Greek Church: 3rd ed.]*. St.-Petersburg, 393 [in Russian].

Shimanskiy, G. I. (2002) *Liturgika: Uchebnoye posobiye dlya dukhovnykh seminariy [Liturgy: A manual for theological seminaries]*. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskoy dukhovnoy akademii, 352 [in Russian].

Yazykova, I. K. (1995). *Bogosloviye ikony [Theology of the icon]*. Moscow : Izdatel'stvo Obshchedostupnogo Pravoslavnogo Universiteta, 212 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.05.2019 р.



УДК 78.01.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1603

Оксана Шаповал

ORCID 0000-0002-5780-8137

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, м. Харків, 61003, Україна
vjfetzsa@gmail.com

ТЕОРІЯ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОСТОРІ ФІЛОСОФІЇ ТА НАУКОВОЇ ДУМКИ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА АНАЛІЗУ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ Р. ВАГНЕРА

АНОТАЦІЯ

Шаповал Оксана. Теорія комунікації у просторі філософії та наукової думки як детермінанта аналізу творчого процесу Р. Вагнера.

В даній публікації виділені наукові положення, які є методологічно істотними у вивченні процесу комунікативно-творчого процесу митця. Автор статті звертається до філософії діалогу Античності, ідей М. Бахтіна, Л. Вітгенштейна, співвідносячи роздуми мислителів та науковців з рефлексією Р. Вагнера. Встановлено, що німецький геній являвся рефлектуючим митцем. Метасюжет його творів окреслює роздуми про недосконалість тлінного існування, про споконвічне прагнення до здобуття свободи й безсмертя. Внутрішній діалог Р. Вагнера осмислений як художньо-філософська рефлексія, метою якої є пошук Істини. Автор статті робить умовивід, що німецький геній виступав в даному процесі не тільки комунікатором, який відправляє повідомлення людству, але й комунікантом, що сприймає звернення інших визначних особистостей. Художній текст розглянуто в аспекті діалогу у великому часі (концепт М. Бахтіна). Оперування символами, здійснюване в творах німецького генія, осмислено як «значлива гра», в процесі якої відбувається осягнення архетипної інформації і породження на її основі нових смислів, що виникають у результаті пізнання через міф.

Ключові слова: рефлексія; конгнітивно-комунікативний процес; діалог; картина світу; онто-комунікація.

АННОТАЦИЯ

Шаповал Оксана. Теория коммуникации в пространстве философии и научной мысли как детерминанта анализа творческого процесса Р. Вагнера.

В данной публикации выделены научные положения, которые являются методологически важными в изучении процесса коммуникативно-творческого процесса художника. Автор статьи обращается к философии диалога античности, идеям М. Бахтина, Л. Витгенштейна, соотнося размышления мыслителей и учёных с рефлексией Р. Вагнера. Установлено, что немецкий гений являлся рефлектирующим художником. Метасюжет его произведений очерчивает размышления о несовершенстве бренного существования, об извечном стремлении к обретению свободы и бессмертия. Внутренний диалог Р. Вагнера осмыслен как художественно-философская рефлексия, целью которой является поиск Истины. Автор статьи делает умозаключение, что немецкий гений выступал в данном процессе не только коммуникатором, который отправляет сообщение человечеству, но и коммуникантом, воспринимающим обращение других выдающихся личностей. Художественный текст рассматривается в аспекте диалога в большом времени (концепт М. Бахтина). Оперирование символами, осуществляемое в произведениях немецкого гения, осмыслено как «значащая игра», в процессе которой происходит постижение архетипической информации и порождение на её основе новых смыслов, возникающих в результате познания через миф.

Ключевые слова: рефлексия; когнитивно-коммуникативный процесс; диалог; картина мира; онто-коммуникация.

ABSTRACT

Shapoval. Oksana. Theory of communication in the space of philosophy and scientific thought as a determinant of the analysis of R. Wagner's creative process.

Background. The knowledge about R. Wagner has now acquired the status of a significant component of not only music, but also philosophy, cultural studies, literary studies, and in studies the authors address to the intonation-conceptual and philosophical foundations of the artistic concepts of the German composer. Such universality has a basis in the substantial depths of Wagner's works, which



are the embodiment of myth-making, the conceptual ideas of Gesamtkunstwerk and Kunstreligion.

Objectives. The purpose of the research is to determine the scientific basis for the implementation of the theory of communication as determinants of the analysis of the creative process by R. Wagner through the prism of the heuristic quest of the genius composer and the inclusion of his achievements in the continuum of culture.

Methods. In knowledge about R. Wagner methodological importance have the works of the famous scientist M. Cherkashyna-Gubarenko. The researcher examines the conceptual foundations of R. Wagner's work: finds the influence of the German composer on the artistic formation of S. Prokofiev, reveals in the works by R. Wagner evangelical motifs, the Faustian model, which is a reflection of the archetypes, the problem of the embodiment of his works in the Opera house of today.

Significant representative of knowledge about R. Wagner, the author of the doctoral thesis, the focus of which is the Opera the «Flying Dutchman» is E. Roschenko. Analyzing the embodiment of mythology in the musical art, scientist addressed to the conceptual foundations of the artistic practice of the great mythmaker R. Wagner.

Great importance in the understanding of cognitive and communicative activity of Wagner plays familiarization with his euristic quest, which was carried out through the study of the music and book editions. Materials about the libraries of Wagner transferred to the archive of the Kharkiv Wagner society by M. Eger in the form of manuscript. The results of his research contribute to the expansion of ideas about Wagner's universalism, which, in turn, allows us to hunting the principle of the composer – Gesamtkunstwerk – as not only a union of music, poetry and dance, but comprehensive intellectual and spiritual synthesis.

Results. In science, there are many approaches to the study of communication. This publication highlights the scientific provisions that are methodologically important in the study of the process of communicative and creative process of the artist. The roots of the theory of communication reach antiquity. Therefore, first of all addressing to them, correlating philosophical reflections of ancient Greek thinkers with scientific and philosophical thought regarding the understanding of these processes in subsequent eras from the perspective of the chosen discourse of the proposed research.

The dialectical method of Socrates, justified by Plato, involves the acquisition of true knowledge through reasoning in the form of questions and answers that can be carried out in conversation with the interlocutor or with yourself, in the process of knowledge or self-knowledge.

R. Wagner was reflectional artist, a sage who came to know themselves in unity with the being of the world, the idea is constantly addressing the question of the meaning of human existence and finding it on various options of response. The metaplot of his works delineates reflections on the imperfection of mortal existence, eternal desire for freedom and immortality.

R. Wagner's reflections are related to philosophical reasons of thinkers, but they are expressed in terms of the artistic concept of the work, where the composer reveals his own philosophical beliefs, placing the characters in the realities of ontological reality. Therefore, we can conclude that the infinite knowledge and self-knowledge of the German master is expressed in the form of artistic and philosophical reflection.

Wagner's creative work gradually reveals its depths through its inclusion in the public consciousness, where it finds a lot of interpretative readings; carried out by directors and performers, music lovers and opera audience, reviewers and researchers. The texts of the works of the German genius are in the focus of the interpreters active attention in the conditions of the modern Director's Opera house, where they appear as an initial source, prompting the search and actualization of deep meanings, which is facilitated by the artistic and conceptual content of these works. Creativity of R. Wagner is included in the communicative and creative process, which is carried out in a dialogue in the big time (concept by M. Bakhtin). In turn, the German genius acted in this process not only as a communicator, but also as a communicant, as evidenced, in particular, by the reflection recorded on the pages of his publications (an appeal to humanity and at the same time an imaginary conversation with outstanding personalities of the past and present).

Conclusions. Consideration of R. Wagner's creative work and thought through the prism of artistic and philosophical reflection, allows us to interpret dialogue as an endless search for truth, which takes its multiplicity, despite the composer's desire to find episteme knowledge. Texts by R. Wagner are the embodiment of the author's picture of the world, which reflects the conceptual ideas of the composer, included in the dialogue in the big time. The tracking of the semantic content of a literary text often generates new meanings, since this



process is subjective, which bears the imprint of the interpretation's perception. In the creative work of R. Wagner, there is an operation with symbols that means by composer as a «significant game», during which there is a comprehension of archetypal information and the generation on its basis of new meanings that arise as a result of knowledge through myth.

The author sees the prospect of further research in the present consideration of R. Wagner's creative work from the standpoint of the theory of communication, covering the level of social existence of the composer and onto-communication in his operas – display of ontological processes of the Universe.

Key words: reflection, cognitive-communicative process, dialogue, picture of the world, onto-communication.



Вступ. Вагнерознавство нині набуло статусу вагової складової не тільки музикознавства, але й філософії, культурології, літературознавства, причому в дослідженнях автори торкаються як інтонаційно-змістовних, так і світоглядних засад художніх концепцій німецького композитора. Подібна всеосяжність має під собою підстави в змістовних глибинах вагнерівських творів, які є втіленням міфотворчості, концептуальних ідей Gesamtkunstwerk та Kunstreligion.

Огляд літератури. У вагнерознавстві методологічне значення мають праці славного науковця М. Черкашиної-Губаренко. Дослідниця розглядає концептуальні засади творчості Р. Вагнера. Так, М. Черкашина-Губаренко віднаходить вплив німецького композитора на мистецьке становлення С. Прокоф'єва (1994; 2009), розкриває в творчості Р. Вагнера євангельські мотиви (1999), фаустианську модель, яка є відзеркаленням архетипів колективного позасвідомого (2000), досліджує проблему втілення його творів в оперному театрі сьогодення (1997; 2002; 2012). Водночас ця тема є складовою частиною ко-лосального мегадослідження М. Черкашиної-Губаренко, об'єднаного рішенням проблем театрознавства та різних напрямів оперознавства, музичного театру (самобутність авторського задуму твору, закладені в ньому всезагальні універсалії, театральне втілення опусу засобами мистецтва сцени).

Крупним сучасним вагнерознавцем, автором докторської дисертації, що присвячена концепту «міфологема», являється О. Рощенко (2006). Аналізуючи втілення міфологем у музичному мистецтві, вона незмінно адресується до концепційних засад художньої практики великого міфотворця Р. Вагнера (О. Рощенко 1999; 2000а; 2001; 2004). У роботах О. Рощенко діалогічність художньої свідомості Р. Вагнера показана через відношення композитора до усталеного культурно-історичного досвіду, який склався у минулому і живить сьогодення, як, наприклад, у разі продовження традицій К. М. фон Вебера (2000b) та Ф. Шуберта (1994).

Величезне значення в осмисленні когнітивно-комунікативної активності Р. Вагнера відіграє ознайомлення з його евристичними шуканнями, що здійснювались через вивчення геніальним митцем нотних та книжкових артефактів. Матеріали про бібліотеки Р. Вагнера та їхню долю зібрані та передані в архів Харківського вагнерівського товариства М. Егером у вигляді рукопису (Eger, архівні матеріали Харківського вагнерівського товариства, рукопис). Викладені в ньому результати наукового дослідження сприяють розширенню уявлень про вагнерівський універсалізм, що, в свою чергу, дозволяє нам мислити ключовий художньо-естетичний принцип композитора – *Gesamtkunstwerk*, – не тільки як союз музики, поезії і танцю, але й всеохоплюючий інтелектуально-духовний синтез.

Дисертація О. Іванової (2007) присвячена концепту *Gesamtkunstwerk* у творчості Р. Вагнера, який дослідниця не мислить еквівалентним синтезу мистецтв, уявляючи його значно ємнішим за своєю підосновою: «Концепція *Gesamtkunstwerk*, що розуміється Р. Вагнером як взаємовплив мистецтва і життя, метою якого є духовне очищення і гармонійний розподіл суспільства, представляється прообразом ідеї “життє-творчості”» (8). О. Іванова пов’язує *Gesamtkunstwerk* з міфом «як пріоритетною основою для втілення даного концепту в художньому творі» (там само), тому у фокусі зосередженої уваги дослідниці знаходиться тетралогія «Кільце нібелунга», хоча даний принцип, слід додати, притаманний творчості Р. Вагнера в цілому, починаючи з «Фауст-увертюри» та «Летючого Голландця».



На противагу О. Івановій, однак, Gesamtkunstwerk мислиться нами більш широко, а саме: в комунікативно-когнітивному аспекті як відбиток евристичних пошуків композитором епістемної істини; цей процес спрямований у безкінечність, знаходячи відбиток у рефлексії та творчості Р. Вагнера. Живильним середовищем концепції Gesamtkunstwerk явилось пізнання Р. Вагнером світу та законів суспільства в двоєдності життєвих спостережень та онто-комунікації. Даний підхід визначає своєрідність концептуального осмислення ідеї Gesamtkunstwerk, що не суперечить науковій моделі О. Іванової, однак поглиблює її новими дослідними підходами.

Також важливим підґрунтям пропонованої статті є осмислення творчості Р. Вагнера крізь призму ідеї Kunstreligion. Автор публікації спирається на дослідження Д. Борхмайера (2001) щодо даної проблеми. Вчений дає визначення цьому явищу, що об'єднало у собі основоположні риси мистецтва та релігії та здобуло свій довершений вираз у творчості Р. Вагнера: «<...> мистецтво більше не підпорядковується релігії, а поглинається нею. Воно більше не запозичує світло від релігії, але надає його релігії, воно більше не живе за її вимогами, а власне і є її вимогою» (вказаний електронний ресурс). Згідно переконання Д. Борхмайера, порятунок релігії через мистецтво здійснювався Р. Вагнером через дійство фестивалів сценічних постановок (Festspiel), знайшовши концентрований вираз в Bühnenweihfestspiel «Парсіфаль». Саме тому у фокусі уваги німецького вченого знаходяться тетралогія «Кільце нібелунга», що вимагала особливих умов інсценівки, та заключний підсумковий опус композитора. Слід також додати, що саме ці твори в найбільшій мірі вимагали особливої комунікації між виконавцями і публікою, сценічного втілення в храмі мистецтва Festspielhaus, збудованого спеціально для виконання творів байройтського майстра.

Однак, слід зазначити, що взаємодію мистецтва та релігії можна мислити інакше, у широкій перспективі культурно-історичного досвіду. Так, містеріальне начало у творах Р. Вагнера збігається зі світоглядними мотивами творів художньої літератури. Трагедія «Фауст» названа Б. Шалагіновим містерією. Ф. В. Шеллінг у незавершеній праці «Філософія мистецтва» співвідносить «Божественну комедію»

з трагедією «Фауст», що спонукає Б. Шалагінова (2002) до запозичення назв частин твору великого італійця для позначення основних віх духовного становлення Фауста – пекло, чистилище і рай. Дослідник визначає містеріальність у «Фаусті» трьома віхами оповіді: 1) пекло – гріховне минуле, 2) чистилище – осмислений вибір нині, 3) рай – погляд у майбутнє, що визначений прозрінням нового буття (2002: 83–85). Продовжуючи міркування Б. Шалагінова власними спостереженнями, виявляємо в операх Р. Вагнера (аналогічно «Боже-ственній комедії» Данте і «Фаусту» Й. В. Гьоте) три віхи містеріального становлення людини, оскільки внутрішнє падіння героя-грішника змінюється духовним переломом, що веде до спокути. Додамо також, що ці артефакти художньої літератури були одними з найулюбленіших творів Р. Вагнера, входячи в коло його читацьких інтересів.

Як показує вивчення рефлексії німецького композитора у єдності з мистецькою практикою, вагнерівські смислообрази синтезують різні евристичні витоки, що склалися в культурно-історичному досвіді людства. Вони отримують у творчості Р. Вагнера варіантні тлумачення, починаючи з творів 40-х рр. і аж до «Парсіфала», поступово збагачуючись новими «обертонами» – відгомонам пізнавальної (когнітивно-комунікативної) діяльності композитора. Евристичну спрямованість творчості німецького генія слід мислити в єдності з онто-комунікативними базисами його художнього світогляду.

Мета дослідження – визначити наукове підґрунтя для впровадження теорії комунікації у якості детермінанти аналізу творчого процесу Р. Вагнера крізь призму евристичних шукань геніального композитора та включення його надбань в континуум культури.

Методологія. Ноетичні інтенції втілюються німецьким композитором через художньо-філософську рефлексію. У зв'язку із цим у публікації основоположне значення має *метод науково-філософської рефлексії* (наукова рефлексія автора статті ґрунтується на художньо-філософській рефлексії Р. Вагнера, являючись її відображенням), що дозволяє осмислити роль внутрішньої комунікації композитора в процесі його творчого зростання.

Виклад основного матеріалу. В науці склалося безліч підходів до вивчення комунікації. В даній публікації виділені наукові положен-



ня, які є методологічно істотними у вивченні комунікативно-творчого процесу митця. Корені теорії комунікації сягають античності. Тому адресуємося до них, корелюючи філософські роздуми древньогрецьких мислителів з науковою і філософською думкою наступних епох, осмислюючи комунікативні процеси під кутом зору обраного дискурсу дослідження.

Сократ закликав людей до самопізнання. Сутність його методу полягає в діалозі у формі запитань і відповідей, завдяки якому пізнається Істина. Про сократівську діалектику та маєтику писав у діалогах учень великого філософа Платон. Так, в діалозі «Теетет» Сократ говорить про народження думки у процесі діалогу, співвідносячи свою роль у ньому з повитухею, яка приймає роди. Саме в цьому діалозі Платон пише про маєтику – акушерське мистецтво, яке екстраполюється на внутрішні процеси людини (додаймо, що їх можна визначити як когнітивно-комунікативні). Однак, як зазначає філософ, у випадку народження дитини мова йде про тілесне начало, а щодо народження знання, істини слід говорити про духовні процеси: «В моєму повивальному мистецтві майже все так само, як і у них, – відмінність, мабуть, лише в тому, що я приймаю у чоловіків, а не у жінок і приймаю пологи душі, а не плоті. Саме ж визначне в нашому мистецтві – те, що ми можемо різними способами визнавати, чи народжує думка юнака помилковий привид чи істинний і повноцінний плід» (Платон, 1993: 200–201).

Найбільш ґрунтовно сутність діалектичного методу розкривається Платоном в діалозі «Держава». Характер пізнання надчуттєвого філософ описує наступним чином: «Коли ж хто-небудь робить спробу міркувати, він, минаючи відчуття, за допомогою одного лише розуму, спрямовується до суті будь-якого предмета і не відступає, поки за допомогою самого мислення не пізнає сутності блага. Так він виявляється на самій вершині того, що спізнається розумом, подібно до того як інший зійшов на вершину зримого» (Платон, 2007: 373). Діалектичний метод Сократа, обґрунтований Платоном, має на увазі знаходження істинного знання за допомогою міркувань у формі питань і відповідей, які можна здійснювати у бесіді зі співрозмовником чи сам з собою, в процесі пізнання або ж самопізнання.

Р. Вагнер являвся рефлектуючим митцем, мудрецем, який пізнавав себе у єдності з буттям світу, думкою постійно звертаючись до питання смислу людського буття і знаходячи на нього різні варіанти відповіді. Метасюжет його творів окреслює роздуми про недосконалість тлінного існування, споконвічне прагнення до здобуття свободи й безсмертя.

У зв'язку зі специфікою пізнання та самопізнання Р. Вагнера необхідно визначити специфіку філософської рефлексії як такої. Даній проблемі присвячена стаття А. Хачатряна (2003–2004), однак насамперед слід безпосередньо звернутися до висловлювань мислителів, які є близькими концепційним засадам творчості Р. Вагнера. Так, Сократ закликав людей до пізнання самих себе. Подібно давньогрецькому мислителю, Р. Вагнер відчував, що чим більше він дізнається, тим дужче відчуває безмір когнітивної діяльності (крилатий вислів Сократа: «Я знаю, що нічого не знаю»). Починаючи роботу над новим твором, Р. Вагнер просвітлював дух силою ідеї, слідуючи до спокути через самопізнання. Вкотре знайшовши відповідь у формі світоглядної концепції твору, він заперечував її, беручись за наступний опус, задум і втілення якого розкривали нову підоснову у безкінечному процесі пошуку композитором епістемної Істини. Арістотель дав визначення розуму: «розум мислить самого себе, раз ми в ньому маємо найкраще, і думка його є мислення про мислення» (Арістотель, 1934: 215). Р. Вагнер розкриває через взаємодію персонажів та їх світоглядні установки проблеми сенсу буття, смислу існування людини в цьому світі, можливість й необхідність здійснення власного призначення. А. Хачатрян (2003–2004) визначає сутність філософської рефлексії: «Рефлексія – властивість, що обумовлює специфічність філософії як форми теоретичного освоєння дійсності. Філософська рефлексія – це роздуми про граничні підстави буття, осмислення граничних підстав людської свідомості і поведінки шляхом критичного аналізу їх форм, установок і передумов» (21). Роздуми Р. Вагнера споріднені філософським розсудам мислителів, однак виражені вони в умовах художньої концепції твору, де композитор розкриває власні світоглядні переконання, поміщаючи персонажів в реалії онтологічної дійсності. Тому можна стверджувати, що безкінечне пізнання й самопізнання німецького майстра виражається у формі художньо-філософської рефлексії.



Наукове мислення, філософська рефлексія, креативний процес суб'єктів творчої діяльності немислимі поза комунікації. Спорідненим Р. Вагнеру митцем є Ф. Достоєвський, який в своїх творах показав людину, звернену до інших і світу, що визначає спосіб її буття. Про діалогічність як визначальний чинник мислення Ф. Достоєвського-митця писав М. Бахтін (1979; 2002).

Найважливішою особливістю діалогу у Ф. Достоєвського, згідно М. Бахтіну, є зверненість персонажів один до одного: «Самосвідомість героя у Достоєвського суцільно діалогізована: в кожному своєму моменті вона повернута зовні, напружено звертається до себе, другого, третього» (1979: 293). Діалог для російського письменника є не засобом, а метою, дією: «Діалог тут не передодень дії, а сама дія. Він і не засіб розкриття, виявлення ніби вже готового характеру людини; ні, тут людина не тільки проявляє себе зовні, а вперше стає тим, що вона є <...> не тільки для інших, але і для себе самої» (1979: 294). М. Бахтін впевнений, що Ф. Достоєвський своєю творчістю ілюструє думку, згідно якій у взаємодії людини з людиною розкривається людина в людині, як для інших, так і для себе самої (там само). Діалог визначає сенс і спосіб людського буття: «Бути – значить спілкуватися діалогічно» (там само). М. Бахтін пише про необхідність різноголосся як необхідну умову буття: «Один голос нічого не закінчує і нічого не вирішує. Два голоси – мінімум життя, мінімум буття» (там само).

М. Бахтін мислить діалог не тільки як спілкування людини з людиною, але й з науковим або художнім текстом. При цьому вчений визначає особливість художнього образу: «У художній літературі (як і взагалі в мистецтві) навіть на мертвих речах (співвіднесених з людиною) лежить відблиск суб'єктивності» (1986: 308), у зв'язку із чим «текст – вираз свідомості, яка щось відбиває» (там само). Спираючись на наукові викладки М. Бахтіна, творчість Р. Вагнера розглянуто нами крізь призму його рефлексії, безкінечно здійснюваного діалогу, природи його авторських текстів, адресованих до реципієнтів та звернених в часовий безмір, що охоплює сьогодення, прадавнє минуле та віддалене майбутнє. Виникає відчуття двоїстості у сприйнятті часу, що мислиться як онтологічна вічність й водночас соціально-історичний процес, який ділиться на певні інтервали.

Згідно думці В. Біблера (1991), всеохоплююче розуміння діалогу визначає бахтінську «поетику культури». М. Бахтін осмислює буття твору у «великому часі», де кожний значний художній твір поступово збагачується новими значеннями, новими смислами, все глибше розкриваючи закладений в ньому зміст. Відкриття смислу, згідно міркуванням російського філософа та культуролога, нерідко відбувається у результаті взаємодії з іншим мистецьким явищем. Даний метод був задіяний К. Степаняном (2013), який розглянув творчість Ф. Достоєвського та М. де Сервантеса у контексті діалогу у великому часі. Творчість Р. Вагнера аналогічно поступово розкриває свої глибини завдяки включенню її у суспільну свідомість, де вона знаходить безліч інтерпретаційних прочитань; їх здійснюють постановники і виконавці, меломани і оперна публіка, рецензенти і дослідники. Тексти творів німецького генія знаходяться у фокусі активної уваги інтерпретаторів в умовах сучасного режисерського оперного театру, де вони постають інтенціональним джерелом, що спонукає до пошуку й актуалізації глибинних смислів, чому сприяє художньо-концепційна змістовність даних опусів. Так, творчість Р. Вагнера включена у комунікативно-творчий процес, що здійснюється в умовах діалогу у великому часі. У свою чергу, німецький геній виступав в даному процесі не тільки комунікатором, але й комунікантом, про що свідчить, зокрема, рефлексія, зафіксована на сторінках його публікацій (звернення до людства й водночас уявна розмова з визначними особистостями минулого та сучасності).

М. Бахтін (2002) ввів в літературознавство поняття «пам'ять жанру» (120–121), яке ствердилося надалі і в музикознавстві. У творчості Р. Вагнера найбільш вагомим є оперний жанр, тому саме йому припадає першочергова дослідницька увага. Крім «пам'яті жанру» існує «пам'ять твору», яка обумовлена його «буттям» в континумі світової культури. Поняття «пам'ять твору» впроваджує в дисертаційному дослідженні А. Сокольська (2004: 8), звертаючись до проблеми інтерпретації оперного тексту в режисерському театрі. Однак дане поняття, як бачиться, слід мислити у більш широкому контексті, оскільки у суспільній свідомості в цілому зберігається пам'ять щодо твору та найбільш значущих його інтерпретаційних



прочитань, будь то опера, мюзикл, симфонія, балет, вокальний цикл або ж цикл інструментальних мініатюр. Матеріал дослідження в науковій роботі А. Сокольської: «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Мефістофель» А. Бойто, «Демон» А. Рубінштейна, «Паяци» Р. Леонкавалло. Слід зазначити, однак, що оперний текст Р. Вагнера має унікальну специфіку як в плані живильних джерел, що сприяли формуванню їх художньо-світоглядних концепцій, так і можливостей втілення в умовах режисерського театру.

«Пам'яттю» наділені також герої опусів («пам'ять персонажа» у відповідності до його типології та унікальності в умовах культурно-історичного континууму). Це поняття впроваджує Н. Брагіна (2007), адресуючись до феномену пам'яті в мові і культурі. Вона наводить приклади, які ілюструють, що «суспільна пам'ять включає в себе образи, запозичені з різних типів дискурсу» (244). Дослідниця запроваджує наступні дискурси: літературний, історичний, релігійний, міфопоетичний, народно-поетичний, кінодискурс. При цьому складні конотації, згідно з її думкою, виникають при переінтерпретації персонажів в інших типах дискурсу. Мистецькі здобутки Р. Вагнера демонструють перехід образів з міфопоетичного дискурсу в міфотворчість композитора, що здійснюється на основі його художньо-естетичного світогляду, який відбивається на різних рівнях тексту творів (єдність Слова, Музики, Драми).

Отже, категорія пам'яті торкається, таким чином, жанру, оскільки в його умовах генерується інформаційний фонд, який передається через покоління. На основі трансльованих знань і досвіду виробляється нова інформація, що проймає рівні тексту твору та його інтерпретації і яку необхідно розшифрувати за допомогою певного коду. В сучасному режисерському оперному театрі на основі вихідної інформації, закладеної в авторському тексті, здійснюється постійне нарощення смислу.

Пам'яттю наділені персонажі вагнерівських творів, оскільки вони є архетипами, що кожен раз осмислюються в певних культурно-історичних умовах; в процесі інтерпретації подеколи з'являються суттєво нові риси, що є актуальними епосі, коли здійснювалося тлумачення загальнозначущих героїв-символів. Завдяки суспільній пам'яті

відбувається трансляція досвіду, ціннісних орієнтирів часу та нації або ж загальнозначущих універсалій. Найбільш значні твори входять в світовий класичний фонд, де завдяки взаємодії свідомостей (постановників, виконавців, митців, рецензентів, науковців, слухачів / глядачів / оперної публіки) по-новому і всебічно розкривається закладений в них зміст. Зазначимо також фактор типовості певних ситуацій та персонажів внаслідок звернення до соціальних прототипів.

Отже, пам'ять (жанру, твору, персонажів) є необхідною умовою буття вагнерівських опусів в соціальному когнітивно-комунікативному просторі світової культури.

Адресуємося також до роздумів музикознавців, які звернулися у своїх наукових дослідженнях до проблеми комунікації у музичному мистецтві, що торкається оперування художніми смислами. Т. Веркіна (2008) розглядає виконавське мистецтво на матеріалі творчості піаністів як практику актуального інтонування – «діяльність виконавця у ракурсі закріплення, відтворення та оновлення музичного досвіду людства». В комунікативному процесі, згідно умовиводам дослідниці, задіяний композиторський досвід, досвід виконавців – видатних піаністів та суспільний досвід, що позначається на сприйнятті слухачів. Ю. Ніколаєвська (2010) зазначає наявність метафізичного виміру у комунікативному просторі музичного мистецтва. Метафізика смислу здійснюється, відповідно міркуванням дослідниці, через музичний символ як структуру у двох її проекціях: «а) що втілює смисл (сміслове відображення об'єктивно даного, безпосереднє втілення його в конкретній звуковій формі); б) що породжує смисл (сміслова побудова дійсності), ми оцінюємо музичний смисл моделювання подій конкретного музичного явища (музичного твору, жанру, стилю)» (43). Далі вона конкретизує свою думку: «Важливо враховувати, що музичний смисл включає в себе не тільки якусь даність (пов'язану з текстом твору), але водночас завжди являє собою нову даність (пов'язану з виконанням-інтерпретацією-глуначенням твору), що раніше не існувала і поза певного музичного твору не існує» (там само: 43–44).

Комунікація здійснюється через мову і спрямована на достеменне розуміння смислу. Творчість Р. Вагнера охоплює різні форми художнього вислову, реалізуючи принцип *Gesamtkunstwerk*. Л. Віт-



генштейн пише про «мовні ігри», звертаючись до особливостей комунікації через вербальний контакт. Концепцію «мовних ігор» австрійського філософа та логіка можна зіставити з вагнерівським поглядом на мистецтво як «значливу гру», що передбачає оперування символами. Дані міркування містяться в бесіді композитора з дружиною Козімою 27 квітня 1880 р. (С. Wagner, 1976: 526). Концептом філософії Л. Вітгенштейна є поняття картини світу, яке корелює з відображенням дійсності через вербальні смисли. «Щоб дізнатися, істинна картина чи помилкова, ми повинні співвіднести її з реальністю», – висловлює переконання філософ (Л. Вітгенштейн, 2005: 52). Обов'язковою для картини світу є, згідно Л. Вітгенштейну, об'єднання фактів. Філософ задається питанням, чи слід включати у всезагальну картину світу «думки, виражені в художній літературі вигаданими персонажами», оскільки світ в цьому випадку повстає, згідно міркуванням Л. Вітгенштейна, без берегів (там само: 54–55). Запитання залишається без відповіді, але з позицій мистецтвознавства можна стверджувати – безумовно варто, необхідно розглядати, оскільки в творах геніальних митців осмислюються основоположні проблеми буття, відтворюється світ, пропущений крізь горнила душі творчої індивідуальності.

І. Романюк, узагальнюючи досвід тлумачення поняття «картина світу» на основі термінологічного підходу (у філософському, мовознавчому, культурологічному та музикознавчому дискурсах), робить висновок про багатоскладовість структури картини світу, яка не спричиняє смислових суперечностей ні в її межах, ні в загальній системі категорій. Дослідниця вирізняє наступні елементи структури:

- узагальнення на рівні цілісності музичного твору (картина світу певного твору);
- узагальнення в межах сукупності творів, які представляють творчість митця, його персональний музичний світ (картина світу митця);
- узагальнення певного часового відрізу, певної історико-стильової доби (наприклад, барокова картина світу);
- узагальнення на рівні національної спільноти (етнічна картина світу) (І. Романюк, 2009).

Твори Р. Вагнера відбивають його художній світогляд, творче мислення, нескінченний діалог рефлексивного типу. Онтологічна картина світу є віддзеркаленням уявлень композитора про реальний світ, а також постає філософським осмисленням основоположних питань буття, що втілюється в умовах *Gesamtkunstwerk*. Правдивість визначається кореляцією з реальною дійсністю та онтологічним буттям, що осмислені у двоедності фізичного та метафізичного начал. Концепційні засади Р. Вагнера визначаються комунікативним фактором, яким є оперування взаємозв'язаними міфологемами (міфологема – концепт, що ліг в основу докторської дисертації О. Рощенко (2006), де в фокусі сконцентрованої уваги знаходиться творчість байройтського генія), які визначають когнітивний чинник в креативній діяльності композитора. Творчість колоса німецької культури завдяки об'єднуючим його міфологемам представляється як грандіозний метацикл із загальним метасюжетом.

«Мета Філософії – Логічне прояснення Думки», – концептуальний вислів Л. Вітгенштейна (2005: 104) (написання слів з прописної літери згідно виданню відповідає нашому прагненню підкреслити ключові поняття, тому у наведеній цитаті орфографічні особливості збережені). Рефлексія та художня практика Р. Вагнера відображають поступове прояснення думки, пошук відповідей на запитання, що незмінно турбували композитора; знайдене рішення кожен раз заперечувалося, оскільки розкривало одну з можливих, але не виключно достовірну епістемну Істину. Обростання стрижневої у творчості композитора ідеї, яка виступила для Р. Вагнера, метафорично кажучи, дороговказною зіркою, смисловими нашаруваннями у діалозі з різними евристичними джерелами відбувалося протягом тривалого хронологічного періоду (від написання «Фауст-увертюри» й «Летючого Голландця» аж до створення підсумкового опусу – драми-містерії «Парсіфаль»). Р. Вагнер шукав відповідь на головне хвилююче його питання про сенс існування людини в цьому світі; цей процес здійснювався в ході безкінечного пізнання й самопізнання. Таким чином евристичні пошуки формували когнітивний досвід композитора, який постійно збагачувався. Внутрішня спрямованість до вищого знання відбилася в творчості Р. Вагнера через художньо-філософську рефлексію.



Згідно Л. Вітгенштейну (2005), мовні ігри – це «повні системи людського спілкування» (235). Між різними мовними іграми можуть існувати так звані «родинні зв'язки» – подібності, що представляють складну мережу зв'язків, які «накладаються один на одного і переплітаються один з одним, мають схожість у великому і малому» (Вітгенштейн, 1994: 111). Л. Вітгенштейн уподібнює їх сімейній схожості, «бо так само накладаються і переплітаються подібності, що існують у членів однієї сім'ї: зріст, риси обличчя, колір очей, хода, темперамент і т. д.» (там само). Подібні ж родинні зв'язки можна віднайти між творчістю Р. Вагнера і філософською думкою, величними пам'ятниками людського духу, якими є артефакти культури – художня практика геніальних митців та думки видатних мислителів. Ситуація в сучасному постмодерністському режисерському театрі цілком відповідає концепції мовних ігор Л. Вітгенштейна. Режисер є автором концепційної побудови спектаклю. Кінцевим пунктом інтерпретації у виставі є її відображення в інтерпретаційному акті реципієнта. В монографії М. Черкашиної-Губаренко, що присвячена проблемі існування оперного театру в мінливому часопросторі культури, текст твору мислиться в інтертекстуальній площині. Дослідниця розглядає «оперний спектакль як текст, відкритий у інтертекстуальний простір культури і спроможний вільно використовувати найрізноманітніші її коди» (Черкашина-Губаренко, 2015: 13).

Підведемо підсумки. Розгляд творчості Р. Вагнера, мислимої крізь призму художньо-філософської рефлексії, дозволяє трактувати діалог як нескінченний пошук Істини, яка зберігає свою множинність, незважаючи на прагнення композитора віднайти епістемне знання. Художній текст є втіленням авторської картини світу, де відображаються концепційні ідеї композитора, що входять у діалог у великому часі. Трактування змістового наповнення художнього тексту нерідко генерує нові смисли, оскільки цей процес є суб'єктивним, що несе на собі відбиток свідомості інтерпретатора. Відбувається накопичення досвіду, формується сукупне знання, загальна картина, що ґрунтується на суспільній пам'яті щодо жанру, твору, персонажів. В творчості Р. Вагнера відбувається оперування символами, що мислиться ним як «значлива гра», в процесі якої відбувається осягнення архетипної

інформації і породження на її основі нових смислів, що виникають у результаті пізнання через міф.

Перспективу подальшого дослідження автор публікації вбачає в подальшому розгляді творчості Р. Вагнера з позицій теорії комунікації, охоплюючи рівні соціального буття митця, його опусів, рефлексивного діалогу, що супроводжує когнітивно-комунікативний процес й порушує також, з огляду на концептуальні засади композиторської практики німецького генія, питання стосовно картини світу – внутрішнього буття людини в єдності з онтологічними процесами Макрокосмосу.

ЛІТЕРАТУРА

Аристотель. (1934). *Метафізика*. Москва–Ленинград : Соцэкгиз, 348.

Бахтин, М. М. (1979). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва : Сов. Россия, 318.

Бахтин, М. М. (2002). Проблемы поэтики Достоевского. *Собр. соч.* : в 7 т. Т. 6. (с. 7–300, 466– 505). Москва : Русские словари : Языки славянской культуры.

Бахтин, М. М. (1986). *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 445.

Библер, В. С. (1991). *Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры*. Москва : Прогресс, 176.

Брагина, Н. (2007). *Память в языке и культуре*. Москва : Языки славянских культур, 520.

Веркіна, Т. Б. (2008). Актуальне інтонування як виконавська проблема (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 16. Retrieved from : referatu.net.ua/referats/7569/178025

Витгенштейн, Л. (2005). *Избранные работы*. Москва : Территория будущего, 440.

Витгенштейн, Л. (1994). *Философские работы*. В 2 ч. ч. I. Москва : Гнозис, 612.

Иванова, О. Н. (2007). *Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном на-*



слідии Р. Вагнера (Автореф. дисс. ... канд. культурології). Вятский государственный гуманитарный университет. Киров, 17.

Николаевская, Ю. (2010). Метафізическе простраство совре-
менной интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти*, 29, 36–50.

Платон (2007). Государство. *Собр. соч.* : в 4 т. Т. 3. Ч. 1. (97–494).
Санкт-Петербург.

Платон (1993). Теэтет. *Собр. соч.* : в 4-х т. Т. 2. (192–274). Москва :
Мысль.

Романюк, І. А. (2009). «Картина світу» в системі категорій аналі-
зу музики (на прикладах української музичної культури). (Автореф.
дисс. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет
мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17. Retrieved from : [https://
revolution.allbest.ru/music/00590256_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00590256_0.html)

Рощенко, О. Г. (2006). Діалектика міфологеми і нова міфологія
музичного романтизму (Автореф. дисс. ... д-ра мистецтвознавства).
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ,
33. Retrieved from https://revolution.allbest.ru/music/00452758_0.html

Рощенко, Е. Г. (2001). Мифологема мёртвого жениха:
URPHANOMEN и его интерпретации в операх Вагнера. *Проблеми
взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*, 6, 62–72.

Рощенко, Е. Г. (Аверьянова). (2004). *Новая мифология романтиз-
ма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки)*. Харь-
ков, 286.

Рощенко, О. Г. (2000а). Образи-імена в міфологічному просторі
вагнерівського «Тангейзера» (до проблеми інтерпретації жіночих ти-
пів). *Науковий вісник*, 5, 102–110.

Рощенко-Аверьянова, Е. Г. (1994). Преломление темы стран-
ствий в песнях Шуберта. Шуберт и шубертианство : сборник
материалов научного музыковедческого симпозиума 30 сент. –
2 окт. 1993 г., 17–32.

Рощенко (Аверьянова), Е. Г. (1999). «Тангейзер» – опера «спасе-
ния»: паломничество из горы к звезде. *Проблеми сучасного мистецт-
ва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі
століть*, 54–65.

Рощенко, Е. Г. (Аверьянова). (2000b). «Der Freischutz» – музичально-драматический двойник «Der fliegende Hollander». *Проблеми загальної і професійної педагогіки*, 50–61.

Сокольская, А. (2004). Оперный текст как феномен интерпретации. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Казанская государственная консерватория им. Н. Жиганова. Казань, 20.

Степанян, К. А. (2013). *Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени*. Москва : Языки славянской культуры, 368.

Хачатрян, А. А. (2003–2004). Рефлексия как принцип философского мышления. *Вестник ВолГУ*, VII, 3, 13–22.

Черкашина-Губаренко, М. (2009). «Вагнеровские университеты» Сергея Прокофьева. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 80, 232–242.

Черкашина, М. (1997). Вагнеровское лето в Байройте. *Зеркало недели*, 36, 5 сентября. Retrieved from : <https://zn.ua/gazeta/issue/149>

Черкашина, М. (2002). Встречи с Вагнером в городе Вагнера : (о Байройте и Вагнеровском фестивале 1997 г.). *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*, 189–200.

Черкашина, М. (1999). Евангельские мотивы в творчестве Р. Вагнера. *Науковий вісник*, 4, 159–166.

Черкашина, М. (1994). Немецкий мастер как учитель Прокофьева : (С. Прокофьев и Р. Вагнер). *Музыкальная академия*, 3, 140–141.

Черкашина-Губаренко, М. (2015). *Оперный театр у мінливому часопросторі*. Харків, 380.

Черкашина, М. (2012). Остерігайтеся виходити заміж за Летючих Голландців (Донбас Опера переозброюється за європейськими зразками). *День*, 21 грудня, 22.

Черкашина-Губаренко, М. (2000). Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XIX века. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 13, 4–12.

Шалагінов, Б. Б. (2002). *Фауст Й. В. Гете. Містерія. Міф. Утопія : До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.* Київ : Вежа, 279.



Borchmeyer, D. (2001). Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und Kunstreligion. Goethe – Richard Wagner – Ludwig II. Bayreuther Festspielbuches, 18–25.

Borchmeyer, D. Kunst – Religion – Kunstreligion. Neue Zürcher Zeitung AG [CH]. Retrieved 09.09.2019 from : <https://www.nzz.ch/kunst-religion--kunstreligion-1.17454009>

Eger, M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte. [Архівні матеріали Харківського вагнерівського товариства, рукопис, дата звернення 01.03.2007].

Wagner, C. (1976). Die Tagenbücher. Band III 1878–1880, Band IV 1881–1883. München : R. Piper & Co. Verlag, 3–1117.

REFERENCES

Aristotel'. (1934). *Metafizika* [Metaphysics]. Moscow–Leningrad : Socekiz, 348 [in Russian].

Bahtin, M. M. (1979). *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow : Sov. Rossiya, 318 [in Russian].

Bahtin, M. M. (2002). Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. *Sobr. soch.* : v 7 t. T. 6. (s. 7–300, 466–505) [Collected works : in 7 volumes. Volume (pp. 67–300, 466–505)]. Moscow : Russkie slovari : YAzyki slavyanskoj kul'tury [in Russian].

Bahtin, M. M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow : Iskusstvo, 445 [in Russian].

Bibler, V. S. (1991). *Mihail Mihajlovich Bahtin, ili Poetika kul'tury* [Mikhail Mikhailovich Bakhtin, or the Poetics of culture]. Moscow : Progress, 176 [in Russian].

Bragina, N. (2007). *Pamyat' v yazyke i kul'ture* [Memory in language and culture]. Moscow : YAzyki slavyanskih kul'tur, 520 [in Russian].

Vierkina, T. B. (2008). Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema [The actual intonation as performance problem] (Extended abstract of Candidate's thesis). Odessa state music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odessa, 16. Retrieved from : referatu.net.ua/referats/7569/178025 [in Ukrainian].

Vitgenshtejn, L. (2005). *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow : Territoriya budushchego, 440 [in Russian].

Vitgenshtejn, L. (1994). *Filosofskie raboty*: v 2-h ch. : CH. I. [Philosophical work: in 2 parts, Part I]. Moscow : Gnozis, 612 [in Russian].

Ivanova, O. N. (2007). *Gesamtkunstwerk: kul'turfilosofskie osnovaniya, ih reprezentaciya v teoreticheskom i hudozhestvennom nasledii R. Vagnera* [Gesamtkunstwerk: cultural-philosophical foundations, their representation in the theoretical and artistic heritage by R. Wagner] (Extended abstract of Candidate's thesis). Vyatka state University for the Humanities. Kirov, 17 [in Russian].

Nikolaevskaya, YU. (2010). *Metafizicheskoe prostranstvo sovremennoj interpretologii* [Metaphysical space of modern interpretology]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy and theory and practice of Education*, 29, 36–50 [in Russian].

Platon (2007). *Gosudarstvo* [State]. *Sobr. soch.* V 4 t. T. 3. CH. 1. (s. 97–494) [Collected works. In 4 volumes. Volume 3. Part 1 (pp. 97–494)]. Saint-Petersburg, [in Russian].

Platon (1993). *Teetet* [Teetet]. *Sobr. soch.* V 4-h tt. T. 2. (s. 192–274) [Collected works : in 4 volumes. Volume (pp. 192–274)]. Moscow : Mysl' [in Russian].

Romaniuk, I. A. (2009). «Kartyna svitu» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladakh ukrainskoi muzychnoi kultury) [«Picture of the world» in the system of categories of music analysis (on the examples of Ukrainian musical culture)] (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv state University of arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 17. Retrieved from : https://revolution.allbest.ru/music/00590256_0.html [in Ukrainian].

Roshchenko, O. G. (2006). *Dialektyka mifolohemy i nova mifolohiia muzychnoho romantyzmu* [The dialectic of myth and new mythology of romanticism in music] (Extended abstract of Doctor's thesis). National music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 33. Retrieved from : https://revolution.allbest.ru/music/00452758_0.html [in Ukrainian].

Roshchenko, E. G. (2001). *Mifologema myortvogo zheniha: URPHANOMEN i ego interpretacii v operah Vagnera* [The myth of the dead groom: URPHANOMEN and its interpretation in Wagner's operas].



Problems of interaction of Art, Pedagogy and theory and practice of Education, 6, 62–72 [in Russian].

Roshchenko, E. G. (Aver'yanova). (2004). *Novaya mifologiya romantizma i muzyka (problemy enciklopedicheskogo analiza muzyki)* [New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music) : monograph]. Kharkov, 286 [in Russian].

Roshchenko, O. G. (2000). *Obrazy-imena v mifolohichnomu prostori vahnerivs'kogo «Tanheizera» (do problemy interpretatsii zhinochykh tytiv)* [Images-names in the mythological space of Wagner's «Tannhäuser» (on the problem of interpretation of female types)]. *Scientific Bulletin*, 5, 102–110 [in Ukrainian].

Roshchenko-Aver'yanova, E. G. (1994). *Prelomlenie temy stranstvij v pesnyah SHuberta* [Refraction of the theme of wanderings in Schubert's songs]. Schubert and subordiante : proceedings of the scientific Symposium of the musicological 30 Sept. – 2 Oct. 1993, 17–32 [in Russian].

Roshchenko (Aver'yanova), E. G. (1999). «Tangejzer» – opera «spaseniya»: palomnichestvo iz gory k zvezde [«Tannhäuser» – opera of save: pilgrimage from the mountain to the star]. *Problems of contemporary art and culture. Pedagogical science and art criticism at the turn of the century*, 54–65 [in Russian].

Roshchenko, E. G. (Aver'yanova). (2000). «Der Freischutz» – muzykal'no-dramaticheskij dvojniki «Der fliegende Hollander» [«Der Freischutz» – music and drama double of «Der fliegende Hollander»]. *Problems of general and professional pedagogy*, 50–61 [in Russian].

Sokol'skaya, A. (2004). *Opernyj tekst kak fenomen interpretacii* [Opera text as a phenomenon of interpretation] (Extended abstract of Candidate's thesis). Kazan state Conservatory named after N. Zhiganov. Kazan, 20 [in Russian].

Stepanyan, K. A. (2013). *Dostoevskij i Servantes: dialog v bol'shom vremeni*. [Dostoevsky and Cervantes: dialogue in the big time]. Moscow : Yazyki slavyanskoj kul'tury, 368 [in Russian].

Hachaturyan, A. A. (2003–2004). *Refleksiya kak princip filosofskogo myshleniya* [Reflection as a principle of philosophical thinking]. *Bulletin of Volgograd state University*, VII, 3, 13–22 [in Russian].

Cherkashina-Gubarenko, M. (2009). «Vagnerovskie universitety» Sergeya Prokof'eva [«Wagner's universities» by Sergei Prokofiev]. *Scientific Bulletin Of the national music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 80, 232–242 [in Russian].

Cherkashina, M. (1997). Vagnerovskoe leto v Bajrojte [Wagner's summer in Bayreuth]. *Mirror of the week*, 36, 5 September. Retrieved from : <https://zn.ua/gazeta/issue/149> [in Russian].

Cherkashina, M. (2002). Vstrechi s Vagnerom v gorode Vagnera : [o Bajrojte i Vagnerovskom festivale 1997 g.] [Meetings with Wagner in Wagner's city: [about Bayreuth and the Wagner festival 1997]. *Franz Liszt and problems of synthesis of arts*, 189–200 [in Russian].

Cherkashina, M. (1999). Evangel'skie motivy v tvorchestve R. Vagnera [Gospel motifs in the creative works by R. Wagner]. *Scientific Bulletin*, 4, 159–166 [in Russian].

Cherkashina, M. (1994). Nemeckij master kak uchitel' Prokof'eva : (S. Prokof'ev i R. Vagner) [German master as Prokofiev's teacher: (S. Prokofiev and R. Wagner)]. *Music Academy*, 3, 140–141 [in Russian].

Cherkashyna-Gubarenko, M. (2015). *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera house in a changing time- area]. Kharkiv : Akta, 380 [in Ukrainian].

Cherkashyna, M. (2012). Osterihaitesia vykhodyty zamizh za Letiuchykh Hollandtsiv (Donbas Opera pereozbroiuietsia za yevropeiskymy zrazkamy) [Beware to marrying with Flying Dutchmen (Donbass Opera rearming according to European standards)]. *Day*, 21 December, 22 [in Ukrainian].

Cherkashina-Gubarenko, M. (2000). Faustianskaya model' i arhetipy besoznatel'nogo v opere XIX veka [The Faustian model and archetypes of the unconscious in XIX-century opera]. *Scientific Bulletin Of the national music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 13, 4–12 [in Russian].

Shalaginov, B. B. *Faust Y. V. Gete. Misteriia. Mif. Utopiia : Do problemy dukhovnoi sutnosti liudyny v nimets'kii literaturi na rubezhi 18–19 st.* [Faust J. W. Goethe. Mystery. Myth. Utopia: the problem of the spiritual essence of man in German literature at the turn of the 18–19 centuries]. Kyiv : Vezha, 2002. 279 [in Ukrainian].



Borchmeyer, D. (2001). Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und Kunstreligion. Goethe – Richard Wagner – Ludwig II [The Festival concept in the field of tension between Court culture and Art-Religion. Goethe-Richard Wagner-Ludwig II] // Bayreuther Festspielbuches [Wagner Festival In Bayreuth Book], 18–25 [in German].

Borchmeyer, D. Kunst – Religion – Kunstreligion [Art – Religion – Art Religion]. Neue Zürcher Zeitung AG [CH]. Retrieved 09.09.2019 from : <https://www.nzz.ch/kunst--religion--kunstreligion-1.17454009> [in German].

Eger, M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte [The libraries of the Richard Wagner Museum and the Richard Wagner Memorial]. [Archival materials of the Kharkov Wagner society, manuscript, date of issue 01.03.2007] [in German].

Wagner, C. (1976). Die Tagenbücher. Band III 1878–1880, Band IV 1881–1883 [The diary by Cosima Wagner. Volume III 1878–1880, Volume IV 1881–1883]. Munich : R. Piper & Co. Verlag, 3–1117 [in German].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2019 р.

УДК 78.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1604

Сергей Сандюк

ORCID 0000-0002-1561-748X

Греція

ПАРАДОКСЫ Л. ШПОРА

АННОТАЦИЯ

Сандюк Сергей. Парадоксы Л. Шпора.

В статье рассматривается противоречивость личности Л. Шпора – музыканта, чье творчество охватывает несколько исторических периодов. Констатируется тот факт, что интерес к творчеству композитора в последнее время возрастает, однако работы монографического плана в отечественном музыковедении отсутствуют. Рассматривается личность Шпора в контексте его времени и в связи с традицией, которую он чтит. Показательной в этом смысле является его просветительская деятельность, направленная на актуализацию сочинений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других мастеров, принадлежащих прошлому европейской музыки. Вместе с тем, отмечается, что в его творчестве прослеживается новое понимание традиции. В целом, Шпор явился провозвестником нового музыкального искусства. Рассматривается его отношение к музыке современников, в частности, к творчеству Р. Вагнера.

Ключевые слова: Шпор; рубеж веков; традиция; классика; романтизм.

АНОТАЦІЯ

Сандюк Сергій. Парадокси Л. Шпора.

У статті розглядається протиріччя особистості Л. Шпора – музиканта, чия творчість охоплює декілька історичних періодів. Констатується той факт, що інтерес до творчості композитора останнім часом зростає, однак роботи монографічного плану у вітчизняному музикознавстві відсутні. Розглядається особистість Шпора в контексті його часу та у зв'язку із традицією, яку він шанував. Показовою в цьому смислі є його просвітницька діяльність, спрямована на актуалізацію творів І. С. Баха, Г. Ф. Генделя та інших майстрів,



що належать минулому європейської музики. Разом із тим, відзначається, що в його творчості простежується нове розуміння традиції. В цілому, Шпор став провісником нового музичного мистецтва. Розглядається його ставлення до музики сучасників, зокрема, до творчості Р. Вагнера.

Ключові слова: Шпор; межа століть; традиція; класика; романтизм.

ABSTRACT

Sandiuk Sergey. Paradoxes of L. Spohr.

Background. The creative life of Ludwig Spohr (1784–1859) coincides with at least three historically-cultural periods: Late-Classical, Romantic and Late-Romantic, thus creating a straight line from Classical works of XVIII century to those of the middle of XIX century. First works by Spohr having *opus* number chronologically coincide with the beginning of Beethoven's central period of life, and in this light, he is rather seen as heir of pre-Beethoven generation of composers. But, having outlived the last Viennese Classicist by 32 years, Spohr assimilated both his experience and innovations of the new generation of musicians, his junior contemporaries. In spite of the fact that Spohr wasn't inclined to radical innovations, unlike his coeval Weber, he became one of the first harbinger of the new music. Yet we should note that situation of drastic change of musical culture, in which the composer was brought up, programmed his lifestyle and general direction of his creativity. Moreover, "intersection of times" defined contradictions in Spohr's legacy, that hitherto hurdle his unambiguous evaluation.

Literature review. It would be unfair to state that name of Spohr doesn't figure in musicologists' researches at all. Although one has to admit that while in Western musicology a certain tradition of studying his creative life has been established, in Soviet and post-Soviet scientific area creativity of Spohr hasn't ever become on object of separate dissection, with a single exception of Raaben's essay (Raaben, 1967). But even in this work Spohr only listed alongside with other musicians, but not as a self-sufficient phenomenon. Scattered facts of Spohr's creative life are incorporated into brief outlines of his works or spheres of activity, created by M. Cherkashyna (1998), N. Antipova (2007), V. Ferman (1961), V. Pluzhnikov (2006).

Researches are actively trying to reveal diverse connections between Spohr and the past of the musical culture: his "Mozartness" (Heussner, 1957), efforts to revive music by Bach, Handel and other masters of the past (Homburg, 1958; 1960).

Much less attention is drawn to historical typology of Spohr's legacy, to his place in the spacetime of music. H. Riemann (1961) regards him as a Romantic composer, having more in common with Schubert and Mendelssohn than with Weber, Schumann and Marschner. K. Huschke (1939) notes his soft, elegiac and lofty feelings, beauty of the melodies, his nobility in stark contrast with Weber's art founded in folk intonations, although claiming both of them to be German in spirit.

Although wholistic image of Spohr in research literature, unfortunately, has not been created yet.

The aim of this paper is an attempt to present complex creative personality of Spohr, comprised of the opposite constituents, as a whole.

Results. On the verge of XVIII–XIX centuries even tradition, that is one of the most profound and fundamental factors of culturally-historical process, is subjected to reconsideration.

For Spohr, tradition means mainly possessing skills, professionalism. Spohr endeavoured mastership in every single thing he did: practicing violin 10 hours daily, polishing his *Kapellmeister* art, or embodying appearing musical ideas in his compositions. It was rather predictable that he had become one of the most prominent pedagogues of XIX century, progenitor of violin school and glorious *Violinschule*. According to the tradition dating back to the Baroque era, Spohr reveals a tendency towards *inventio*: both in the terms of technology (invention of a chinrest) and in creativity. In the latter case inherited meets modern. Spohr precisely formulates artistic ideas appearing to him thus becoming one of their generators.

Spohr's attitude to tradition can be understood through his favouring of musical classics as vivid reality. Almost all scholars of his legacy unanimously agree that he had enormous adoration of Mozart during all his life.

One may say that in mind of Spohr two different approaches to tradition overlap: from the standpoint of XVIII century (when it was regarded as a continuity of knowledge, well-developed skills, order) and from the vantage of XIX century (as an object of reconsideration, adaptation in the context of new stylistic system and Romantic worldview). Not only did ambiguous approach to the tradition defined his art, but also affected societal, political views, spheres of activity and personal traits.

Conclusions. Observations on creative life of Spohr allow to demonstrate paradoxes of his personality. He was simultaneously a court musician and a "free artist"; a proponent of musical past and critic of the modernity – and its



indefatigable champion as opera *Kapellmeister* and as symphonic and concert conductor; performer-virtuoso – and serious, ruminant creator of large-scale oratorios, operas and symphonic conceptions; advocate for normativity in art – and pioneer in many respects, – these are pairs-oppositions defining the image of Spohr's personality.

Key words: Spohr; the verge of centuries; tradition; Classicism; Romanticism.



Постановка проблемы. Путь Людвиг Шпора (1784–1859) в искусстве охватывает, по меньшей мере, три историко-культурных периода – позднеклассический, романтический и позднеромантический, прочерчивая прямую линию от классических произведений XVIII века до сочинений середины XIX. Первые «опусные» произведения Шпора хронологически совпадают с началом центрального периода творчества Бетховена, и в этом плане он воспринимается скорее преемником добетховенского поколения композиторов. Однако, пережив последнего венского классика на 32 года, Шпор учел и его опыт, и новации молодой генерации музыкантов – его младших современников. Несмотря на то, что Шпор никогда не стремился к радикальному новаторству – в противовес его современнику Веберу, он объективно стал одним из провозвестников нового музыкального искусства. Однако ситуация перелома художественных культур, в условиях которой сформировались личность и мирозерцание композитора, запрограммировала его образ жизни и направленность всей разносторонней деятельности. Более того, «стык времен» определили те противоречия в наследии Шпора, которые и поныне затрудняют его однозначную оценку.

Анализ исследований и публикаций. Было бы неверным утверждать, что имя Шпора совершенно отсутствует в музыковедческих трудах. Однако приходится признать, что если на западе сложилась определенная традиция исследования его жизни и творчества, то в советском и постсоветском научном пространстве творчество Л. Шпора никогда не становилось предметом специального изучения, за исключением разве что небольшого очерка Л. Раабена, помещенного в его

книге «Жизнь замечательных скрипачей» (1967). Но и в названной работе Л. Шпор предстает в ряду других музыкантов, а не в качестве самостоятельного явления, достойного внимания музыкально-исторической науки. Разрозненные факты жизни и деятельности Шпора под определенным углом зрения включены в краткие характеристики его отдельных произведений или видов деятельности в работах М. Черкашиной (1998), Н. Антиповой (2007), В. Фермана (1961), В. Плужникова (2006).

Активные усилия исследователи направляют на раскрытие разносторонних связей Шпора с прошлым музыкальной культуры: его моцартианство (Heussner, 1957), заботу о возрождении музыки Баха, Генделя и других мастеров музыкального искусства (Homburg, 1958; 1960). Значительно меньше внимания уделяется вопросам исторической типологии наследия Шпора, его положению во времени-пространстве музыкальной культуры. Х. Риман (Riemann, 1961) склонен видеть в нем романтика, более близкого Шуберту и Мендельсону, чем Веберу, Шуману и Маршнеру. К. Хушке (Huschke, 1939) пишет о мягкости, элегичности, возвышенности чувств, красоте мелодий, присущих музыке Шпора, его аристократизме в противовес народно-почвенному искусству Вебера, называя и то, и другое немецким по духу.

Зарубежные авторы также охотно освещают различные виды многогранной деятельности Шпора, которой он во многом обязан своему высокому престижу в музыкальных кругах. Однако многие парадоксы Людвига Шпора по-прежнему привлекают к себе исследователей.

Целью данной статьи является попытка представить сложную творческую личность Л. Шпора, сотканную из противоположных составляющих, в контексте его времени.

Изложение основного материала. «Рубеж XVIII–XIX веков, – пишет А. Михайлов, – это серьезный, тяжелый кризис для всех искусств: они выходят из него совершенно обновленные, глубоко переосмысленные, во многом изменившие свои цели, направления и средства» (Михайлов, 1998: 9). Переосмыслению подлежал и один из наиболее глубинных, фундаментальных факторов культурно-исторического процесса: традиция. В условиях возникающей эпохи романтизма, заявившей о себе восстанием вдохновения против ремесла,



правды жизни против искусства, индивидуально-творческого начала против риторической предустановленности, преемственные связи с прошлым утрачивали характер передачи знаний и умений «из рук в руки», в виде эстафеты поколений (Михайлов, 1998: 8), приобретая более опосредованные формы – вплоть до представлений о виртуальном братстве художников, подобно шумановскому Давидсбунду. В свете происходивших преобразований мерилем качества сочинения оказывалось не его соответствие определенному канону (жанровому, языковому, композиционному и пр.), то есть соотнесенность с традицией, либо профессиональные достоинства автора, а несомое самим произведением единичное содержание, ключ к которому находился в нем самом, в его образном строе и внутренней организации. Сама возможность такого понимания художественного произведения возникла благодаря окончательному обретению музыкальным искусством своей автономности.

Традиция для Шпора – это, прежде всего, владение ремеслом, профессионализм. Шпор стремился достичь мастерства в любом деле: занимаясь по десять часов в день игрой на скрипке, совершенствуясь в капельмейстерском искусстве, апробируя возникающие музыкальные идеи в композиторском творчестве. Закономерно, что он стал одним из наиболее авторитетных педагогов XIX века, создателем исполнительской скрипичной школы и знаменитой *Violinschule*. Согласно традиции, восходящей к эпохе барокко, Шпору присуща склонность к *inventio* – как в технологическом плане (изобретение подбородника), так и в творческом. Здесь унаследованное смыкается с современным: Шпор чутко улавливает возникающие художественные идеи и становится одним из их генераторов. Так, он разрабатывает романтический тип программной симфонии («Святость звуков», «Историческая», «Земное и божественное в жизни человека», «Времена года»), осуществляет жанровый синтез (Восьмой скрипичный концерт «В форме вокальной сцены»), находит выразительные средства (задолго до *Freischütz* Вебера) воплощения фантастической образно-семантической сферы в «Фаусте» и пр. Но едва ли не самым главным показателем шпоровского понимания традиции представляется, с одной стороны, признание в ней непреходящей ценности, эта-

лона музыкального совершенства, с другой – свободное, лишённое риторической «правильности», по существу аканоническое обращение с созданными в её лоне нормативами, что проявляется в предпочтении Шпором принципа над строго регламентированным канонем.

Отношение Шпора к традиции раскрывается в его приверженности музыкальной классике как живой реальности. На протяжении всей своей жизни он испытывал колоссальный пиетет перед именем Моцарта, что отмечают практически все исследователи его наследия. Об уважении композитора к музыке прошлого свидетельствует активное просветительство, не в последнюю очередь направленное на возрождение музыки Баха. Исследователями не установлено, когда именно Шпор познакомился с наследием лейпцигского кантора. Д. Майер, ссылаясь на необнаруженную нами публикацию секретаря общества Шпора Х. Хомбурга, сообщает, что вероятнее всего Шпор открыл для себя музыку Баха благодаря встрече с Г. Швенке, коллекция которого содержала произведения Баха. Это событие произошло в 1809 году в Гамбурге (Maeyer, 1959: 193). В противовес этому Х. Беккер указывает на цитату из «Страстей по Матфею» во Втором скрипичном концерте Шпора, написанном в 1804 году (Becker, 1993: 26). Исходя из этого, дата, указываемая Д. Майер, представляется сомнительной. Возможно, с 1809 года интерес Шпора к музыке Баха приобрел целенаправленный характер в связи с намерением ее возвращения в музыкальный актив современной культуры. В свете моцартианства композитора любопытно предположение Д. Майер, касающееся «открытия» Шпором творчества Баха, сделанного не без влияния моцартовской увлеченности музыкой великого мастера (Maeyer, 1959: 193). Одной из первых просветительских акций Шпора стала инициатива организации общества Святой Сесилии, в концертных программах которого исполнялись произведения Баха. В частности, в 1824 году прозвучал баховский Мотет BWV/ANH 159. В 1828 году Шпор стал одним из первых членов возникшего в Берлине Баховского общества. Он приобрел рукописную копию «Страстей по Матфею», заплатив немалую по тем временам сумму в 12 рейхсталлеров, о чем композитор сообщил издателю Шлесингеру в письме от 26 сентября 1829 года (Maeyer, 1959: 194). Он также предпринимал попытки выкупить рукописи пят-



надцати инвенций и пятнадцати симфоний Баха, находящихся в частных руках (Maeyer, 1959: 194). Ссылаясь на неопубликованное письмо Шпора, датированное, вероятно, концом 1827 года, Д. Майер сообщает о его намерении исполнить «Страсти по Матфею» Баха (Maeyer, 1959: 194). В 1830 году хоровое общество Касселя начало разучивать это великое сочинение, однако из-за отсутствия разрешения принца Фредерика Вильяма премьера состоялась только в апреле 1833 года. Приведенные факты позволяют создать более объективную картину музыкально-культурных начинаний в Германии, связанных с возрождением музыки Баха. В некоторых случаях необходимость такого рода приводит к очевидной крайности в признании за Шпором приоритета в возвращении наследия лейпцигского кантора широкой публике, как это происходит в работах Х. Хомбурга. Не подлежит сомнению, что инициатива премьеры «Страстей по Матфею» в 1829 году принадлежала Мендельсону, но столь же очевидно, что аналогичные намерения были и у Шпора, который в последующих неоднократных исполнениях «Страстей» (1845 и 1851) бесспорно способствовал закреплению музыки Баха в репертуаре немецких коллективов.

Музыкальная классика XVIII века всегда служила Шпору мерилom художественных достоинств музыкального произведения. После третьего исполнения вагнеровского «Тангейзера» он следующим образом откликнулся на него: «Что бы сказали Гайдн и Моцарт, если бы они были вынуждены слушать адский шум, который теперь считается музыкой?... Хор пилигримов (здесь поддерживаемый кларнетами и контрабасами, играющими *piano*) вчера звучал так чисто, что я впервые смирился с этой ненатуральной модуляцией. Удивительно, что человеческое ухо может к такому привыкнуть!» (Maeyer, 1959: 177). Заметим, что приведенные строки относятся к 1853 году, то есть к последним годам жизни и творчества Шпора, когда его «ухо» стало более терпимым к отклонениям от классических нормативов в гармонии. Свидетельством его неугасающей любви и преклонения перед музыкой прошлого служат программы его собственных сочинений: «Исторической симфонии» (1839) и Четырнадцатого скрипичного концерта, имеющего название «Когда-то и ныне» (1839). Премьеры симфонии – как в Германии, так и в Англии – вызвали взрыв недоуме-

ния и негодования, причиной которых стала пародийная стилизация современного романтического искусства в ее финале. О том, что таково было сознательное намерение автора, свидетельствуют словесные заголовки частей. В афише, сообщавшей об исполнении этого произведения, значилось: «Историческая симфония в стиле и во вкусе четырех разных эпох. Первая часть – период Баха и Генделя, 1720. *Adagio* – период Гайдна и Моцарта, 1780. Скерцо – бетховенский период, 1810. Финал – новейший период, 1840» (Шуман, 1979: 14). Драматургическая канва сочинения предполагала наглядную демонстрацию деградации музыки в послебетховенскую эпоху. С острой критикой в адрес Шпора выступил его неизменный почитатель Шуман, назвавший замысел симфонии курьезом (1979: 15). Но едва ли не наиболее резким был тон отзыва на симфонию Шпора его ученика Хауптмана: «Финальная часть, 1840, задуманная в новоромантическом духе, весьма неприятна: филистерская форма, претендующая на фантастичность» (Шуман, 1979: 212). Через несколько лет после шума, вызванного исполнением «Исторической симфонии», Шуман еще раз вернулся к ее характеристике, объясняя свое желание «кое-что смягчить в нашем резком суждении о последней части <...>. Тогда мы видели в ней иронический замысел, сейчас это зеркальное отражение современности кажется нам менее резким». Теперь (в 1843 году) Шуман считает, что «Шпор более всего сам себя опроверг в последней симфонии <...>», поскольку новое произведение композитора («Земное и божественное в жизни человека») по своеобразию своего возникновения, по форме и способу выражения сравнима лишь с его же симфонией «Святость звуков», в которой критик обнаруживает массу интересных находок (Шуман, 1979: 127). Со свойственной ему прозорливостью Шуман выявил известное противоречие между сознательными эстетическими установками Шпора, заставлявшими видеть в нем противника современного искусства, и объективно возникающими новациями, в которых композитор предстает подлинным человеком романтической эпохи. Более того, названные выше премьеры оперных сочинений композиторов XIX века, которые Шпор осуществил на посту капельмейстера в Касселе, свидетельствуют об озабоченности музыканта в знакомстве слушательской аудитории



с произведениями современного искусства. Особенно показательны его постановки опер Вебера – композитора, в адрес которого, как мы помним, Шпор высказывался весьма критически.

Еще более показательна та энергия, с которой кассельский капельмейстер добивался постановки опер Вагнера. Так, в 1842 году Шпор приступил к изучению «Летучего голландца». В одном из писем он утверждал, что хотя это сочинение принадлежит новому романтическому направлению, открытому Берлиозом, и создает невероятные трудности для исполнения, оно представляет колоссальный интерес, так как является несомненно продуктом чистого вдохновения, а не результатом стремления к внешнему эффекту. «Я верю, что Вагнер – наиболее талантливый в настоящее время драматический композитор», – прозорливо заметил Шпор (Mayer, 1959: 159). «Летучий голландец» был с успехом поставлен в Касселе на Троицу в 1843 году, и Вагнер написал «уважаемому Мастеру» письмо, взволновавшее его теплотой и сердечной благодарностью.

В 1846 году после отказа Фредерика Вильяма в постановке «Тангейзера» чета Шпоров встретила с Вагнером в Лейпциге в доме Мендельсона, где они много музицировали, и Вагнер оставил им партитуру своей новой оперы «Лоэнгрин», которую они нашли «оригинальной и привлекательной» (Mayer, 1959: 164). Семь лет спустя Шпор все-таки осуществил триумфальную постановку «Тангейзера», которая символизировала его окончательную творческую победу как личности и как дирижера. Шпор также охотно ставил «Лоэнгрин», но это не всегда удавалось из-за нежелания принца популяризировать музыку политически неблагонадежного композитора.

Как видим, в художественном сознании Шпора происходит своего рода наложение двух различных подходов к традиции: с позиции XVIII столетия – как непрерывность знания, умелость, обученность, упорядоченность, и с точки зрения XIX века – как предмет творческого переосмысления, адаптации в контексте новой стилевой системы и романтического мирозерцания. Двойное отношение к традиции определило не только искусство Шпора, но и его социальные, политические, гражданские представления, сферы деятельности, образ жизни, личностные качества.

В противовес Баху и Моцарту, но подобно Гайдну, Шпор не принадлежал к потомственным музыкантам, и своей блистательной композиторской и исполнительской карьерой он обязан лишь себе самому. По традиции он не мыслил практику музыканта вне придворной службы. Наиболее продуктивным было время работы в Касселе, где он провел большую часть своей жизни, подобно Баху, чье имя навсегда осталось связанным с Лейпцигом.

Продолжая традицию придворной службы, Шпор одновременно оказался вписанным в практику исполнителей-гастролеров XIX века – «свободных художников», которые если и искали место службы, то на педагогическом поприще или в качестве руководителя симфоническим оркестром, примером чему может служить деятельность Мендельсона. С 1802 и по 1859 год Шпор постоянно находился в движении, либо в соответствии с предлагаемым ангажементом, либо странствуя по Германии, России, Чехии, Австрии, Швейцарии, Италии, Англии, Франции, Бельгии, Голландии в качестве скрипача, ансамблиста, дирижера. Таким образом, с социальной точки зрения Шпор принадлежал одновременно прошлому и будущему музыкальной культуры, «встретившимся» на переломе столетий.

Выводы. Итак, обстоятельства жизни и деятельности Шпора позволяют продемонстрировать «двумерность» бытия композитора в социуме и культуре. Придворный музыкант – и «свободный художник»; приверженец музыкального прошлого, критик современности – и ее неустанный проводник на посту оперного капельмейстера и в амплу концертно-симфонического дирижера; исполнитель-виртуоз – и серьезный, вдумчивый создатель масштабных ораториальных, оперных и симфонических концепций; сторонник нормативности в искусстве – и первооткрыватель в его различных областях, – таковы пары-оппозиции, определяющие облик шпоровской личности, соединившей в себе свойства большого Мастера и вдохновенного Поэта.

ЛИТЕРАТУРА

Антипова, Н. А. (2007). *Фантастическое в немецкой романтической опере*: (Дис. ... канд. искусствоведения). Москва, 182.



Михайлов, А. В. (1998). Бетховен: преемственность и переосмысления. *Музыка в истории культуры: избранные статьи* (с. 7–73). Москва : Московская государственная консерватория.

Плужников, В. Н. (2006). *Профессия дирижера и пути ее формирования в западноевропейской театрально-концертной практике XIX века*: (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьков, 237.

Раабен, Л. Н. (1967). *Жизнь замечательных скрипачей: Биогр. очерки*. Москва : Музыка, 312.

Ферман, В. Э. (1961). Немецкая романтическая опера. *Оперный театр* (с. 185–211). Москва.

Черкашина, М. Р. (1998). Німецька романтична опера. *Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття* (с. 222–251). Київ.

Шуман, Р. (1979). *О музыке и музыкантах*. В 2 т. Т. 2. Москва : Музыка, 294.

Becker, H. (1993). Annotation for CD. Louis Spohr Violin Concertos 2&5. cpo 999 067-2. Berlin.

Heussner, H. (1957). Louis Spohr und W. A. Mozart. *Mozart-Jahrbuch* (pp. 199–206).

Huschke, K. (1939). *Musiker Maler und Dichter als freunde und Gegner*. Leipzig : Helingsche Verlagsanstalt, 352.

Homburg, H. (1958). Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel. *Musik und Kirche*. XXVIII. (pp. 49–60).

Homburg, H. (1960). Louis Spohr und die Bach-Renaissance. *Bach-Jahrbuch* (pp. 65–82).

Mayer, D. (1959). The forgotten master. The Life & Times of Louis Spohr. London : Weidenfeld & Nicolson, 204.

Riemann, H. (1961). Spohr. *Musik Lexikon. Personenteil L–Z* (pp. 709–710). Mainz : B. Schott's sohne.

REFERENCES

Antipova, N. A. (2007). *Fantasticheskoe v nemeckoj romanticheskoy opera [Fantastic in German opera]*: (Candidate's thesis). Moscow, 182 [in Russian].

Mihajlov, A. V. (1998). Beethoven: preemstvennost' i pereosmyslenija [Beethoven: succession and reconsideration]. *In Muzyka v istorii kul'tury*:

izbrannye stat'i (pp. 7–73). Moscow: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija [in Russian].

Pluzhnikov, V. N. (2006). *Professija dirizhera i puti ee formirovanija v zapadnoevropejskoj teatralno-koncertnoj praktike XIX veka* [Profession of a conductor and ways of its crystallization in Western-European theatrically-concert practice of XIX century]: (Candidate's thesis). Kharkov, 237 [in Russian].

Raaben, L. N. (1967). *Zhizn' zamechatel'nyh skripachej* [Life of remarkable violinists]: Biographical essays. Moscow : Muzyka, 312 [in Russian].

Ferman, V. Je. (1961). Nemeckaja romanticheskaja opera [German Romantic opera]. In *Opernyj teatr* (pp. 185–211). Moscow [in Russian].

Cherkashina, M. R. (1998). Nimec'ka romantichna opera [German Romantic opera]. In *Istorija operi: Zahidna Yevropa. XVII–XIX stolittja* (pp. 222–251). Kyiv [in Ukrainian].

Schumann, R. (1979). *O muzyke i muzykantah* [On the music and musicians]: (Vol. 2B, In 2 Vols.). Moscow : Muzyka, 294 [in Russian].

Becker, H. (1993). Annotation for CD. Louis Spohr Violin Concertos 2&5. cpo 999 067-2. Berlin.

Heussner, H. (1957). Louis Spohr und W. A. Mozart. *Mozart-Jahrbuch* (pp. 199–206).

Huschke, K. (1939). *Musiker Maler und Dichter als freunde und Gegner*. Leipzig : Helingsche Verlagsanstalt, 352.

Homburg, H. (1958). Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel. *Musik und Kirche*. XXVIII. (pp. 49–60).

Homburg, H. (1960). Louis Spohr und die Bach-Renaissance. *Bach-Jahrbuch* (pp. 65–82).

Mayer, D. (1959). *The forgotten master. The Life & Times of Louis Spohr*. London : Weidenfeld & Nicolson, 204.

Riemann, H. (1961). Spohr. *Musik Lexikon. Personenteil L–Z* (pp. 709–710). Mainz : B. Schott's sohne.

Стаття надійшла до редакції 14. 05. 2019 р.



УДК 785.071.2(477)(092)

DOI 10.34064/khnum2-1605

Виктор Плужников

ORCID 0000-0002-4306-7913

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского
пл. Конституции, 11/13, г. Харьков, 61003, Украина
pluzhnikov67@ukr.net

ЗАБЫТОЕ ИМЯ... ЯКОВ АБРАМОВИЧ РОЗЕНШТЕЙН

АННОТАЦИЯ

Плужников Виктор. «Забытое имя... Яков Абрамович Розенштейн».

Статья посвящена многогранной творческой деятельности Я. А. Розенштейна – виолончелиста, дирижёра и педагога, получившего высшее образование в Санкт-Петербургской консерватории. Он работал в Санкт-Петербурге, Краснодаре, Харькове, Киеве, Уфе, Иркутске, Красноярске. В конце 20-х годов XX столетия создал в Харькове Первый государственный симфонический оркестр Украинской филармонии (в настоящее время – Национальный симфонический оркестр Украины) и открыл специальный класс оперно-симфонического дирижирования в Музыкально-драматическом институте (в настоящее время – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского). Среди его воспитанников – П. Я. Баленко, М. П. Будянский, И. И. Вымер, Ф. М. Долгова, К. Л. Дорошенко, Д. Л. Клебанов, Б. Т. Кожевников, В. Н. Нахабин, В. С. Тольба и др. Я. А. Розенштейн содействовал динамичному развитию национального исполнительского искусства в харьковском и киевском театрах оперы и балета.

Ключевые слова: Я. А. Розенштейн; дирижирование; специальный класс оперно-симфонического дирижирования; харьковская школа оркестрового дирижирования; симфонический оркестр; театр оперы и балета.

АНОТАЦІЯ

Плужніков Віктор. «Забуте ім'я... Яків Абрамович Розенштейн».

Стаття присвячена багатогранній творчій діяльності Я. А. Розенштейна – віолончеліста, диригента і педагога, який здобув вищу освіту в Санкт-Петербурзькій консерваторії. Він працював у Санкт-Петербурзі, Краснодарі, Харкові, Києві, Уфі, Іркутську, Красноярську. Наприкінці 20-х років ХХ сторіччя створив у Харкові Перший державний симфонічний оркестр Української філармонії (тепер – Національний симфонічний оркестр України) і відкрив спеціальний клас оперно-симфонічного диригування в Музично-драматичному інституті (тепер – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Серед його вихованців – П. Я. Баленко, М. П. Будянський, І. І. Вимер, Ф. М. Долгова, К. Л. Дорошенко, Д. Л. Клебанов, Б. Т. Кожевников, В. М. Нахабін, В. С. Тольба та ін. Я. А. Розенштейн сприяв динамічному розвитку національного виконавського мистецтва в харківському і київському театрах опери та балету.

Ключові слова: Я. А. Розенштейн; диригування; спеціальний клас оперно-симфонічного диригування; харківська школа оркестрового диригування; симфонічний оркестр; театр опери та балету.

ABSTRACT

Pluzhnikov Victor. «Forgotten name... Yakov A. Rosenstein».

Problem statement. Conductor is considered to be one of the most prestigious occupation in musical field, so there has always been a certain interest to its history. But, despite a large amount of literature, there are no musicologist's scientific works, with the systematized and generalized materials on training conducting staff in Ukraine in the 1920s – 1940s. This is partly due to a shortage of primary documents at a difficult historical period: most of them were destroyed by the employees of state institutions before being evacuated behind the lines during the Second World War; the other part was burned down during the hostilities; the third one was lost in the territories temporarily occupied by the fascists. The most important information was restored in the postwar years on the basis of personal documents of the musicians and memoirs of the contemporaries.



The names of many other talented performers, who were not high ranked in the hierarchy of Ukraine musical culture, were forgotten.

Research and publications analysis. Dealing with this article, the author relied on the research of three scientists. For example, the episode devoted to the history of the Kuban State Conservatory is based on the materials of the book by V. A. Frolkin, PhD in musicology, Professor of Piano Department of Krasnodar University of Culture and Arts. (Frolkin, 2006 : 70–89). The Kharkov period of Ya. Rosenstein's activity is based on the article by E. M. Shchelkanovtseva, PhD in musicology, Department of Orchestral String Instrument of I. P. Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts (Shchelkanovtseva, 1992 : 178–179), as well as the memoirs of conductor S. S. Feldman (Feldman, 2006). Ya. Rosenstein activities in T. G. Shevchenko Kiev Academic Opera and Ballet Theater of the Ukrainian SSR was described in research of Yu. A. Stanishevsky – Doctor in musicology, Professor. (Stanishevsky, 1981 : 533–534).

The objective of this article is to create Ya. Rosenstein's complete and non-biased biography, to analyze various aspects of his activity, and, as a result, to revive the name of a talented musician who was at the forefront of Ukraine musical pedagogy. This is the **urgency and novelty** of this study.

Core material. Yakov A. Rosenstein (1887–1946) – a cello player, conductor, professor. In 1907–1912 he studied at St. Petersburg Conservatory specializing in cello. Until February 1917, he had served as a cello player in the Royal orchestra of the Imperial Mariinsky Theater. During the Civil War, he moved to Yekaterinodar (Krasnodar), where in 1918–1919 he was a director of Russian Musical Society Conservatory. October 1, 1920 witnessed the opening of Kuban State Conservatory. The university was funded from the budget of the People's Commissariat for Education, so the training of all students was free. Ya. Rosenstein taught the cello class. But at the end of 1921, the Kuban Conservatory was deprived of state funding, and in summer of 1922 the university was reorganized into the Kuban Higher Technical School. (Frolkin, 2006 : 74–89).

In autumn of 1923, Ya. Rosenstein moved to Kharkov, where he was a cello player in Russian State Opera orchestra. Later Ya. Rosenstein became a theater conductor. Also, he was engaged in pedagogical activity: in 1925

he became a dean of the instrumental faculty of Kharkov State Higher Music and Drama Courses, and in 1926 he became the head of the courses. According to E. M. Shchelkanovtseva, since 1927, Ya. Rosenstein had been teaching at the Music and Drama Institute (currently – I. P. Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts) – Professor of cello class, chamber ensemble, orchestra class, conducting; in 1929 he became an Academic Director. (Shchelkanovtseva, 1992 : 179). Opera-symphonic conducting class at Kharkov Music and Drama Institute, which was opened in autumn of 1927, is a merit of Ya. Rosenstein. During 8 years, he had been training such conductors as: P. Ya. Balenko, M. P. Budyansky, I. I. Vymer, F. M. Dolgova, K. L. Doroshenko, D. L. Klebanov, B. T. Kozhevnikov, V. N. Nakhabin, V. S. Tolba and others.

In 1926–1927, the Orchestra of Unemployed Musicians in Kharkov was transformed into the First State Symphony Orchestra of All-Ukrainian Radio Committee, which in autumn of 1929 was integrated with the Ukrainian Philharmonic. In 1929–1932 Ya. Rosenstein acted as a chief conductor. Then he was replaced by German Adler, a graduate of German Academy of Music and Performing Arts in Prague, and a world-famous conductor. In 1937, this musical group was the base for creation the State Symphony Orchestra of the Ukrainian SSR in Kiev (nowadays the National Symphony Orchestra of Ukraine). (Pluzhnikov, 2016 : 358).

In 1935–1941 and 1944–1946 Ya. Rosenstein was a conductor of T. G. Shevchenko Kiev Academic Opera and Ballet Theater of the Ukrainian SSR. According to S. S. Feldman, there he brilliantly showed himself in the ballet performances “Swan Lake” and “Sleeping Beauty” by P. Tchaikovsky, “The Fountain of Bakhchisarai” and “The Prisoner of the Caucasus” by B. Asafiev, “Lilaea” by K. Dankevich and “Raymonda” by A. Glazunov (Feldman, 2009 : 102). In summer of 1941 the War began, and the theater troupe was evacuated to Ufa. In 1942–1944 the United Ukrainian State Opera and Ballet Theater was created on the basis of the Kharkov and Kiev theaters in Irkutsk. More than 650,000 people visited 785 performances conducted by N. D. Pokrovsky, Ya. A. Rosenstein and V. S. Tolba in Krasnoyarsk, Irkutsk and other cities! In June 1944, the theater troupe returned to Kyiv, and in 1946 Ya. Rosenstein died. He was buried at Baykove cemetery in Kyiv.



Conclusion. The creative personality of Ya. A. Rosenstein, a cello player, conductor, teacher, one of the organizers of the First State Symphony Orchestra in Ukraine and the creators of the Kharkov school of orchestra conducting, deserves more attention on behalf of the scientists, musicians and all non-indifferent people. There is hope that Ya. A. Rosenstein's memory will not be forgotten, and the name of this talented and noble person will take its rightful place in the annals of Ukraine and Russian musical culture.

Key words: Ya. A. Rosenstein; conducting; special class of opera and symphonic conducting; orchestral conducting Kharkov school; symphonic orchestra; opera and ballet theater.



Постановка проблеми. Профессия дирижёра по праву считается одной из наиболее престижных в музыкальной сфере, вследствие чего не ослабевает интерес к её истории. Но, несмотря на большое количество литературы по данной тематике, к сожалению, остаётся ещё много малоизученных тем. Так, например, в научном обиходе отсутствуют фундаментальные труды музыковедов, в которых были бы систематизированы и обобщены материалы о подготовке дирижёрских кадров в Украине в 1920-х – 1940-х годах. Отчасти это обусловлено дефицитом первичных документов в сложный исторический период: большая их часть была уничтожена сотрудниками государственных учреждений перед экстренной эвакуацией в тыл во время второй мировой войны; другая часть – сгорела во время боевых действий; третья – утрачена на временно оккупированных фашистами территориях. Наиболее важная информация за указанный период была восстановлена в послевоенные годы на основании личных документов музыкантов и воспоминаний современников. Имена же многих других талантливых исполнителей, не занимавших высоких постов в иерархии отечественной музыкальной культуры, долго оставались в тени, а то и вовсе оказались забытыми.

Анализ исследований и публикаций. При подготовке данной статьи автор опирался на научные результаты троих учёных. Так, на-

пример, эпизод, посвящённый истории создания Кубанской государственной консерватории, базируется на материалах книги В. А. Фролкина – кандидата искусствоведения, профессора кафедры фортепиано Краснодарского университета культуры и искусств (Фролкин, 2006 : 70–89). Харьковский период деятельности Я. А. Розенштейна – статьи Е. М. Щелкановцевой – кандидата искусствоведения, профессора кафедры оркестровых струнных инструментов Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (1992 : 178–179) и воспоминаний дирижёра С. С. Фельмана (2006 : 99–103), а также собственных исследований автора, опубликованных ранее (Плужников, 2016 : 63–73, 265–266, 306–308 и 2017 : 74–76). Творческая деятельность Я. А. Розенштейна в Киевском академическом театре оперы и балета УССР им. Т. Г. Шевченко основана на материалах исследования Ю. А. Станишевского – доктора искусствоведения, профессора (1981 : 533–534).

Цель данной статьи – из мозаики разрозненных и порой противоречивых материалов, содержащихся в различных литературных источниках, создать полную и объективную творческую биографию Я. А. Розенштейна, проанализировать различные аспекты его многогранной деятельности, и, в итоге, вернуть в современное информационное поле доброе имя талантливого музыканта, стоявшего у истоков отечественной музыкальной педагогики. В этом состоит **актуальность и новизна** данного исследования.

Основной материал. Из различных литературных источников известно, что Розенштейн Яков Абрамович (1887–1946) – виолончелист, дирижёр, педагог, заслуженный артист УССР, профессор. В 1907–1912 годах он обучался в Санкт-Петербургской консерватории по классу виолончели профессора Э. Ф. Гербека (1853–1917)¹, возглав-

¹ Гербек Эмиль-Фридрих [Эмиль Фёдорович] (1853–1917) – немец католического вероисповедания. Он родился в городе Лионе (Франция). Музыкальное образование получил в Мюнхене под руководством Й. Вернера, затем – в Пражской консерватории по классу виолончели профессора Ф. Хегенбарта. В 1871–1873 годы служил в цюрихском оперном театре, дважды приезжал в составе берлинского оркестра Б. Бильзе в Санкт-Петербург для участия в летних концертах Павловского вокзала. В 1874 году Э. Ф. Гербек поступил артистом-виолончелистом (с 1877 года – солистом) на службу



лявшего в 1910–1917 годах Филармоническое общество Петербургского (Петроградского) отделения ИРМО. Соучениками Я. А. Розенштейна были известные впоследствии музыканты – виолончелисты М. И. Ямпольский и А. Н. Римский-Корсаков (сын композитора); дирижеры М. А. Бихтер, В. А. Дранишников, М. Г. Климов, Н. А. Малько; пианист, композитор и дирижёр С. С. Прокофьев, композиторы и дирижеры В. Н. Цыбин и С. А. Чернецкий, композитор Б. В. Асафьев. До февраля 1917 года Я. А. Розенштейн служил виолончелистом в придворном оркестре Императорского Мариинского театра. В феврале 1917 года театр стал государственным, а в ноябре – передан в ведение Наркомпроса. Во время Гражданской войны многие столичные музыканты, в том числе и Я. А. Розенштейн, переехали в Екатеринодар (ныне Краснодар) – столицу суверенного государства Кубанский Край, где сосредоточились основные силы Белого движения Юга России. По выражению В. А. Фролкина, в это время город был переполнен музыкантами, которых «волей судьбы занесло в Екатеринодар» (Фролкин, 2006 : 75). В апреле 1918 года отряды Красной армии потеснили войска Добровольческой армии и провозгласили в Екатеринодаре советскую власть. В это время группа музыкантов Филармонического общества организо-

Императорским Санкт-Петербургским театрам в Итальянскую оперу. В 1881 году принял подданство России. В 1885 году перевели в Императорскую русскую оперу. В 1900 году за безупречную службу пожалован Золотой медалью для ношения на шее на Станиславской ленте. После получения пенсии (1901) продолжал играть в театральном оркестре до 1907 года. До 1887 года играл в составе квартета Е. К. Альбрехта, в 1893–1906 годы – квартета Киевского отделения ИРМО А. А. Колаковского, затем – трио К. Н. Пушилова, виолончельного квартета – Э. Ф. Гербек, С. Э. Буткевич, А. В. Кузнецов, О. А. Вульфийс. В 1900 году Э. Ф. Гербека приняли на освободившуюся должность преподавателя виолончели Петербургской консерватории. В 1905 году возведён в звание сверхштатного старшего преподавателя, а в 1909 году – профессора 2-й степени. В классе Э. Ф. Гербека занимались В. Быков, М. Воробьёв, В. Кибальчик, А. Римский-Корсаков (старший сын композитора), Б. Рудин, О. Фогельман (впоследствии профессор Рижской консерватории), М. Ямпольский (профессор Московской консерватории) и др. В качестве педагога Э. Ф. Гербек был известен не только в России, но и далеко за её пределами. С 1903 года Э. Ф. Гербек – член Филармонического общества, с 1910 года – его директор. Умер Эмиль Фёдорович 1 мая (18 апреля по юлианскому календарю) 1917 года; похоронен на Смоленском лютеранском кладбище в Петрограде (Плужников, 2016 : 265–266).

вала Екатеринодарское отделение Всероссийского союза оркестрантов во главе с П. А. Махровским, и обратилась в Наркомпрос с ходатайством о создании Консерватории Филармонического общества. Народный комиссариат Кубано-Черноморской Советской республики поддержал идею и в июле 1918 года выделил средства для реализации этой цели. Были сформированы худсовет и специальная комиссия для решения организационных вопросов по созданию Консерватории, на должность директора утверждена кандидатура М. В. Сербулова (Фролкин, 2006 : 70). Но в августе 1918 года Добровольческая армия под командованием А. И. Деникина отвоевала Екатеринодар, после чего работы в этом направлении были приостановлены. Тогда другая инициативная группа предложила создать на базе музыкального училища Консерваторию РМО, в которой могли бы служить музыканты, верные традициям дореволюционной России. Её открыли 1 октября 1918 года (официальное решение дирекции Екатеринодарского отделения РМО датировано 10 января 1919 года), и она функционировала в течение полутора лет. На должность исполняющего обязанности директора Консерватории избрали профессора Я. А. Розенштейна – культурного и делового человека, обладавшего прекрасными организаторскими способностями. Из Екатеринослава (ныне Днепр) привезли нотную библиотеку (клавиры, партитуры, оркестровые голоса опер и симфонических произведений), и началась учебная работа (Фролкин, 2006 : 72–73). В 1919 году директором Консерватории стал профессор П. П. Ильченко – уроженец Новочеркасска, вскоре он покинул город; после него в том же году директором стал итальянец М. Ф. Сириньяно. 17 марта 1920 года Екатеринодар окончательно был взят Красной армией, а 7 декабря переименован в Краснодар. В августе 1920 года Кубано-Черноморский революционный комитет объединил обе консерватории, а руководство новым вузом поручил двум авторитетным музыкантам – профессору по классу скрипки Консерватории РМО М. Г. Эрденко и композитору С. С. Богатырёву (Фролкин, 2006 : 74–89).

Кубанская государственная консерватория была открыта 1 октября 1920 года, а её директором избран С. С. Богатырёв. ВУЗ финансировался из бюджета Наркомпроса, поэтому обучение всех студентов было бесплатным. Но принимали молодёжь по классовому признаку:



в первую очередь – из семей рабочих и крестьян. Абитуриентов зачисляли без вступительных экзаменов и документов о среднем образовании, вследствие чего в первый год Кубанская государственная консерватория приняла полторы тысячи студентов! Поскольку в Краснодаре не хватало квалифицированных педагогов, на преподавательскую работу приглашали лучших специалистов из Петрограда и Москвы. В начале 1921 года при Кубанской государственной консерватории открыли Оперную студию², где студенты-вокалисты проходили производственную практику, а дирижёры, режиссёры, хормейстеры и балетмейстеры занимались поиском новых путей развития музыкально-театрального искусства. В марте 1921 года в стране началась либерализация народного хозяйства, в результате чего государственные дотации в сфере образования резко сократились. В конце 1921 года Кубанскую консерваторию лишили государственного финансирования, а летом 1922 года ВУЗ реорганизовали в Кубанский повышенный техникум (в настоящее время – Краснодарский государственный институт культуры). В итоге к середине 1920-х годов большинство специалистов покинули Кубань. Но именно в Кубанской государственной консерватории была заложена основа трёхступенчатой системы музыкального образования (ДМШ – среднее специальное учебное заведение – ВУЗ), доказавшая свою высокую эффективность в течение нескольких последующих десятилетий.

Осенью 1923 года Я. А. Розенштейн переехал вместе со своей женой в Харьков, где служил виолончелистом в оркестре Российской государственной оперы (в настоящее время – Харьковский национальный академический театр оперы и балета имени Н. В. Лысенко); главным дирижёром был Н. А. Малько. Со временем Я. А. Розенштейн перешёл в категорию дирижёров театра. Параллельно Яков Абрамович занимался педагогической деятельностью: с 1925 года был деканом инструментального факультета Харьковских государственных высших музыкально-драматических курсов (ул. Пушкинская, 66), а с 1926 года стал заведующим курсами, сменив на этой должности

² Этот факт заслуживает особого внимания, поскольку Оперная студия Кубанской государственной консерватории была первой в СССР (в Ленинграде открыта в 1923 году, Москве – 1933, Киеве – 1938, Харькове – 1939, Одессе и Львове – 1959).

пианиста Н. А. Хлебникова. Его жена, Вера Викторовна Марачек-Розенштейн, преподавала там же на фортепианном отделении. С сентября 1927 года Я. А. Розенштейн начал преподавать в Музыкально-драматическом институте (в настоящее время – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского) – профессор класса виолончели, камерного ансамбля, оркестрового класса, техники дирижирования; с 1929 года – проректор по учебной части, при необходимости – исполнял обязанности ректора.

Создание специального дирижёрского класса в харьковском Музыкально-драматическом институте осенью 1927 года неразрывно связано с именем Я. А. Розенштейна. Администрация Муздрамина занималась решением этого вопроса, начиная с 1925 года, но в течение двух лет должность преподавателя по специальности оставалась вакантной. Студенты-дирижёры занимались на теоретическом отделении музыкального факультета, имея возможность лишь наблюдать работу опытных дирижёров (Л. П. Штейнберга, Н. А. Малько, В. В. Бердяева и др.) во время репетиций, симфонических концертов, оперных и балетных спектаклей. Уже на третьем году обучения студенты К. Л. Дорошенко и В. П. Рыбальченко уговорили профессора Я. А. Розенштейна, руководившего симфоническим оркестром Всеукраинского радиокомитета и студенческим симфоническим оркестром, стать их наставником. За 8 лет плодотворной работы на дирижёрском факультете харьковского Муздрамина и Харьковской государственной консерватории (с 1934 года) Я. А. Розенштейн подготовил к профессиональной деятельности таких специалистов, как: П. Я. Баленко, М. П. Будянский, И. И. Вымер, Ф. М. Долгова, К. Л. Дорошенко, Д. Л. Клебанов, Б. Т. Кожевников, В. Н. Нахабин, В. С. Тольба и др.

С. С. Фельдман³ с поразительной точностью описал в своих воспоминаниях уроки Я. А. Розенштейна в апреле 1930 года, на кото-

³ Фельдман Соломон Симхович [Семёнович] (1909–2003) – заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1992). На момент описываемых им событий – студент I курса дирижёрского факультета киевского Музыкально-драматического института им. Н. В. Лысенко, обучался в классе профессора Д. С. Бертье (1929–1934). Затем совершенствовал своё мастерство в аспирантуре под руководством А. М. Павозского (1934–1936).



рых он присутствовал! Учитывая важность этих материалов, считаю уместным привести здесь фрагмент воспоминаний с некоторыми сокращениями и комментариями. «Предварительно заручившись разрешением Розенштейна на посещение занятий и узнав их расписание (два раза в неделю), – вспоминал С. С. Фельдман в 1987 году, – к этим дням я и приехал в Харьков, а на следующий день пришёл в институт ко времени, когда Тольба получал урок... Яков Абрамович принял меня весьма приветливо, представил присутствующим как студента-дирижёра Киевского института, затем стал расспрашивать о жизни и учёбе на факультете, хотя, как я понял, он хорошо знал об этом и без моей информации. <...> За роялем две пианистки высокой квалификации, очень музыкальные, блестяще играли скерцо и финал [Первой симфонии В. Калинникова – В. П.], весьма сложные в фортепианном изложении даже в четыре руки. Яков Абрамович сделал студенту несколько замечаний по темпу, ритму и динамике, определил дальнейшее задание, затем потребовал от присутствующих студентов высказать свои замечания и суждения. Многие высказывания были весьма логичны и понравились профессору. Метод его занятий произвёл на меня большое впечатление, и сама атмосфера в классе очень понравилась. <...> Создалось впечатление, что все студенты – весьма одарённые юноши [весной 1930 года учениками Я. А. Розенштейна были М. П. Будянский, К. Л. Дорошенко и В. С. Тольба, – В. П.]. В перерыве между уроками зашёл разговор о культуре тактирования как части мануальной техники дирижирования, и Яков Абрамович высказал своё твёрдое, непоколебимое суждение о том, что функция тактирования в размерах должна быть предоставлена только правой руке, а левая рука должна выражать течение эмоциональной мысли. Хотя тактирование схем предопределено по форме, развитие пластичных линий долей должно разрабатываться ежедневными упражнениями, которые профессор называл дирижёрскими гаммами, развивающими линии и технику движений правой руки и координирующими движения предплечья, локтей, кисти и запястья. Эта беседа произвела на меня большое впечатление, несмотря на то, что подобный метод практиковался и у нас в классе Г. П. Таранова, излагавшего те же взгляды. Обнаруживалась живая перекличка со взглядами Н. А. Малько» (Фельд-

ман, 2009 : 99–100). После вдохновенного исполнения В. С. Тольбой всех частей Симфонии № 40 В. А. Моцарта «...в моей душе зародилось чувство глубокой симпатии к нему [В. С. Тольбе – В. П.], и в сознании укрепилась оценка его большого дарования, несколько не меньшего, а возможно, и большего, чем у наших талантливых киевлян [А. И. Климова, Н. Г. Рахлина, В. Г. Смекалина, И. И. Паина и др. – В. П.]», – к такому выводу пришёл Соломон Симхович после личного знакомства с харьковскими соучениками (Фельдман, 2009 : 103). На мой взгляд, изложенные С. С. Фельдманом факты свидетельствуют об эффективной методике преподавания данной учебной дисциплины, очень высоком уровне профессиональной подготовки студентов, а также о систематической воспитательной работе в дирижёрском классе⁴.

В летний период в конце 1920-х – начале 1930-х годов многие музыканты из-за голода покидали крупные города. Я. А. Розенштейн отбирал из них лучших, формировал симфонический оркестр, который выступал на открытой эстраде и в доме культуры шахтёрского города-курорта Славянск. В качестве дирижёров Я. А. Розенштейну помогали наиболее подготовленные его ученики. По сведениям Е. М. Щелкановцевой, оркестр, в котором играли москвичи, ленинградцы, киевляне, харьковчане и одесситы, ежедневно давал бесплатные концерты для отдыхающих. В воскресенье оркестр выступал дважды – днём и вечером. Поскольку традиция летних концертных сезонов зародилась в Славянске ещё в дореволюционное время, там была собрана богатейшая нотная библиотека и созданы комфортные условия для работы симфонического оркестра (Щелкановцева, 1992 : 179).

С середины 1920-х годов Я. А. Розенштейн руководил симфоническим оркестром, состоявшим из безработных музыкантов. благода-

⁴ После переезда Я. А. Розенштейна в Киев, класс дирижирования в Харьковской государственной консерватории вели профессор И. Е. Вейсенберг (1935–1939), В. С. Тольба (1935–1941, в 1940–1941 годах – доцент, заведующий кафедрой дирижирования), К. Л. Дорошенко (1939–1941 и 1943–1947, с 1944 года – доцент) и доцент В. И. Пирадов (1945–1947). Летом 1947 года по инициативе директора ХГК В. Т. Борисова класс оперно-симфонического дирижирования был закрыт (Плужников, 2017 : 75–76).



ря авторитету и неиссякаемой энергии дирижёра, в сезон 1926/27 годов на его основе в Харькове удалось сформировать Первый государственный симфонический оркестр Всеукраинского радиокомитета, который осенью 1929 года вошёл в штат Украинской филармонии. В 1929–1932 годах Я. А. Розенштейн был главным дирижёром этого музыкального коллектива. В 1932–1935 годах его сменил на этой должности Герман Адлер (1899–1990) – воспитанник Немецкой академии музыки и исполнительского искусства в Праге, чешский подданный, впоследствии – всемирно известный деятель искусств. В Харьков его пригласили из Бремена (Германия), где он занимал пост дирижёра Государственного театра. По мнению В. С. Тольбы, Г. Адлер был «превосходным музыкантом и настоящим воспитателем оркестра» (Тольба, 1986 : 63–64). Вторым дирижёром Первого симфонического оркестра Всеукраинского радиокомитета в 1932–1934 годах был Н. Г. Рахлин (1906–1979) – воспитанник А. И. Орлова и Г. Адлера. Харьковская филармония сразу стала ключевым звеном в системе музыкального образования, а также мощным катализатором культурного развития в масштабах всей Украины. После того, как в 1934 году Харьков утратил статус столицы, симфонический оркестр Республиканского радиокомитета перевели в город Киев. Там в 1935–1937 годах его, по-прежнему, возглавлял Г. Адлер; штат музыкантов был увеличен до 60 человек. 19 июня 1937 года на базе этого музыкального коллектива создан Государственный симфонический оркестр Украинской ССР (в настоящее время – Национальный симфонический оркестр Украины). До конца сезона новый музыкальный коллектив возглавлял Г. Адлер. Летом 1937 года дирижёр вынужден был вернуться в Прагу, не пожелав принять советское гражданство, а в 1939 году – эмигрировал в США (Плужников, 2016 : 358). В 1938–1941 и 1946–1962 годах этим известным творческим коллективом с огромным успехом руководил Н. Г. Рахлин – лауреат Первого всесоюзного конкурса дирижёров.

В 1935–1941 и 1944–1946 годах Я. А. Розенштейн – дирижёр Киевского академического театра оперы и балета УССР им. Т. Г. Шевченко. По мнению С. С. Фельдмана, именно там он блестяще проявил себя в балетных спектаклях «Лебединое озеро» и «Спящая красави-

ца» П. Чайковского, «Бахчисарайский фонтан» и «Кавказский пленник» Б. Асафьева, «Лилея» К. Данькевича и «Раймонда» А. Глазунова (Фельдман, 2009 : 102). По выражению Ю. А. Станишевского, в 1937–1941 годах главному балетмейстеру киевского театра А. А. Берёзовой в тесном сотрудничестве с А. Я. Вагановой «удалось существенно повысить уровень культуры классического танца в своей труппе и ещё больше укрепить связи с ленинградскими коллегами» (Станишевский, 1981 : 533). Летом 1941 года началась война, вследствие чего театральную труппу эвакуировали в город Уфу. В 1942–1944 годах на базе харьковского и киевского театров в Иркутске был создан объединённый Государственный украинский театр оперы и балета во главе с режиссёром Н. В. Смоличем. 785 спектаклей, которые провели дирижёры Н. Д. Покровский, Я. А. Розенштейн и В. С. Тольба в Красноярске, Иркутске и других соседних городах, посетило в общей сложности более 650000 человек! Помимо этого, из числа артистов театра было создано 8 фронтовых бригад, которые в общей сложности выступили в 500 концертах!

В июне 1944 года киевский театр вернулся из эвакуации, а 28 октября спектаклем «Наймычка» М. И. Вериковского под управлением В. С. Тольбы открыл свой первый сезон в освобождённом городе. Но экстремальные бытовые условия и интенсивная работа в театре истощили организм пожилого человека. Яков Абрамович умер в 1946 году в возрасте 59 лет, похоронен на Байковом кладбище в Киеве. После его кончины в центральных газетах был опубликован некролог в память об известном виолончелисте, дирижёре, профессоре, заслуженном артисте Украины Я. А. Розенштейне.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать **вывод** о том, что творческая личность Я. А. Розенштейна – виолончелиста, дирижёра, педагога, одного из организаторов Первого государственного симфонического оркестра в Украине и создателей харьковской школы оркестрового дирижирования, несомненно, заслуживает большего внимания исследователей, музыкантов и всех неравнодушных людей, независимо от рода их основной деятельности. Хочется выразить надежду, что память о Якове Абрамовиче Розенштейне не будет предана забвению, а имя этого талантливого и благородного че-



ловека займёт достойное место в летописи отечественной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Плужніков, В. М. (2016). Адлер Герман Петер. Киридон А. М. (сост.) *Велика українська енциклопедія* (Т. 1, с. 358). Київ.

Плужников, В. Н. (2017). Из истории становления харьковской школы оркестрового дирижирования. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 9, 67–79.

Плужников, В. Н. (2016). *К. Л. Дорошенко – дирижёр, педагог, просветитель* : монография. Харьков : Коллегиум.

Станишевский, Ю. А. (1981). Украинский театр оперы и балета. Ю. Н. Григорович (ред.) *Балет: энциклопедия* (с. 533–534). Москва : Советская энциклопедия.

Тольба, В. С. (сост.) (1986). *Тольба В. С. Статьи. Воспоминания*. Київ : Муз. Україна.

Фельдман, С. (2009). Незабываемые встречи, беседы, впечатления. Тольба, В. В. (сост.) *Вениамин Тольба: портрет дирижёра в воспоминаниях современников* (с. 96–115). Нежин : Гидромакс.

Фролкин, В. А. (2006). *Краснодарский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова: история, события, факты (1906–2006)*. Краснодар : АлВИ-дизайн, 240.

Щелкановцева, Е. (1992). Кафедра струнных инструментов. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского 1917–1992* (с. 158–181). Харьков.

REFERENCES

Pluzhnikov, V. M. (2016). Adler Herman Peter. Kyrydon A. M. (compl.) *Velyka ukrainska entsyklopediia [Great Ukrainian Encyclopedia]* (Vol. 1, pp. 358). Kyiv [in Ukrainian].

Pluzhnikov, V. N. (2017). Iz istorii stanovleniya harkovskoy shkolyi orkestrovogo dirizhirovaniya. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]* : zb. nauk. st. (issue 9, pp. 67–79). Kharkiv : Kharkivskiyi natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho [in Russian].

Pluzhnikov, V. N. (2016). *K. L. Doroshenko – dirizher, pedagog, prosvetitel [K. L. Doroshenko – conductor, teacher, enlightener]* : monografiya. Kharkov : Kollegium [in Russian].

Stanishevskiy, Yu. A. (1981). Ukrainskiy teatr opery i baleta. Yu. N. Grigorovich (Eds). *Balet: entsiklopediya [Ballet: Encyclopedia]* (pp. 533–534). Moscow : Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

Tolba, V. S. (compl.) (1986). *Tolba V. S. Stati. Vospominaniya [Tolba V.S. Articles. Memories]*. Kiev : Muzykal'naya Ukraina [in Russian].

Feldman, S. (2009). Nezabyvaemye vstrechi, besedy, vpechatleniya. Tolba, V. V. (compl.) *Veniamin Tolba: portret dirizhyora v vospominaniyah sovremennikov [Venjamin Tolba: portrait of conductor in remembrances of contemporaries]* (pp. 96–115). Nezhin : Gidromaks [in Russian].

Frolkin, V. A. (2006). *Krasnodarskiy muzykalnyiy kolledzh im. N. A. Rimskogo-Korsakova: istoriya, sobyitiya, faktyi (1906–2006) [Krasnodar College of Music named after N. A. Rimsky-Korsakov: history, events, facts (1906–2006)]*. Krasnodar : AIVI-dizayn [in Russian].

Schelkanovtseva, E. (1992). Kafedra strunnyih instrumentov. *Harkovskiy institut iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo 1917–1992 [Kharkov Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky] (1917–1992)* (pp. 158–181). Kharkov [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.05.2019 р.



РОЗДІЛ II



РЕФЛЕКСІЇ ОСОБИСТОСТІ У ВИМІРІ КАМЕРНИХ ЖАНРІВ

УДК 780.616.331.082.2.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1606

Інна Карачевцева

ORCID 0000-0003-0077-0411

Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка,

вул. Сумська, 25, м. Харків, 61000, Україна

СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН СКРИПКОВИХ СОНАТ ФРАНЦА ШУБЕРТА

АНОТАЦІЯ

Карачевцева Інна. Сильовий феномен Скрипкових сонат Франца Шуберта.

У статті осмислюються стильові засади Скрипкових сонат Ф. Шуберта, що не одержали гідної наукової оцінки. Приналежність цих творів до майже перших композиторських кроків юного музиканта спонукала до досягнення їх художніх властивостей з точки зору еволюційної спрямованості творчості Ф. Шуберта, а також її історичної типології. Вказується на плавність стильового становлення митця, відсутність в цьому процесі різких зсувів та радикальних змін, що обумовило розгляд Скрипкових сонат Ф. Шуберта як прообразу його зрілих опусів. Визначається першість Скрипкових сонат відносно Фортепіанних цього ж автора, підтвердженням чого слугує його початковий

успіх в оволодінні жанром сонати як таким саме в даних музичних зразках. Водночас відмічається засвоєння в них Ф. Шубертом ансамблевого письма в умовах різнометрового інструментального складу. Встановлюються конкретні прояви спадкоємності розглядуваних творів з деякими особливостями сонатно-циклічних композицій окремих представників віденського «триумвірату» та простежуються шляхи пошуку власних художніх ідей Ф. Шуберта як послідовне знаходження і накопичення індивідуальних стильових засад. У висновках підсумовуються і узагальнюються зроблені аналітичні спостереження та виявляються рівні художньої структури Скрипкових сонат, на котрих відбивається звукоспоглядання Ф. Шуберта як композитора свого історичного часу.

Ключові слова: Ф. Шуберт; скрипкова соната; музичний стиль; історична типологія; композиторська еволюція; віденський класицизм; романтизм.

АННОТАЦІЯ

Карачевцева Інна. Стилевой феномен Скрипичных сонат Франца Шуберта.

В статье осмысливаются стилевые принципы Скрипичных сонат Ф. Шуберта, ещё не получившие достойной научной оценки. Принадлежность этих сочинений к почти первым композиторским шагам юного музыканта потребовала постижения их художественных свойств с точки зрения эволюционной направленности творчества Ф. Шуберта, а также его исторической типологии. Указывается на плавность стилевое становления композитора, отсутствие в этом процессе резких сдвигов и радикальных изменений, что обусловило рассмотрение Скрипичных сонат Ф. Шуберта как прообраза его зрелых опусов. Отмечается первичность Скрипичных сонат относительно Фортепианных того же автора, подтверждением чего служит его начальный успех в овладении жанром сонаты как таковым именно в данных музыкальных опусах. Одновременно обращается внимание на освоение в них Ф. Шубертом ансамблевого письма в условиях разнометрового инструментального состава. Устанавливаются конкретные проявления преемственности рассматриваемых произведений с особенностями сонатно-циклических композиций отдельных представителей венского «триумвирата» и прослеживаются пути поиска собственных художественных идей Ф. Шуберта как последовательное обнаружение и накопление индивидуальных стилевых



принципов. В выводах подытоживаются и обобщаются сделанные аналитические наблюдения и выявляются уровни художественной структуры сонат, на которых воплощается звукоосозерцание Ф. Шуберта как композитора своего исторического времени.

Ключевые слова: Ф. Шуберт; скрипичная соната; музыкальный стиль; историческая типология; композиторская эволюция; венский классицизм; романтизм.

ABSTRACT

Karachevtseva Inna. Stylistic phenomenon of Violin sonatas by Franz Schubert.

Background. In recent years musicologists revealed an increasing interest in the problem of historical typology of F. Schubert's composer style. In fact, scholars question possibility to characterize it as romantic, in their turn suggesting another interpretations and characteristics. For instance, M. Brown avoids usage of the term "Romantic" referring to F. Schubert, insisting on him being a part of a Classical tradition. In order to substantiate his viewpoint, the scholar appeals to harmony of the composer, where novelties, according to M. Brown, are not in fact innovations but incredibly skilful incarnation of Classical ideas. More moderate opinion on the discussed problem is stated by Ch. Rosen (2003). While acknowledging "revolutionary" nature of F. Schubert's harmony, the scholar simultaneously points out a "special status" of the composer in musical art, a status not allowing to apply neither Classical, nor Romantic standards to the works of master. Consequently, as Ch. Rosen says, F. Schubert ended up being "in-between" Classical tradition and Romantic innovations. In his earlier study (1997) abovementioned author uses term "Postclassicism" referring to F. Schubert and other artists of his generation. A collision "F. Schubert – L. van Beethoven" is regarded both by E. Badura-Skoda (2004) and J. Daverio (2002). The latter one tries to solve it while regarding it through prism of R. Schumann's observation on this problem. Thus, it is obvious that reception of F. Schubert's style as typologically ambiguous has a long-lasting history dating back to Romantic era. This intrigue can be found in researches of XX century as well. For example, phenomenon of style of F. Schubert's chamber works has become a topic of P. Wolfius' ruminations, who defined it as "intermediate" (1974). Mentioned above works of the last third of XX century and beginning of XXI century prove relevance of the problem of

historical typology of F. Schubert's composer style for modern musicology. This calls for its further development through analytical studying of musical material while using historically-typological method of research. In the given aspect, special attention should be drawn to early works by composer, including four Violin sonatas.

Objectives. The goal of this paper is to comprehend stylistic phenomenon of these works as a result of mixture of Classical experience gained by F. Schubert and first signs of his oncoming individual view on the essence of music and sound.

Methods. In order to achieve this goal, the author of current work uses a periodization of F. Schubert's chamber legacy, created by H. Gleason and W. Becker (1988) as well as models of "biography scenario", revealed by N. Savytska (2010). According to the former one, Violin sonatas, written in 1816–1817, don't belong to the "mature" works; at the same time according to the latter ones, due to F. Schubert's style evolution being smooth and gradual its starting and finishing points have no radical discrepancies, that would be caused by the change of orientation of composer's creative method, and as a result, in the early works one can discern some key features of the mature ones. It is relevant, among others, for the sonata genre, where composers first achievements, incidentally, were made in its violin type, preceding highly individual accomplishments of piano sonatas. This situation in the given article is explained as a result of a composer becoming more and more mature as a musician through his life, undoubtedly influenced by special features of this process.

Results and discussion. Given that F. Schubert's Violin sonatas are named differently by performers, publishers and scholars (*op.* 137 consists of three Sonatas or Sonatinas, *op.* 162 is also known as "Duo"), it was necessary to conduct a research basing on various sources (Holl, 1973; Vetter, 1953; Deutsch, 1978), in order to ensure righteousness of definition of all the pieces regarded as "sonata".

On the foreground of observation on F. Schubert's understanding of the cycle it was possible to reveal composer's loyalty to rules of his time. Sonata *op.* 137 № 1 is composed as a classical three-movement model; subsequent ones, including *op.* 162, embody four-movement model, and that can be a reason to draw parallels between F. Schubert and L. van Beethoven. Individual steps of the journey of author's self-identification as a composer are traced. Sonata *op.* 137 № 1 is marked by frequent employment of variative development in the principal theme of the first movement, that causes its turning into digressive episode; inclusion



of contrasting episode in the middle sections of *Andante* in Sonatas *op.* 137 № 2–3 (that is not prescribed by chosen musical form) foreshadows tonal device, favoured by F. Schubert in his mature works – preference to Subdominant sphere over Dominant in four-movement cycle with tonal and dramaturgical highlighting of pair “lyricism – game” in middle movements (slow ones and Minuets); binarity of tonal centres in expositions and even recapitulations of sonata form being substituted by ternarity, that causes a whole section to be a principal unit of structure etc. Sonata *op.* 162 acquires significance of climax in F. Schubert’s ascent to self-identity in sonata genre. Its expanded structure, including gigantic development of the Finale, Minuet being substituted by Scherzo, parts of performers being completely equal in every respect allow to regard this work as first “Grand Sonata” in F. Schubert’s legacy. Moreover – experience gained by composer while creating it will be applied in cyclic composition for piano in mature period of creativity.

Conclusions. In Conclusions analytical observations are summarized and generalized as well as levels of artistic structure of Violin sonatas, incarnating specifics of F. Schubert’s understanding of music as a composer of his historical time, are revealed.

Key words: F. Schubert; Violin sonata; musical style; historical typology; composer’s evolution; Viennese Classicism; Romanticism.



Постановка проблеми. Ф. Шуберт – композитор, чия творчість розташована на перехресті двох музично-історичних епох, коли віденський класицизм в австро-німецькій культурі ще залишався в її активі, вступивши в пізню стадію свого буття, а романтизм тільки угадувався в деяких реаліях та поодиноких прозріннях. Якщо у сфері *Lied* Ф. Шуберт більш впевнено рухався напрямком композиторської самоідентифікації, виявившись творцем романтичної гілки цього жанру, то інструментальні жанри, до яких він охоче звертався, довго зберігали стильові засади музичного класицизму, які відбилися, зокрема, в його Скрипкових сонатах. Проте, музикознавча думка фактично обходить увагою досвід композитора в цьому жанрі, що можна пояснити й нечисленністю його зразків, особливо вражаючих на

тлі Фортепіанних сонат, й обмеженістю ранніх спроб Ф. Шуберта на шляху композиторського становлення.

Отже, **мета** даної статті полягає в осягненні стильового феномену Скрипкових сонат Ф. Шуберта як результату схрещення привласненого класичного досвіду і водночас перших паростків індивідуального звукоспоглядання автора.

Аналіз останніх наукових публікацій. Питання, ключове для розуміння стильового феномену Ф. Шуберта взагалі, порушує М. Браун / *Maurice J. E. Brown* (2001). Дослідник уникає терміну «романтик», наголошуючи на приналежності композитора класичній традиції. Свою думку він мотивує, звертаючись до гармонії Ф. Шуберта, характерні особливості якої, за ствердженням вченого, не належать до нововідкритів митця, а скоріше є доведенням «до надзвичайної удатності» класичних ідей (там само: 690). Більш компромісна точка зору щодо історичної типології стилю Ф. Шуберта належить Ч. Розену / *Charls Rosen* (2003). Він – також спираючись на гармонію композитора, – відзначає її «революційне переосмислення» відносно класичної, але все ж таки стверджує, що в інструментальних творах Ф. Шуберт був щільно пов'язаний з моцартівськими принципами, які обминув, на погляд вченого, Л. Бетховен. Стильова подвійність, притаманна, за визначенням Ч. Розена, творчості композитора, обумовлює «особливий статус» Ф. Шуберта в панорамі музичного мистецтва, котрий не дозволяє вимірити його досягнення «або класичними, або романтичними стандартами» (там само: 20). Кінцевий висновок дослідника з цього приводу полягає в тому, що Ф. Шуберт опинився «на півшляху між класичною традицією та романтичними інноваціями» (там само). У більш ранній роботі, присвяченій класичному стилю в музиці, Ч. Розен пропонує поняття «посткласичне», розповсюджуючи його на спадок не тільки Ф. Шуберта, але й інших композиторів цього історичного часу: Дж. Россіні, Й. Н. Гуммеля, К. М. Вебера (1997: 515).

У контексті цієї ж наукової проблеми вчені розглядають паралель «Ф. Шуберт – Л. Бетховен». Небезпечне «сусідство» авторитетного сучасника часом провокувало далеко не завжди коректні паралелі, що, на думку Є. Бадура-Скоди / *Eva Badura-Skoda*, значною мірою



сприяло пізньому визнанню, наприклад, фортепіанної творчості Ф. Шуберта, переоцінка якої, за спостереженнями названого автора, почалась лише за сто років після смерті композитора – в 1928 році (2004: 97). Цікавий висновок з цього приводу належить Дж. Даверіо / *John Daverio*. Роздивляючись «любовну інтригу», за його виразом (2002: 15), Р. Шумана з музикою Ф. Шуберта, вчений задає питання, що саме вабило знаменитого «давідсбюндлера» до неї. Як уважає Дж. Даверіо, німецький романтик особливо цінив свого попередника за демонстрацію іншого, порівняльно з Л. Бетховеном, шляху «до величі та розкоші у великих інструментальних жанрах». За словами дослідника, Р. Шуман убачав у крупних композиціях Ф. Шуберта, з їх «божественною протягненістю», прояв принципової незалежності від останнього віденського класика (там само: 47).

З розвідки Дж. Даверіо випливає давність спроб визначення шубертівської індивідуальності в галузі інструментальної музики під кутом зору її співвідношення з віденською класикою. Загадку стилю композитора 1974 року спробував розгадати П. Вульфус, присвятивши зіставленню класичного і романтичного у Струнних квартетах Ф. Шуберта спеціальну роботу, де визначив стиль їх автора поняттям «проміжний» (Вульфус, 1974). Але, як свідчать наведені наукові матеріали зарубіжних вчених, питання про історичну типологію творчості композитора й досі зберігає свою дискусійність, тож, потребує подальшої розробки на підґрунті об'єктивного аналізу конкретних проявів його музичної свідомості та ледь не в першу чергу – в ранніх спробах митця.

Виклад основного матеріалу. Ф. Шуберт є автором чотирьох сонат для скрипки і фортепіано. Три з них відомі під *op.* 137, четверта – під *op.* 162. Усі сонати виникли одна за одною протягом 1816 (*op.* 137) – 1817 (*op.* 162) років. Таке компактне розташування названих творів у часі підтверджує правомірність висновку Г. Гольдшміда про послідовність завоювання композитором певної сфери музичного мистецтва (1968: 132). Як свідчать наведені дати написання Скрипкових сонат, вони відносяться до періоду засвоєння даного жанру як такого. За спостереженням Г. Гольдшміда, саме в 1816–1817 роках Ф. Шуберт «з особливою запопадливістю зайнявся сонатами для фор-

тепіано, жанром, якому раніше він не приділяв майже ніякої уваги» (там само). Водночас, вказуючи на шість Фортепіанних сонат цього часу, вчений нагадує про те, що перед ними композитор написав «три чудові сонати для скрипки і фортепіано» (там само). Судячи з цього, можна дійти висновку про те, що перший успіх Ф. Шуберта в жанрі сонати як такої пов'язаний з творами, призначеними для інструментального дуету. За уточненням П. Вульфюса, до фортепіанної сонати композитор звернувся 1815 року, проте першу завершену вчений відносить до серпня 1816 року, але – зауважує дослідник – їй передували Сонати *op.* 137 (1983: 232). Отже, стає цілковито очевидним, що саме Скрипкові сонати дали старт сонатному жанру в творчості Ф. Шуберта, та одержаний композиторський досвід був подалі закріплений в численних його фортепіанних зразках. Цей факт змушує уважно придивитися до них: не тільки як прикладів «раннього Шуберта», але й з точки зору перспективи становлення авторської концепції сонати як такої.

Слід уточнити, що в науковій літературі Скрипкові сонати Ф. Шуберта фігурують під різними позначками. Твори *op.* 137 іменуються то «сонатами», то «сонатинами». За свідченням М. Холл / *Monika Holl*, назви «сонатини» та *op.* 137 були привласнені шубертівським Сонатам *DV 384, DV 385, DV 408* їх видавцем А. Діабелі «в надії збільшити продаж» (1973: VI). Разом с тим, у каталозі О. Е. Дойча / *Otto Erich Deutsch* ці твори позначені як «сонати» (1978). Остання з шубертівських Скрипкових сонат також була опублікована у видавництві А. Діабелі 1851 року як *op. posth.* 162 під найменуванням «*Duo*» (Хохлов, 1963: 694). В. Феттер / *W. Vetter*, – не використовуючи назву «*Duo*», позначає цей твір як *Violinsonata A-dur op.* 162, написаний 1817 року (1953: 173). Спираючись на науковий авторитет зарубіжних дослідників, у тому числі на каталог О. Е. Дойча, у даній статті всі чотири розглядувані твори визначені як «сонати».

У зв'язку з випереджувальною позицією Скрипкових сонат по відношенню до Фортепіанних природньо виникає питання про причини такої ситуації. У деякій мірі відповідь на нього доцільно шукати в площині обставин формування Шуберта-музиканта у сфері інструментальних жанрів. Це, по-перше, традиція домашнього музикування



в родині Шубертів, зсередини якої виріс стійкий інтерес композитора-початківця до струнного квартету. Нагадаємо, що майбутній майстер приймав участь у цих зборах, граючи на альті. За припущенням В. Конен, «саме квартет був для нього головною школою інструментального письма» (1965: 240). Показово, що майже першою закінченою композиторською спробою юного музиканта став написаний у чотирнадцятирічному віці Струнний квартет *B-dur* (1811). Другим фактором, що сприяв зверненню Ф. Шуберта до скрипкової сонати можна вважати виконання ним партії скрипки в симфонічному оркестрі Конвікта. Отже, молодий композитор добре знав можливості струнних інструментів, їх механіку та звукову природу. Тож це знання, на наш погляд, не тільки стимулювало його звернення до скрипкової сонати, але й забезпечило перший успіх в оволодінні жанром сонати як такої, перш за все, – її композиційними, структурно-функціональними принципами, тобто – логікою побудови сонатного *allegro* і багаточастинного циклу, пристосованих до власне сонатного жанру скрипкової сонати.

Не менш важливим завданням для Ф. Шуберта у цьому жанрі стає оволодіння новим для нього ансамблевим письмом в умовах різнометрового дуету. Більш того, *op.* 137 виявився майже першою спробою юного музиканта такого роду. Подалі з'являться Скерцо: Варіації *A-dur* (1817), а вже в зрілі роки – «Блискуче рондо» *h-moll op.* 70 (1826) і Фантазія *C-dur op.* 159 (1827) для цього ж складу. З розширеною кількістю струнних, включаючи контрабас, фортепіано вступить у взаємодію у «Фореллен-квінтеті» *op.* 114 (1819) та у двох Фортепіанних тріо з класичним набором інструментів *op.* 99 і *op.* 100 (1827). Таким чином, камерні ансамблі за участю фортепіано відтепер перетворюються на один з улюблених засобів висловлювання композитора.

Щодо власне фортепіано, то його засвоєння в композиторському (а, почасти, й у виконавському) плані, вочевидь, складало для Ф. Шуберта певні труднощі. П. Вульффіус, зазначаючи достатню свободу у володінні музикантом цим інструментом, все ж таки наполягає на тому, що Шуберт-піаніст ніколи не відчував себе його «повновладним хазяїном». Втім, вчений вказує на «пригнічуючий вплив» Л. Бетховена, який Ф. Шуберт, на його думку, «особливою мірою відчував у галузі сонатної творчості» (1983: 231–232). Якщо погодитися з на-

веденою точкою зору, тоді з'явиться ще один аргумент на користь закономірності появи перших сонатних творів Ф. Шуберта саме в скрипково-фортепіанній гілці того жанру, де завдяки участі добре знайомого струнного інструменту композитор міг з більшою мірою свободи, впевненості у власних силах протистояти цьому психологічному тисненню.

Незважаючи на те, що всі чотири Скрипкові сонати Ф. Шуберта написані мов би на єдиній хвилі композиторських інтересів, між ними спостерігаються деякі суттєві відмінності, обумовлені як поступовим удосконаленням сонатно-ансамблевого письма та композиційної структури, так й загальною еволюцією камерно-інструментального мислення Ф. Шуберта. Г. Глісон і У. Беккер / *Harold Gleason and Warren Becker* у пропонованій періодизації даної жанрової сфери спадщини композитора виділяють у ранній період твори, написані до 1818-го року, у зрілий – ті, що виникли, починаючи з 1820-го і подалі аж до кінця його життя. Проміжне положення, на їх думку, займає «Фореллен-квінтет» 1819 року (1988: 47). Дійсно, якщо порівняти Скрипкові сонати з останніми зразками камерно-інструментальної музики – ансамблевої та сольної фортепіанної, – тоді стане очевидною колосальна дистанція, що відділяє ранні спроби композитора-початківця і зрілого художника з боку рівня майстерності, досконалості у володінні всією системою музичної мови, індивідуалізації логіки формоутворення, масштабності та глибини духовного змісту. Разом з тим, ці крайні точки еволюційного руху Ф. Шуберта не сприймаються разуче несхожими, приналежними різним стилям на кшталт «протейзму», наприклад, К. Сен-Санса в XIX столітті, або І. Стравінського у XX. Таке становище пояснюється хоча й стрімким, але все ж таки плинним становленням композиторської особистості Ф. Шуберта, керованими зсередини стилю переакцентуацією класичного / аklasичного, класицистського / романтичного, загальновідомого / суто авторського, тобто діалектичним процесом, що дозволяє вбачати у Ф. Шуберті водночас останнього віденського класика (Юферова, 1994) та одного з відкривачів доби музичного романтизму.

Поступовість творчої еволюції Ф. Шуберта, що не зазнала різких змін стильової орієнтації, дозволяє ужити для її характеристики ті ти-



пологічні моделі «біографічного сценарію», які пропонує Н. Савицька. Перша зі встановлених дослідницею розкриває співвідношення результатів самого початку композиторської діяльності зі знахідками наступних станів. Ф. Шуберта авторка беззаперечно відносить до другої з виявлених моделей. А саме: ранній дебют – швидке досягнення вершин духовної та професійної зрілості – передчасний фінал. Другий тип «біографічного сценарію», виокремлений Н. Савицькою, узагальнює засоби протікання еволюційного процесу. Творчість Ф. Шуберта дослідниця відносить до тієї, що визначається поступовим, повільним формуванням митця без раптових зупинок і зсувів, отже природний розвиток таланту здійснюється шляхом ледве помітних змін і досягає вершини у фазі акме (Савицька, 2010: 18–19). Виходячи з даної наукової концепції, можна вважати, що ранній період творчості Ф. Шуберта містить в собі основні прикмети його зрілого стилю в первісній формі, які відбивають глибинні властивості музичного мислення митця і його світовідчуття. З цих позицій Скрипкові сонати Ф. Шуберта (його «ранній дебют», якщо скористатися виразом Н. Савицької) сприймаються – при їх очевидній спадкоємності з віденською класикою – не тільки як безпосереднє слідування традиції, тим більш, переборення її інерції у власній свідомості, а скоріше як розширення її художніх обріїв та збагачення сталої музичної мови і принципів формоутворення через власну композиторську ініціативу й прояви авторської особистості. У решті-решт, в зрілий період творчості окремі знахідки, зроблені в ранніх опусах, у тому числі в Скрипкових сонатах, оформляться в знакові явища шубертівського стилю, зберігаючи міцну опору на здобутки віденських класиків. Отже, звертаючись до скрипкової сонати, Ф. Шуберт спирається на розуміння цього жанру в річищі класичної традиції та, засвоюючи його, прагне – свідомо або інтуїтивно – до відкриття в ньому нових художніх можливостей.

У Скрипкових сонатах – втім, як й в інших своїх інструментальних композиціях – Ф. Шуберт не експериментує з побудовою циклу. Подібно до фортепіанних зразків цього жанру, скрипкові мають три-чотиричастинну структуру з традиційним розподілом темпових показників та семантичною спрямованістю – за винятком *op.* 162, де після сонатного *allegro* йде ігрова частина. У додержані класич-

ної композиційно-драматургічної логіці сонатного циклу Ф. Шуберт виявляється більш близьким до В. А. Моцарта, ніж Й. Гайдна, який у різноманітних камерно-інструментальних творах частенько захоплювався вільною «грою» з послідовністю і характером частин та їх формою, розкриваючи притаманний йому хист *invention*. Щодо звернення Ф. Шуберта до чотиричастинної побудови сонатного циклу, то тут можна вбачити вплив Л. Бетховена. Зауважимо, що Л. Кириліна розглядає чотиричастинність бетховенських Скрипкових сонат *op.* 24 і *op.* 30 № 2 як принципово важливу властивість, котра багато в чому визначила сутність новацій композитора в цьому жанрі. Музикознавець пов'язує її з переходом від камерності до симфонічності його трактовки, а також із стильовими змінами, обумовленими протиставленням витонченого салонного (як уточнює автор, дещо «дамського») піанізму XVIII століття концертному блиску та чоловічому розмаху бетховенського (Кирилліна, 2009: 208). На нашу думку, природа чотиричастинності в сонатах Ф. Шуберта (Скрипкових та Фортепіанних) інша. Вона обумовлена загальними властивостями мислення композитора, що в зрілі роки набувають характеру «божественної протягненості».

Уточнимо, що на відміну від Фортепіанних сонат, де тричастинний і чотиричастинний цикли співіснували нарівні з очевидними переважаннями другого в останні роки шубертівської життєтворчості, у Скрипкових лише перша написана за моцартівським зразком, установленим в 1780 роках, решта – в чотирьох частинах з Менуетом (*op.* 137 №№ 2–3) або Скерцо (*op.* 162). Втім, на противагу Л. Бетховену та власним спробам у Фортепіанних сонатах 1826–1828 років, розсування меж циклу не приводить до його масштабного (у часопросторі) зростання, до ускладнення змісту, зміни «адреси». Скрипкові сонати Ф. Шуберта не втрачають камерності висловлювання та навіть посилюють її, відтворюючи атмосферу дружнього спілкування мовою сумісного музикування. Таким чином, в цих творах юний композитор не удає віденських класиків, а вибірково підходить до їх творчого досвіду, сприймаючи його, очевидно, як найвище досягнення єдиного стилю, що визначав стан музичного мистецтва в період формування слухового тезаурусу Ф. Шуберта.



Водночас в Скрипкових сонатах відчутні прояви композиторської самобутності автора. «“Індивідуальна нота” Шуберта, – вважає В. Дамс, – починає боязко пробиватися тільки у творах 1812 року. <...> Форма і викладення ще достатньо незграбні, але нас примушує звернути на себе увагу пошуки чогось нового, ще неприступного, не в мелодії та ритмі, але в гармонії» (1928: 30). П. Вульфюс також вважає, що «ареною прояву шубертівської самостійності» виявляється не інтонаційний склад, а «характер становлення форми, який відбивається у структурних закономірностях» (1983: 239). Дослідник викриває у Струнних квартетах 1813–1815 років такі властивості авторського мислення композитора, як неквапливість, просторість викладення думки, принцип зміни і зіставлення епізодів, «близькість за подібністю», що передбачає «в межах єдиного душевного руху достатньо широке коло відхилень» (там само: 235). У зрілого Ф. Шуберта до цього додається переборення мотивного членіння музичної теми, що приведе, з одного боку, до її розгорненості та замкненості (Лаврентьева, 1967: 30), з другого – до іншого відчуття музичного часу і ритму форми (Іванова, 2002). У вигляді певної тенденції названі вирізняльні характеристики «шубертівського» наявні у Скрипкових сонатах. Слід також звернути увагу на те, що з чотирьох зразків жанру, які належать композитору, два написані в мажорних тональностях (*op.* 137 № 1 і *op.* 162), два – в мінорних (*op.* 137 № 2–3). Якщо мати на увазі сонати віденських класиків, то в них рішуче переважає мажор. У такому «зрівнянні у правах» мажорного і мінорного ладів можна вбачати один з паростків романтичного світовідчуття. Проте, обрання мінора в них не пов'язане з образами туги і розчарування, світом ліричного споглядання або поетичної сповідальності. Їх родовід скоріше сходить до мінорних Скрипкових сонат Л. Бетховена, особливо до патетичної Сьомої (*op.* 30 № 2), хоча конкретний зміст шубертівських, їх стиль далекі від «наполеонівської проблематики», яку Л. Кириліна знаходить у шедеврї віденського класика (2009: 287–288). Скоріше вони співзвучні пристрасній схвильованості баладної оповідальності, якою відзначена поетична і композиторська творчість періоду *Sturm und Drang*, зокрема, Й. В. Гете та Й. П. Цумштега.

Найбільш класичною – як з боку формування, та й відносно образно-емоційної спрямованості – є Соната № 1 *D-dur*, якою відкри-

вається жанровий цикл шубертівських Скрипкових сонат. Композитор суворо дотримується тричастинної структурної моделі «швидко – повільно – швидко»; головна тема сонатного *allegro* (доречі, в нетиповому для автора темпа *Allegro molto*) за традицією починається унісонно-октавним викладом в партіях обох інструментів по ходах тонічного тризвуку; фінал заснований на пісенно-танцювальному матеріалі в дусі, перш за все, завершальних частин сонатних циклів Й. Гайдна, що підкреслюється ремаркою *Allegro vivace*; тональні плани всієї композиції та її окремих частин викривають тяжіння Ф. Шуберта до кварто-квінтових гармонічних співвідношень. Водночас, у сонаті виявляються й прикмети, що багато в чому стануть «візитною карткою» вже зрілого митця. Так, через широке застосування варіантності головна партія в експозиції сонатного *allegro* перероджується у великий розділ (32 тт.), причому цілісність теми ніде не втрачається. Отже, розкриваються такі особливості шубертівського формоутворення, як пісенність музичного мислення композитора у сфері інструментальних жанрів, котру відмічають багато дослідників. Наприклад, П. Вульфюс вважає, що перевага варіантного розвитку, притаманна Ф. Шуберту, приводить до більшої стабільності змісту в порівнянні з мотивно-тематичним, передбачи «скоріше рух ушир і у глибину, аніж уперед» (1983: 393–394). При цьому, пише музикознавець, «важливішим компонентом варіантних зсувів є гармонія» (там само: 394). Саме так відбувається в головній партії сонатного *allegro* Сонати № 1.

Суттєві відхилення від класичних принципів формоутворення спостерігаються в *Andante (A-dur)* цієї ж Сонати. Після викладення контрастного музичного матеріалу в одноіменному *a-moll*, структурованого в простій двучастній формі, замість репризи з'являється досить розгорнутий дванадцятитактовий епізод, відмічений активним емоційним розвитком, який зрештою переростає з тихої журби на пристрасну тугу, що досягається через еліпсиси, синкопи, використання мотивів-«зітхань», нарешті, раптовий зрив процесу на акорді домінанти з ферматою.

Характерним для творів Ф. Шуберта штрихом у Сонаті № 2 *a-moll* є акцентування в циклі субдомінантових тональностей середніх частин – не тільки повільної, але й Менуету, між якими, таким чином,



встановлюються власні драматургічні стосунки, що на семантично-му рівні утворюють типову для музичного романтизму пару «лірика – гра» (*F-dur – d-moll*). Перша частина в темповому відношенні вже сповна «шубертівська»: *Allegro moderato*. З боку форми вона демонструє тяжіння композитора до тернарної побудови експозиції, що також є притаманним його зрілим Фортепіанним сонатам. Наявність трьох тональних центрів сонатних експозицій, на думку М. Брауна, пом'якшує напругу домінантових тяжінь, чому сприяє також розширення «поляризованого тоніко-домінантового дискурсу» (за вираженням дослідника) «до повного спектру бемольних зв'язків» (2001: 690). Додамо, що, своєю чергою, тернарність, яка сприяє виникненню трьох розділів сонатної експозиції поза їх ієрархічної підпорядкованості, сприяє функціональній децентралізації сонатної форми взагалі.

У Сонаті № 3 *g-moll* продовжена лінія попередньої щодо встановлення тісної взаємодії між середніми частинами чотиричастинного циклу. Їх семантична парність підкреслюється вже не тільки найближчою родинністю тональностей, але й мажорною краскою в умовах мінорної композиції (*Es-dur – B-dur*), внаслідок чого вони сприймаються як оазис переважно позитивних настроїв. Важливо підкреслити, що ці ж тональні співвідношення притаманні, відповідно, побічній та заключній партіям в експозиції та репрізі: *B-dur – Es-dur*, *Es-dur – B-dur*, що програмує й тональний план циклу. Додамо закріплення принципу тернарності цих розділів сонатної форми, який був апробований в попередньому зразку жанру.

Кульмінаційним досягненням в галузі скрипкової сонати, безсумнівно, є твір під *op.* 162. Це – перший в еволюційному русі композитора приклад «великої» сонати. Всі її форми широко розгорнені, місце Менуета займає Скерцо, ансамблеві партії розвинені та не позбавлені деякої віртуозності, особливо скрипкова. В цьому плані про цей твір можна казати як зразок, в якому молодий автор вступає у творче змагання з Л. Бетховеном, а саме, з його Десятою сонатою *op.* 96. Йдеться не про «роботу за моделлю», а про розуміння перспектив розвитку жанру, що закладені в бетховенському опусі. Й. Сигеті виявляє в останній Скрипковій сонаті віденського класика інтимність інструментального діалогу, відсутність драматичної спрямованості та перебільшенос-

ті почуттів (1970: 42). Аналогічні якості притаманні й Сонаті *op.* 162 Ф. Шуберта. Партнери ведуть рівноправний діалог, лише зрідка порушуючи його солуюванням одного з них. Усі чотири частини мажорні; семантичні опозиції ритмічно розподілені, групуючись навколо лірики (непарні частини) та гри (парні частини). У сонатному *Allegro moderato* очевидно мислення розділами як наслідок тернарності тональних центрів. У Скерцо з легкістю встановлюються зв'язки з мажорними симфонічними ігровими частинами циклу Л. Бетховена та Й. Гайдна (темп *Presto*). Суміш з прикмет музики «галантної епохи» та гри притаманна *Andantino*. Значну майстерність композитор проявляє у фіналі, що містить величезну розробку. Отже, Ф. Шуберт відчуває впевненість у власних професійних силах. Використовуючи творчі надбання в перших сонатах (*op.* 137), він водночас сміливо спирається на здобутки віденських класиків, не відчуваючи остраху виказати свою приналежність до традиції та демонструючи свободу в розпорядженні одержаною спадщиною. Отже, на прикладі Скрипкових сонат можна спостерігати, як учень перероджується в майстра.

Висновки. В музичній науці на сьогодні не склалася єдина оцінка стилю Ф. Шуберта з боку його історичної типології. «Класичність», що виявляється на всіх станах його композиторського мундштука, не ставить під сумнів беззаперечну приналежність митця до музичного романтизму. Ситуація ускладнюється плінністю творчої еволюції Ф. Шуберта, що не дає змоги визначити той момент, коли в ній звершується стильова метаморфоза, тобто остаточно встановити його належність романтичній традиції. Як показав науковий огляд Скрипкових сонат Ф. Шуберта, які належать до початку його композиторського становлення, автор послідовно веде пошук нових можливостей класичного стилю, поринаючи в самі його підвалини – гармонічну систему і принципи формоутворення. Складається враження, що юний композитор має намір на тлі традиції знайти власну «граматику», тип композиційно-драматургічної логіки. Реалізацію цього стремління демонструють його Скрипкові сонати – від слідування «правилам» класиків в Сонаті *op.* 137 № 1 до свободи розпорядження їх надбанням і навіть змаганням з ними в Сонаті *op.* 162. В перспективі подальшого розвитку творчого стилю композитора ці



твори сприймаються як паростки тих властивостей, що у решті-решт стануть «фірмовими» знаками шубертівських інструментальних композицій сонатного типу.

ЛІТЕРАТУРА

Вульфус, П. А. (1974). *Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: на материале инструментальных ансамблей*. Москва : Музыка, 84.

Вульфус, П. А. (1983). *Франц Шуберт: оч. жизни и творчества*. Москва : Музыка, 448.

Гольдшмидт, Г. (1968). *Франц Шуберт: жизненный путь* (2-е, доп. рус. изд.) (Ю. Хохлов, ред. перевода, предисл. и примеч.). Москва : Музыка, 451.

Дамс, В. (1928). *Франц Шуберт* (В. Э. Ферман, пер. с нем.). Москва : Гос. изд-во, муз. сектор, 199.

Хохлов, Ю. (сост., общ. ред., введ.). (1963). *Жизнь Франца Шуберта в документах: по публ. Отто Эриха Дейча и др. источникам*. Москва : Гос. муз. изд-во, 840.

Иванова, Л. П. (2002). О ритмических особенностях темо- и формообразования в первых частях камерно-инструментальных циклов Шуберта. В. Н. Афонина, Л. Иванова (Ред.) *Ритм и форма*, 110–130. Санкт-Петербург.

Кириллина, Л. В. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество* (Т. 1, в 2-х т.) Москва : Моск. консерватория, 536.

Конен, В. Д. (1965). *История зарубежной музыки* (Вып. 3, 2-е, доп. изд.) Москва : Музыка, 528.

Лаврентьева, И. В. (1967). *Симфонии Шуберта: путеводитель*. Москва : Музыка, 112.

Цытович, Т. Э. (Ред.). (1975). *Музыка Австрии и Германии XIX века* (Кн. 1, 3 кн.). Москва : Музыка, 512.

Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості* (Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 38.

Сигети, Й. (1970). Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей. *Исполнительское искусство*

зарубежных стран (Г. Эдельман, сост. сб. и ред. переводов). Москва, 5, 5–74.

Юферова З. Б. (1994). Венская классическая школа и Шуберт. В Ганзбург, Г. И. (Сост.). *Шуберт и шубертианство*: Сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сент. – 2 окт. 1993 г., (с. 68–77). Харьков.

Badura-Skoda, E. (2004). The Piano Works of Schubert. In Larry Todd. R. (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music* (2nd ed.) (pp. 97–146). London : Routledge.

Brown, M. I. E. (2001). Schubert, Franz In Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 22, pp. 655–729).

Daverio, J. (2002). *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford Univ. Press, 328.

Deutsch, O. E. (Ed.). (1978). *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel : Bärenreiter, 712.

Gleason, H., & Becker, W. (1988). *Chamber Music: From Haydn to Bartók* (2nd ed.). UK: Alfred Music Publishing, 112.

Holl, M. (1972). [Preface] In *Sonaten für Klavier und Violine* [Music]: D 384, 385b, 408 (*op.* 137) ; D 574 (*op.* 162) (Monika Holl, hrsg. V) (Ss. VI—VII). Wien : Wiener Urtext Ed.

Rosen, Ch. (2003). Schubert and the Example of Mozart. In B. Newbould (Ed). *Schubert the Progressive: History, Performance Practice, Analysis* (pp. 17–32). UK: Ashgate.

Rosen, Ch. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton & Company, 533.

Vetter, W. (1953). *Der Klassiker Schubert* (Bd. 1, 2 Bds.). Leipzig : C. F. Peters, 448.

REFERENCES

Vulfius, P. A. (1974). *Klassicheskie i romanticheskie tendencii v tvorchestve Shuberta: na materiale instrumental'nyh ansamblej* [Classical and Romantic tendencies in Schubert's works: on the material of chamber ensembles]. Moscow : Muzyka, 84 [in Russian].



Vulfius, P. A. (1983). *Franz Schubert: ocherki zhizni i tvorchestva* [*Franz Schubert: essays on creative life*]. Moscow : Muzyka, 448 [in Russian].

Goldshmidt, G. (1968). *Franz Schubert: zhiznennyj put* [*Franz Schubert: A path of life*] (2nd ed.) (Ju. Hohlov, ed., foreword, notes). Moscow : Muzyka, 451 [in Russian].

Dams V. (1928). *Franz Schubert* (V. Je. Ferman, trans. from German). Moscow : Gos. izd-vo, muz. sektor, 199 [in Russian].

Hohlov, Ju. (Comp., ed., foreword). (1963). *Zhizn Franca Schuberta v dokumentah: po publ. Otto Eriha Deutscha i dr. istochnikam* [*The life of Franz Schubert in the documents: by the publications of Otto Erich Deutsch*]. Moscow : Gos. muz. izd-vo, 840 [in Russian].

Ivanova, L. P. (2002). O ritmicheskikh osobennostjakh temo- i formoobrazovanija v pervyh chastjakh kamerno-instrumental'nyh ciklov Shuberta [On the rhythmic peculiarities of creation of the structure and themes in the first movements of chamber cycles by Schubert]. In N. Afonina, L. Ivanova (Eds.) *Ritm i forma* (pp. 110–130). Saint-Petersburg [in Russian].

Kirillina, L. V. (2009). *Bethoven. Zhizn' i tvorcestvo* [*Beethoven. Creative life*] (Vol. 1, in 2 Vols.) Moscow : Mosk. konservatorija, 536 [in Russian].

Konen, V. D. (1965). *Istorija zarubezhnoj muzyki* [*History of foreign music*] (3rd ed.). Moscow : Muzyka, 528 [in Russian].

Lavrenteva, I. V. (1967). *Simfonii Shuberta: putevoditel* [*Symphonies of Schubert: a guide*]. Moscow : Muzyka, 112 [in Russian].

Cytovich, T. Je. (Ed.). (1975). *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka* [*Music of Austria and Germany of XIX century*] (Vol. 1, in 3 Vols.). Moscow : Muzyka, 512 [in Russian].

Savytska, N. V. (2010). *Vikovi aspekty kompozytorsjkoji zhyttjetvorchosti* [*Age Aspects of Composer Life and Creative Work*] (Extended abstract of Candidate's thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 38 [in Ukrainian].

Sigeti, J. (1970). Skripichnye proizvedenija Bethovena. Zаметki dlja ispolnitelej i slushatelej [Violin works by Beethoven. Notes for performers

and listeners]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran* (G. Jedel'man, comp. and ed. of transl.). Moscow, 5, 5–74 [in Russian].

Juferova Z. B. (1994). Venskaja klassicheskaja shkola i Schubert [Viennese Classical school and Schubert]. In Ganzburg, G. I. (Comp.). *Shubert i shubertianstvo*: Collection of materials of musicology symposium 30 Sep. – 2 Oct. 1993, pp. 68–77. Kharkov [in Russian].

Badura-Skoda, E. (2004). The Piano Works of Schubert. In Larry Todd R. (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music* (2nd ed.) (pp. 97–146) London : Routledge.

Brown, M. I. E. (2001). Schubert, Franz In Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 22, pp. 655–729).

Daverio, J. (2002). *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford Univ. Press, 328.

Deutsch, O. E. (Ed.). (1978). *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel : Bärenreiter, 712.

Gleason, H. & Becker, W. (1988). *Chamber Music: From Haydn to Bartók* (2nd ed.). UK: Alfred Music Publishing, 112.

Holl, M. (1972). [Preface] In *Sonaten für Klavier und Violine* [Music]: D 384, 385b, 408 (*op.* 137); D 574 (*op.* 162) (Monika Holl, hrsg. V) (Ss. VI–VII). Wien : Wiener Urtext Ed.

Rosen, Ch. (2003). Schubert and the Example of Mozart. In B. Newbould (Ed). *Schubert the Progressive: History, Performance Practice, Analysis* (pp. 17–32). UK: Ashgate.

Rosen, Ch. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton & Company, 533.

Vetter, W. (1953). *Der Klassiker Schubert* (Bd. 1, 2 Bds.). Leipzig : C. F. Peters, 448.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2019 р.



УДК 780.616.432:785.73] : 78.035.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1607

Лидия Соколова

ORCID 0000-0002-0842-2043

Детская музыкальная школа № 11,
улица 12 апреля, 4, г. Харьков, 61000, Украина
sokolovals1983@gmail.com

РОМАНТИЧЕСКИЕ «ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» ОР. 88 Р. ШУМАНА – НА ПУТИ К ФОРТЕПИАННЫМ ТРИО

АННОТАЦИЯ

**Соколова Лидия. Романтические «Фантастические пьесы» *op.* 88
Р. Шумана – на пути к фортепианным трио.**

Статья посвящена анализу «Фантастических пьес» *op.* 88 Р. Шумана как творческой «пробы пера» в последующем освоении жанра фортепианного трио. «Фантастические пьесы» *op.* 88 являются первым творческим опытом композитора в соединении инструментов подобного состава. При анализе музыковедческой литературы было выявлено, что специального исследования, посвященного данному циклическому произведению, не обнаружено за исключением упоминаний его в диссертационном исследовании Е. Карелиной (1996) и монографии Д. Житомирского (1964). Таким образом, данная статья является первым специальным исследованием, посвященным композиционному и ансамблевому анализу «Фантастических пьес» *op.* 88 Р. Шумана. Выявлено, что сюитный принцип построения драматургии цикла и жанрово-стилевые особенности (оппозиция лирической и жанрово-скерцозной образных сфер) связывают романтические пьесы *op.* 88 с его фортепианными миниатюрами 1830-х годов. Ансамблевый анализ «Фантастических пьес» *op.* 88 Р. Шумана показал, что в своем первом произведении для фортепианного трио-состава композитор осуществил «пересадку» сочинений для фортепиано *solo* на почву разнотембрового ансамбля, мысля его в контексте фортепианной музыки. При этом роль струнных композитор не сводит к «служебной» функции, а активно

использует все их мелодические и собственно ансамблевые возможности в трио-составе.

Ключевые слова: Р. Шуман; фортепианное трио; сюитный цикл; трио-состав; ансамбль; полифония; миниатюра.

АНОТАЦІЯ

Соколова Лідія. Романтичні «Фантастичні п'єси» оп. 88 Р. Шумана – на шляху до фортепіанних тріо.

Стаття присвячена аналізу «Фантастичних п'єс» оп. 88 Р. Шумана як творчої «проби пера» у подальшому розвитку жанру фортепіанного тріо. «Фантастичні п'єси» оп. 88 є першим творчим досвідом композитора у поєднанні інструментів подібного складу. При аналізі музикознавчої літератури було виявлено, що спеціального дослідження, присвяченого даному твору, не виявлено за винятком згадок його в дисертаційному дослідженні Е. Кареліної (1996) та монографії Д. Житомирського (1964). Таким чином, ця стаття є першим спеціальним дослідженням, присвяченим композиційному та ансамблевому аналізу «Фантастичних п'єс» оп. 88 Р. Шумана. Виявлено, що сюїтний принцип побудови драматургії циклу та його жанрово-стильові особливості (опозиція ліричної та жанрово-скерцозної образних сфер) пов'язують романтичні п'єси оп. 88 з його фортепіанними мініатюрами 1830-х років. Ансамблевий аналіз «Фантастичних п'єс» оп. 88 Р. Шумана продемонстрував, що в своєму першому творі для фортепіанного тріо-складу композитор здійснив «пересадку» творів для фортепіано *solo* на ґрунт різнометрового ансамблю, мислячи його в контексті фортепіанної музики. При цьому, роль струнних інструментів композитор не зводить до «службової» функції, а активно використовує всі їх мелодійні і власне ансамблеві можливості в тріо-складі.

Ключові слова: Р. Шуман; фортепіанне тріо; сюїтний цикл; тріо-склад; ансамбль; поліфонія; мініатюра.

ABSTRACT

Sokolova Lidiya. R. Schumann's romantic "Fantastic Pieces" op. 88 – on the way to the piano trio.

Introduction. The article analyzes R. Schumann's "Fantastic Pieces" op. 88 as a creative debut in the subsequent development of the piano trio genre.



The “Fantastic Pieces” *op.* 88 are the first composer’s creative experience in combining such musical instruments.

Theoretical Background. The analysis of musicological literature did not reveal any special research dedicated to this score, but only its references in E. Karelina’s (1996) thesis research and D. Zhitomirsky’s (1964) monograph. Thus, this article is the first special research of the compositional and ensemble analysis of R. Schumann’s “Fantastic Pieces”, *op.* 88.

The objectives of the research: to analyze compositional-dramatic and ensemble features of R. Schumann’s “Fantastic Pieces”, *op.* 88, to identify their specific features.

The object of the research: R. Schumann’s chamber-instrumental creative activity.

The subject of the research: to identify the value of R. Schumann’s “Fantastic Pieces”, *op.* 88 in the further development of the piano trio genre.

Methods: musical-theoretical, aimed at analyzing the musical text of the chosen work; genre-stylistic, allowing to identify the compositional-dramatic and ensemble features of R. Schumann’s “Fantastic Pieces”, *op.* 88.

Research material: R. Schumann’s “Fantastic Pieces” *op.* 88 for piano, violin and cello.

Results and Discussion. The first experience in mastering the piano trio genre of R. Schumann occurred in the “Fantastic Pieces” *op.* 88, composed in 1842. This was the first composer’s experience in combining such musical instruments. This work is a cycle of four pieces: “Romance”, “Humoresque”, “Duetto” and “Final”. It is noteworthy that R. Schumann used these names in other works. It is useful enough to recall his 3 piano romances *op.* 28, Humoresque *op.* 20a, 4 marches *op.* 76. Despite the four-part character of the work, this composition does not coincide with the sonata-symphonic structure, but is organized according to the suite principle. R. Schumann’s different vision of the trio-ensemble genre is represented by a clear differentiation of works with an individual composition. Therefore, the cycles *op.* 88 and *op.* 132 receive program names: “Fantastic Pieces” and “Fairytale Narratives”, respectively, and the trio with the classical (sonata) organization of the cycle acquire sequence numbers and are referred to as “piano trios”.

The very names of the parts in the cycle reveal the opposition of two metaphoric spheres, characteristic of the romantic era: lyrical and genre-scherzo

ones. The paired relationship of these metaphoric spheres stands out particularly. Such a metaphoric doubling gives the matching modes the rondality features within the whole cycle. This metaphoric paired relationship between the parts allows you to single out two macro parts in a cycle. The first macro part is represented by the lyric “Romance” and the scherzo “Humoresque”, the second one – by the tender song “Duetto” and the marching “Final”. At the same time, the macro parts demonstrate individual features of one or another semantic type.

The metaphoric opposition of romantic pieces is also enhanced by tempo and ear-catching contrast. Such an alternation of various metaphoric types gives the entire cycle the features of a kaleidoscopic suite. The proportion of genre parts stands out particularly, which is manifested in both their scale and complexity of the compositional organization. Thus, the lyrical parts are represented by tripartite forms. Quick genre pieces are composed in various forms (“Humoresque” is created in a complex tripartite form with a developed polythematic middle part, and the “Final” is in a rondo form, with the links acting as refrains). Despite the romantic nature of the cycle organization, the “Fantastic Pieces” tone plan is a classical one: *a-moll – F-dur – d-moll – a-moll (A-dur)*.

Conclusions. It was revealed that the suite-based principle of composition organization and genre-stylistic features of the cycle (opposition of lyrical and genre-scherzo metaphoric spheres) connect the romantic “Fantastic Pieces” *op. 88* with its piano miniatures of the 1830s. Ensemble analysis of R. Schumann “Fantastic Pieces”, *op. 88* showed that in his first work for the piano trio, the composer “transplanted” solo piano works into a poly-timbre ensemble, taking it in the context of piano music. At the same time, the composer did not reduce the role of strings to the “service” function, but actively used all their melodic and proper ensemble possibilities in the chosen trio. For example, if “Romance” ensemble demonstrated the piano domination, “Humoresque” – the parity of the instruments, then in “Duetto” primacy was given to stringed instruments. In “Final”, each section of the musical form is highlighted by an appeal to one of the main ensemble techniques. A series of altering various semantic spheres, defining the suite properties of the “Fantastic Pieces”, subordinates the ensemble properties used by the composer. For each number and even its individual sections, their special complex was chosen, which in different semantic contexts had a metaphoric-semantic meaning. It was revealed that the organizing means of creating the ensemble in the R. Schumann’s trio was the polyphonic technique



presented in his work in a wide variety, which would later be widely developed in his piano trios.

Key words: R. Schumann; piano trio; suite cycle; ensemble; polyphony; miniature.



Постановка проблемы. В отличие от Мендельсона, творческий интерес которого уже с раннего периода был связан с фортепианными ансамблевыми жанрами, Шуман обратился к данной композиторской области только в 1840-х годах, а непосредственно к жанру фортепианного трио в 1847 году. Однако первоначальное овладение композитором этим жанром происходит в «Фантастических пьесах» *op.* 88, написанных еще в 1842 году, то есть до появления Первого фортепианного трио. Между «Фантастическими пьесами» и Первым фортепианным трио пролегает значительный временной интервал. Напротив, все три пронумерованных трио возникали один за другим с небольшим временным отрывом (Первое трио – 1847, Второе – 1847–1849, Третье – 1851). Интересен тот факт, что в своих письмах композитор «Фантастические пьесы» *op.* 88 называет просто «трио» без конкретизации (1964: 67, 197, 114, 133). Несмотря на идентичный исполнительский состав Р. Шуман четко дифференцирует эти сочинения, наделяя четырехчастную сюиту *op.* 88 программным названием «Фантастические пьесы», а трио классического состава и организации цикла (сонатной) отмечает порядковыми номерами. Этот факт отсылает к наследию Бетховена (10 вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели на тему «Я портной Какаду» *op.* 121a) и Шуберта («Ноктюрн» *op.* 148).

Анализ последних исследований и публикаций. Упоминания о «Фантастических пьесах» *op.* 88 размещены в диссертационном исследовании Е. Карелиной (1996), которая рассматривает их в контексте изучения фортепианных трио композитора. В частности, данное сочинение наряду со «Сказочными повествованиями» *op.* 132 автор относит именно к жанру фортепианного трио. Как пишет исследователь, жанр фортепианного трио представлен в творчестве Р. Шумана

в разных вариантах: сюитные циклы в *op.* 88 и *op.* 132 («Фантастические пьесы» и «Сказочные повествования»), сонатно-симфонические циклы (трио *op.* 63, *op.* 80, *op.* 110) (Карелина, 1996: 85). Из этого можно сделать вывод, что решающим фактором жанровой классификации для музыковеда служит не композиционный состав, а исполнительский. Причем, если *op.* 88 имеет классический набор инструментов, то *op.* 132 предназначен для особой тембровой комбинации – фортепиано, кларнета (или скрипки) и альты. Эти же сочинения под общей рубрикой «Трио» фигурируют и в списке шумановских сочинений, помещенном в монографии Д. Житомирского (1964: 808). Обращаясь к изучению жанра фортепианных трио композитора, Д. Житомирский первым среди них называет не фортепианные трио, а именно четырехчастную сюиту 1842–1843 годов, опубликованную как «Фантастические пьесы» *op.* 88 в 1850 году (1964: 679).

Цель данного исследования – проанализировать композиционные и ансамблевые особенности «Фантастических пьес» *op.* 88, выявить их значение в камерно-инструментальном творчестве Р. Шумана как творческой лаборатории в основании жанра фортепианного трио.

Задачей исследования является анализ композиционно-драматургических и ансамблевых особенностей «Фантастических пьес» *op.* 88 Р. Шумана.

Объект исследования – камерно-инструментальное творчество Р. Шумана.

Предмет исследования – выявление значения «Фантастических пьес» *op.* 88 Р. Шумана в дальнейшем освоении жанра фортепианного трио.

Изложение основного материала. Программное наименование «Фантастические пьесы» этот цикл получил позднее, то есть уже после пронумерованных композитором фортепианных трио. Это позволяет интерпретировать определение *op.* 88 как «Фантастические пьесы» для фортепиано, скрипки и виолончели, а не собственно жанр, подразумевающий наличие сонатно-симфонического четырехчастного цикла. Несмотря на то, что «Фантастических пьес» тоже четыре, они объединяются по сюитному принципу, отсылая к излюбленным Шуманом фортепианным миниатюрам и способу организации много-



частных структур. Параллели с сочинениями для рояля возникают и в плане выбора жанрово-стилистических ориентиров. Первая пьеса («Романс») напоминает о фортепианных Трех романсах *op.* 28, название второй («Юмореска») уже встречалось в *op.* 20, маршевая основа четвертой («Финал») апеллирует к заключительному номеру «Карнавала» и Четырем маршам *op.* 76. Несколько особняком стоит третья часть («Дуэт»), обращенная не столько к жанрово-бытовому началу, сколько к полифоничности шумановского мышления, ярко проявившегося в фортепианном творчестве 1830-х годов. Многочисленные параллели, возникающие между «Фантастическими пьесами» и данной сферой сочинения, свидетельствуют о том, что для композитора в избранном составе наиболее «дорог» первый участник, то есть трио мыслится как преимущественная принадлежность фортепианной литературы, что не означает, как будет показано далее, пассивности других инструментов.

Названия частей в *op.* 88 раскрывают характерную для романтической эпохи оппозицию двух образных сфер: лирической и жанрово-скерцозной, соединенных в две «пары». Образное удвоение придает сопоставляемым модусам в масштабах цикла черты рондальности и одновременно позволяет выделить две макрочасти. Первая макрочасть представлена лирическим «Романсом» и скерцозной «Юмореской», вторая – песенным нежным «Дуэтом» и маршевым «Финалом». При этом выделенные макрочасти демонстрируют индивидуальные грани того или иного семантического амплуа. Грани лирического высказывания приобретают различные наклонения. В «Романсе» оно имеет грустный, меланхолический оттенок, в «Дуэте» являет собой задушевную «беседу» двух струнных. Другой семантический модус представлен игровой направленностью и разноплановой жанровостью. Само название «Юмореска» предполагает скерцозность, полетность, призрачность, а чеканный ритм «Финала» отсылает к маршевым, героическим образам.

Образная оппозиция пьес усиливается за счет темпового и фактурного контраста, а «перекрестность» семантически близких частей – композиционного. Лирические части представлены трехчастными формами, в них доминирует единое настроение. Быстрые жан-

ровые пьесы организованы в характерном для Шумана слитно-сюитном духе с пестрой сменой образов. «Юмореска» написана в сложной трехчастной форме с достаточно развитой многотемной средней частью, а «Финал» демонстрирует шумановскую трактовку рондо, где роль рефренов фактически играют связки. Романтический характер построения цикла не препятствует классичности его тонального плана: *a-moll – F-dur – d-moll – a-moll (A-dur)*.

Обратимся к композиционному анализу «Романса» (*Nicht schnell, mit innigem Ausdruck*). Минорный лад, неторопливое плавное движение, хоральный склад фортепианного изложения сообщают основной теме сдержанный характер. Само название пьесы предполагает песенную стилистику, а покачивающийся ритм в размере 6/8 отсылает к жанру сицилианы. Первая часть (*a-moll*) представляет собой простую двухчастную репризную форму, построенную по тональному принципу $a \rightarrow F, F \rightarrow a$.

Начало средней части отмечено полифонизацией музыкальной ткани и более интенсивной гармонической работой (*g-d-g-C-a*). В драматургическом плане она строится на сопряжении полифонического, текучего изложения, создающего состояние тревожности, душевного смятения, и компактного, концентрированного, воплощающего «ставшее» чувство печали. Показательно распоряжение композитора основным тематическим материалом: для передачи исходного образного штриха он использует второй, восходящий элемент, «ответный» же связан с начальным нисходящим движением. Тем самым в стилистическом генезисе «Романса» раскрывается еще один компонент – барочный, риторический, заключенный в фигурах *catabasis* и *anabasis*. Кульминация процесса их взаимодействия припадает на начало репризы, где сильная доля такта гармонизуется не тоникой, как в инициальном построении, а доминантой, что продлевает зону напряженности переживания, подкрепляясь расщеплением голосов фактуры.

«Юмореска» (*Lebhaft*) воспринимается романтической антитезой первой пьесы, чему способствуют мажорный лад, оживленное движение, динамические и мелодические контрасты, *staccato*, создающие скерцозный характер музыки. Данная пьеса отличается неоднознач-



ностью композиционной организации. В ней сочетаются сложная трехчастная репризная форма с принципами циклической калейдоскопичности и чертами рондо с пропущенным рефреном.

Первая часть пьесы написана в трехчастной репризной форме. Главная тема состоит из двух чередующихся контрастных элементов: унисонное нисходящее движение от V к I *legato* на *fc* острым ритмом, в котором без труда угадывается инверсия второго элемента темы «Романса», сменяется легким призрачным *staccato* звуков, разделенных паузами. Игру штрихами и приемами изложения подхватывает тональное движение. Последующие два предложения начинаются с отклонений в *a-moll* и *C-dur* с дальнейшим возвращением к основному строю. Средняя часть, как и в «Романсе», связана с обращением к полифонии: каноническому вступлению голосов, и интенсивной гармонической работой (*F-d-a-C-F*), что в скерцозном жанровом контексте заставляет вспомнить о разнообразных «догонялках» венских классиков.

Своеобразно построена средняя часть пьесы. Ее многотемность напоминает типично шумановскую слитную сюиту. Достаточно вспомнить композиции не только «Юморески» *op.* 20, но и финал сонаты *fis-moll*. В ее средней части представлены два крупных самостоятельных раздела. Первый раздел написан в трехчастной форме. Первая часть (*a-moll*) – период из двух предложений в konsekventных соотношениях: второе воспроизводит первое на б.3 выше (*a-moll* – *cis-moll*). Переход в сферу минора, некоторое оживление темпа, остигатная пульсация восьмых создают взволнованно-лирическую ауру, обеспечивая смену контрастных образов. Музыкальная ткань эпизода отражает такие характерные особенности мышления композитора, как парадоксальность, тематическая производность, оперирование фактурно-тематическим комплексом. Визуально в ней выделяются мелодический рельеф и сопровождающие голоса. В действительности графически вычерченная линия не реализует себя как целостная музыкальная мысль, выступая скорее в роли контрапункта. Главная тематическая идея «прячется» во внешне фоновом равномерном движении, воспроизводя верхние голоса аккордов «Романса» – то есть его мелодический образ (заметим, в той же тональности). Так в ус-

ловиях сюитной логики осуществляется интонационно-смысловое единство, хотя в контексте рассматриваемого раздела «Юморески» заимствования из предыдущей пьесы приобретают существенно иное содержание, чем обеспечивается действие сонатного принципа преобразования вне сонатной структуры. Отметим еще один, ритмический, элемент, остигато пронизывающий весь эпизод и имеющий бифункциональное наполнение. С одной стороны, он выступает компонентом фона, с другой, – состоит в вопросе-ответных отношениях с мелодически выраженным контрапунктом, получая в совокупности с ним значение хотя и подчиненного, но самостоятельного голоса. На нем же строится срединный раздел эпизода, где он служит объединяющим началом вертикали и горизонтали. Реприза существенно изменена за счет перенесения в *e-moll* – *a-moll*, рассредоточению темы «Романса», синтезирования в имитационных «эстафетах» мелодического элемента контрапункта в уменьшении и ритме второго. В краткой коде, на которую приходится кульминация всего эпизода, напоминает начальный оборот его середины (свободный, самостоятельный вариант темы «Романса»). Благодаря множественности фактурно-тематических деталей проанализированный эпизод приобретает амбивалентную семантику, в которой лирика, действенность и скерцозность сливаются в нерасторжимом единстве.

Не менее многозначен музыкальный образ второго эпизода (*F-dur*), идущего сразу за первым после четырехтактовой связки, по сути расширения предыдущего. Изложенная аккордами исходная тема сложной трехчастной формы песенна по своей стилистике. Однако подчеркнутая паузой на второй восьмой сильной доли такта синкопа, многократная повторность одного мелодического оборота придают музыке «персонажно-театральные» черты, вызывая ассоциации с притворно-смиренной просьбой. Развитие игровой ситуации происходит во второй части простой двухчастной репризной формы, в которой написан первый раздел рассматриваемого эпизода. Здесь сохраняется избранная ритмическая фигура, но ее интонации приобретают почти «говорной» характер (нисходящее поступенное движение с опеванием последнего звука), ключевой оборот проходит в виде двух звеньев восходящей секвенции с отклонением в сферу *g-moll*,



словно передавая настойчивость просьбы, с последующим репризным замыканием на резюмирующих мотивах первой части. Так возникает миниатюрная музыкальная «сценка» со своим сюжетом, что вновь напоминает о шумановской «Юмореске» *op.* 20. Средняя часть второго эпизода (простая трехчастная форма) не лишена драматизма и даже некоторой патетики: квартовые нисходящие ходы-восклицания, наследующие синкопу с паузой от предыдущей темы, быстрые фигурационные нисходящие унисонные движения. Общая реприза эпизода перенесена в *B-dur*; игровое начало здесь усиливается благодаря ироническим трелям-комментариям струнных. Возвращение первоначального тематизма закругляет форму всей пьесы.

Однотемный монообразный «Дуэт» (*d-moll*) перебрасывает арку к «Романсу»: это лирическая миниатюра с ярко выраженным кантиленным началом, в сложной трехчастной репризной форме. Однако лирическое высказывание приобретает здесь более углубленный, скорбно-исповедальный характер (*Langsam und mit Ausdruck*). Мелодическое начало утрачивает близость «домашней» песенности, насыщается интонационной микрособытийностью. Шуман оперирует исходным двутактом, рельеф которого образует дугу. В первом из них мелодическое движение достигает вершины (от буквы «в») с последующим отходом, во втором – (от буквы «с»), также с заполнением. Интонационные обороты первого такта образуют ход I – III – #VII – IV – II с выделенностью сильным временем малосекундового оборота; второй такт складывается из скачка на чистую квинту с тесситурно и смыслово кульминационным звуком, подчеркнутым синкопой, и затем поступенным противодвижением. В дальнейшем этот двутакт либо имитируется в другой тональности, либо подвергается разбивке на отдельные элементы. Особенно активно такая работа происходит в развивающих разделах музыкальной формы: во второй части первого раздела и в срединном построении всей композиции пьесы. При этом, и в том и в другом случаях неизменными остаются характер движения мелодической линии и его направленность. Интервальный же состав вариантно меняется. Добавим к сказанному, что выявленные тематические элементы свободно располагаются относительно тактовой черты, но неизменно сохраняют внутри ритмической груп-

пы заданное расположение сильного времени – свойство мышления, проявившееся в сочинениях Шумана 1830-х годов, в частности, в № 2 «Крейслерианы» и изложении главной темы в первой части Сонаты *fis-moll*.

Форма «Финала» (*a-moll*→*A-dur*; *Im Marsch Tempo*) по-шумановски многопланова. Она может трактоваться как сложная трехчастная репризная с составной (три эпизода) серединой; рондо с пропущенными рефренами (второй эпизод возвращает пунктирный ритм первой части, замещая полноценный рефрен) и вариации. Последнее композиционное качество связано с выдержанностью во всех разделах двухчастной репризной формы (в первом вторая часть вариантно повторяется с окончаниями, соответственно, в *C-dur* и *a-moll*). Учитывая же их разнохарактерность, допустимо усматривать в «Финале» и черты слитной сюитности. Начальная тема и ее реприза целиком отвечают выставленной ремарке: чеканный пунктирный ритм, квадратные структуры, элементарные гармонии, компактные аккордовые вертикали. Прямолинейность высказывания несколько вуалируется в вариантном повторении двухчастной формы посредством фигурационного узора, что не влияет на характер образа – не лишено некоторой патетики, даже героики, риторичности. Первый эпизод «бесконечным» полифонически-линейным движением напоминает лирические пьесы *op.* 88, воплощая состояние, аналогичное смятением чувствованиям средней части «Романса». Так обозначается четкая грань между декларативной однозначностью в преподнесении мысли и ее внутренним динамизмом, неуловимостью. Второй эпизод переводит в зону игрового диалога между пунктирными вертикалями и свободными арпеджио; третий – в область скерцозной фантастики (примечательно движение триолями, форшлаги, *staccato*). Возвращение марша не означает завершения цикла, поскольку вслед за ним в очень быстром, все ускоряющемся темпе появляется обширная кода из двух ритмически и фактурно контрастных построений (трех-пятичастного и промежуточного между трех-пятичастной и миниатюрной двойной трехчастной). В первом случае господствуют вертикали, во втором – фигурационное триольное движение. Фантастичность (в шумановском понимании) этой мажорной музыке при-



дают неожиданная смена динамики ($p - f$), «странность» ритмической организации первого раздела (своеобразное ансамблевое *martellato*, синкопы), «эльфийные» триоли второго. Возвращаясь к общим композиционно-драматургическим особенностям цикла *op.* 88, отметим, что самая медленная, углубленная, скорбная часть – «Дуэт» – располагается в точке золотого сечения, на том месте, где в барочной сюите помещалась сарабанда.

Череда переключений в различные семантические пространства, определяющая сюитные свойства «Фантастических пьес», подчиняет себе применяемые композитором ансамблевые свойства. Для каждого номера и даже отдельных его разделов избирается их особый комплекс, который в разных смысловых контекстах наделяется образно-семантическим значением.

Сопряжение инструментов в первой части «Романса» и почти всей его репризе заставляет вспомнить о трио Гайдна. Лирика пьесы ассоциируется у Шумана со звучанием рояля, в то время как струнные «подкрашивают» то басы, то спонтанно возникающий выразительный ход, выводя на поверхность скрытые в фортепианной фактуре голоса. Появление того или иного краткого дубля нерегламентировано, непериодично, в результате чего сдержанное, ясно организованное эмоциональное выражение приобретает импровизационные черты, «оживляется», лишая аккордовую вертикаль присущей ей известной суровости. В полифонизированном среднем разделе мелодический рельеф поручается фортепианному басу. Остальные голоса последовательно подают свои реплики в едином ритме, но в разном направлении с измененной интервальной структурой. Сперва диалог начинает дискант со свободной инверсией темы, затем – виолончель, дублирующая продолжение басовой мелодии, скрипка, имитирующая давно отзвучавшую реплику фортепианного дисканта, который вновь включается в диалог, вступая в контрапунктические отношения с басом и готовя кульминацию на отчаянно настойчивом терцовом обороте первой темы «Романса» (используется малый уменьшенный квинтсектаккорд $a - c - fis - e$ на басу g). Выразительная деталь приберегается к концу пьесы, когда рояль допевает свою песню, усложняя ее интонации щемящей неаполитанской гармонией, и приходит к тоническому

аккорду, струнные напоминают в свободном ритмическом движении¹ исходный оборот, словно прощаясь с пережитым чувством.

«Гайдновская» линия продолжена и в «Юмореске». Основными ансамблевыми приемами здесь становятся совместная игра с дублировкой струнными отдельных звуков фортепианных аккордов (нередко трехзвучных, что очень напоминает трио-принцип в трактовке старшего венского классика), регистрово-тембровые переключки, имитации. На этом фоне выделяется первый эпизод, где смычковые играют двухголосный контрапункт, дискант – завуалированную тему «Романса», бас – остинатную тонико-доминантовую пунктирную фигуру (первый двутакт). Разделяясь, смычковые исполняют педаль (виолончель) и инверсию басового движения (второй двутакт). В среднем разделе второго эпизода возникает соревнование «пар» в игре быстрых фигураций (бас – дискант, виолончель – скрипка), в результате чего происходит сопоставление тембровых групп. В последних тактах пьесы Шуман создает своеобразную «рифму» резюме струнных в «Романсе». Все музыкальное пространство занимает имитационно проведенная, совместно многократно вариантно повторенная исходная формула «Юморески», ритмически выросшая из «прощальной» реплики предыдущей пьесы. Но теперь она звучит задорно, «с юмором», а в заключение смычковые в паре и рояль «разбегаются» в противоположные стороны в стремительном *diminuendo*, оправдывая фантастическое имя *op.* 88.

Если в «Романсе» господствовал рояль, а в «Юмореске» – паритет инструментов, то в «Дуэте» первенство отдано струнным, ведущим свои партии то в виде повторности фраз на другой высоте, то в свободном контрапункте, обороты которого вариантно претворяют мелодию начального двутакта. Голоса подключаются свободно и так же непредсказуемо иссякают. Обычно инициатором дуэта выступает виолончель, часто играющая в скрипичном ключе, скрипка отвечает нередко в высокой тесситуре. Складывается впечатление, что композитор стремится к достижению за счет регистра большей интимности высказывания струнных, по возможности «высветлив» их звучание.

¹ Оно будет унаследовано исходным оборотом «Юморески».



Интерес представляет партия фортепиано. Выполняя, казалось бы, задачу «гитарного» сопровождения, оно таит в арпеджированных аккордах дисканта отдельные обороты мелодических фраз смычковых, тематизируя фактуру фона, а в ансамблевом отношении – вовлекая рояль в диалог, превращая его в «резонатор» эмоции, несомой дуэтом. Скрытое участие фортепиано в преподнесении музыкальной мысли становится явным в кульминационный момент, когда в дисканте ясно прослушиваются, а в нижнем голосе выделяются штилями дублировки мелодической вторы струнных, в то время как бас ведет на этих же ритмоинтонациях свою выразительную линию. В наступившей затем тематической репризе (начало *B-dur*) используются перестановки голосов струнных по принципу двойного контрапункта, в качестве которого служат начальный двутакт и «говорная» интонация нисходящей чистой квинты с протянутым первым звуком. Многократное повторение всеми четырьмя голосами исходного мотива «Дуэта» позволяет осмыслить его родство с инициальным и резюмирующим оборотом «Романса»: типично шумановская техника тематической производности, позволяющая выявить скрытое родство разнообразных явлений.

В «Финале» каждый раздел музыкальной формы выделяется обращением к какому-либо одному основному ансамблевому приему². Первое представление исходной двухчастной формы сопряжено с ориентацией на ансамблевое *tutti*, в котором чередуются дублировки и мелодическая эмансипация голосов с разделением музыкальной ткани на группу струнных и фортепиано. Например, в первом изложении тему аккордами ведут смычковые во взаимодействии с гармоническим сопровождением рояля. Во втором предложении предпочтение отдано дублировке, что напоминает о приеме подключения духовых *ripieno* для усиления звука в *concerto grosso*. Во второй части моменты вступления фортепиано и струнных разведены во времени, причем у смычковых вырисовываются фанфарные восходящие ходы, привносящие в образ героические черты. При вариантном повторе-

² Поскольку сопряжение голосов в ансамбле так или иначе связано с фактурной организацией, такая дифференциация ансамблевых средств способствует усилению сходства композиции «Финала» с вариациями.

нии второй части тема проводится струнными в терцовой вторе, фортепианной басовой партии поручена гармония сопровождения, дисканту – фигурация (орнаментирование темы). Первый эпизод (*d-moll*) представляет собой развитое четырехголосие с имитационным вступлением партий. При их совместном звучании периодически возникают дублировки, позволяющие лучше прослушать ключевую фигуру. Например, в тт. 3–4 первого предложения фортепианная вертикаль складывается из четырех самостоятельных линий, причем бас частично дублируется вступившей виолончелью с ключевым оборотом, а скрипка, интонирующая его в дециму со своей «парой», выделяет частично совпадающий ход альты в фортепианном четырехголосии. Здесь мы вновь встречаемся с приемом тембрового высвечивания скрытого в фактуре мелодического отрезка. Второй эпизод (*C-dur*) целиком построен на диалогах партий фортепиано (дискант – бас), синхронной (но в разнонаправленном движении) игре струнных и их переключках-наложениях. В «эльфийном» третьем эпизоде (*a-moll*) основная нагрузка лежит на фортепиано, играющем то параллельными децимами, то короткими эквиритмичными аккордами, то с выделением мелодического рельефа и гармонического фона. Струнные, как правило, либо откликаются краткой репликой, удерживая триольную пульсацию в момент перехода партнера от равномерного линейного движения к аккордам с иной ритмической группировкой, либо «подыгрывают», отмечая опорные точки триольных фигур, а изредка и дублируют звуки рояля. Реприза не вносит в ансамблевое решение первой части существенных коррективов. Интересно ведут себя инструменты в начальном построении коды (*A-dur*). Скрипка дублирует синкопой верхние голоса фортепианных аккордов; виолончель – также синкопой – фортепианный бас. Таким образом, пианистический прием *martellato* переносится на весь ансамбль.

Выводы. Анализ «Фантастических пьес» *op.* 88 показывает, что в своем первом опыте работы над произведением для фортепианного трио классического (нормативного) состава Шуман осуществил «пересадку» своих находок 1830-х годов в области сочинений для фортепиано *solo* на почву разнотембрового ансамбля, мысля его в контексте клавирной музыки, но не сводя роль струнных к «служебной» функ-



ции, активно используя их мелодические и собственно ансамблевые возможности в трио-составе. Состоявшаяся «разведка» в новой жанровой сфере не послужила толчком к немедленному продолжению ее разработки, но обусловила уверенное вхождение в традицию жанра в трех «больших» трио, что сопровождалось освоением сонатно-симфонического цикла для избранного комплекса инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

Житомирский, Д. В. (1964). *Роберт Шуман: очерк жизни и творчества*. Москва : Музыка, 880.

Карелина, Е. К. (1996). *Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 215.

Шуман, Р. (1982). *Письма. Т. 2. (1840—1856)*. Москва : Музыка, 526.

REFERENCES

Zhitomirsky, D. V. (1964). *Robert Schumann : ocherk zhizni i tvorчества [Robert Schumann: essays on creative life]*. Moscow : Music, 880. [in Russian].

Karelina, E. K. (1996). *Kamernyye ansambli R. Schumanna v kontekste avtorskogo stilya [Chamber ensembles by R. Schumann in context of author's style]*. (Candidate's thesis). Moscow : P. I. Tchaikovsky Moscow Music Conservatory. [in Russian].

Schumann, R. (1982) *Pis'ma [Letters]. V. 2. (1840—1856)*. Moscow : Music, 526. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2019 р.

УДК 785.74 : 780.616.432.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1608

Кутлуєва Дар'я

ORCID 0000-0002-2751-5720

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції 11/13, Харків, 61003, Україна
daryakutlueva@gmail.com

ФОРТЕПІАННІ КВАРТЕТИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА ЯК ЯВИЩЕ РОМАНТИЧНОЇ ЕПОХИ

АНОТАЦІЯ

Кутлуєва Дар'я. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи.

У статті розкриваються жанрово-стильові особливості названих творів з боку проявів в них властивостей романтичної музики. Зауважується, що попередні спроби у цій жанровій сфері, які належать раннім композиторам-романтикам К. М. Веберу та Ф. Шуберту, ще мають усі прикмети класичного стилю. Це дає право вважати саме Ф. Мендельсона зачинателем романтичної традиції жанру. Про її виникнення в розглянутих творах свідчать такі притаманні їм риси, як акцентування індивідуально-особистісного начала, панування мінорних тональностей, пристрасний тон висловлювання, розширення меж циклу до чотирьох частин та ін. Визначається, що не дивлячись на хронологічну стислість строку написання квартетів, у них спостерігається еволюція композиторського стилю, що не в останню чергу відбивається на трактуванні ансамблевого письма. Високі художні якості фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона привертають до себе увагу багатьох колективів, серед яких «Форе-квартет» демонструє найбільш адекватну інтерпретацію виконуваних творів.

Ключові слова: фортепіанний квартет; жанр; ансамбль за участю фортепіано; Ф. Мендельсон; виконавська інтерпретація.



АННОТАЦИЯ

Кутлуева Дарья. Фортепианные квартеты Ф. Мендельсона как явление романтической эпохи.

В статье раскрываются жанрово-стилевые особенности названных произведений со стороны проявлений в них свойств романтической музыки. Отмечается, что предыдущие опыты в этой жанровой сфере, принадлежащие ранним композиторам-романтикам К. М. Веберу и Ф. Шуберту, еще имеют все приметы классического стиля. Это дает право считать именно Ф. Мендельсона зачинателем романтической традиции жанра. О ее возникновении в рассматриваемых произведениях свидетельствуют такие присущие им черты, как акцентирование индивидуально-личностного начала, господство минорных тональностей, страстный тон высказывания, расширение границ цикла до четырех частей и др. Отмечается, что несмотря на хронологическую сжатость срока написания квартетов, в них наблюдается эволюция композиторского стиля, не в последнюю очередь отразившаяся на трактовке ансамблевого письма. Высокие художественные качества фортепианных квартетов Ф. Мендельсона привлекают к себе внимание многих коллективов, среди которых «Форе-квартет» демонстрирует наиболее адекватную интерпретацию исполняемых произведений.

Ключевые слова: фортепианный квартет; жанр; ансамбль с участием фортепиано; Ф. Мендельсон; исполнительская интерпретация.

ABSTRACT

Kutluieva Daria. Piano quartets by F. Mendelssohn as a phenomenon of the Romantic era.

Background. Nowadays, the typology of the piano quartet is actively studied by the modern scientists. The genesis of this genre is becoming more contentious. As pointed out by L. Tsaregorodtseva (2005), and earlier I. Byaly (1989), a connection of concerts for clavier solo accompanied by a string ensembles and a string quartet form a foundation for a genre of the piano quartet. N. Samoilova (2011) sees the origin of this genre in ensembles with clavier, L. Tsaregorodtseva (2005) – in the historical and cultural situation of the last third of the 18th century, including the genre (string quartet and piano concerto), structural and compositional (sonata form), organological (instrument condition), performing (pianism development). I. Byaly (1989) and I. Polskaya (2001) consider the trio principle as

the basis of ensemble genres, including the piano quartet. A conjunction of these opinions let us perceive the piano quartet as the result of the synthesis of various compositional and genre principles of ensembles, which formed the basis of the classical structure of the genre. Its creators are believed to be W. A. Mozart, the author of two piano quartets: *No. 1 g-moll KV478* and *No. 2 Es-dur KV493* (1785; 1786), and L. Beethoven, who composed four piano quartets: *WoO 36 № 1 Es-dur; № 2 D-dur; № 3 C-dur* (1785) and *op. 16 Es-dur* (1801). In these compositions of the classical era the defining attributes of the genre were multitimbrality, which manifests in keyboard and string instruments; ensemble players equality; signs of various types of utterance, including those inherent in a string quartet and clavier concerto involving a group of strings; sonatas and symphonies; as well as the type of composition, built on the model of “fast-slow-fast” with the obligatory sonata *Allegro* in the first position.

In the romantic era, the boundaries of the genre expand in terms of content, structure, interpretation of the ensemble. The first attempt to increase the scale of the cycle belongs to C. M. Weber, who brought it closer to the composition of the string quartet through the introduction of *Menuetto*. However, the final four-part cycle is set by F. Mendelssohn, who replaced *Menuetto* with *Scherzo*, which becomes the normative model for the romantic tradition of the genre.

Objectives. The purpose of this article is to determine the role of F. Mendelssohn’s piano quartets in the evolution of the genre in general, and in the romantic era in particular.

Results. Three piano quartets by F. Mendelssohn present a picture of his youthful attitude. The musician’s early composing ability allowed him to turn to the creation of works of this genre without fear. This genre usually attracts the attention of artists in their mature period of creativity, having mastered various genres, including chamber-instrumental ensembles (W. A. Mozart, R. Schumann, J. Brahms). It is easy to observe the commonalities of F. Mendelssohn and young Beethoven, who also composed the piano quartets in the early days of his oeuvre.

F. Mendelssohn has composed three piano quartets: *No. 1 c-moll* (1882), dedicated to Prince Antoine Radziwill, *No. 2 f-moll* (December 1823), dedicated to Karl Zelter, and *No. 3 h-moll* (January 1823) – to Goethe. The skill of using large structures, the depth of musical thought, and even the sings of his future style are starting to find expression in Mendelssohn’s youth compositions.



The four-part structure of the composition cycles reveals the young composer's interest in the works of L. Beethoven, in particular in his piano sonatas. Distinctly clear analogies are also found in «Aurora» *op.* 53 and «Appassionata» *op.* 57. R. Larry Todd (2003) also points to the similarity of the original themes of the Piano quartet *No. 1 c-moll* by F. Mendelssohn and the piano sonata in the same key *KV457* by W. A. Mozart. It defined by the initial course of the sounds of the basic triad, as well as the use of symmetrical question-answer constructions, contrasting in mood. The connections between these two compositions are even more evident in the finale, which begins with a theme directly borrowed from the last part of W. A. Mozart's sonata (as identified by the author of this article).

In Quartet *No. 2 f-moll*, connections with the music of L. Beethoven are not limited to allusions to the famous piano sonatas of the Viennese classic. The first part of F. Mendelssohn's cycle contains several definite signs of Beethoven's influences: the development of the code is significantly expanded in the sonata form, and in a monumental reprise the young author defines the extreme dynamic level *fff*. In *Adagio (Des-dur)* there is a wide enharmonic palette, including several sharp keys. The next part, labeled as *Intermezzo*, provides a transition to the «explosive» finale, which opens with a «rocket-like» theme, driven by an ascending line of chromatic bass.

Piano Quartet *No. 3 h-moll* is the work that determined the choice of F. Mendelssohn's professional composer career, which was highly appreciated by L. Kerubini. Mastery of the musical form is manifested in a significant expansion of the scope of the cycle and each of its parts. Adhering to the strategy of virtuoso interpretation of the piano part, which was chosen in the first two opuses, the author, at the same time, subordinates the tasks of demonstrating the pianist's instrumental possibilities to the purpose of disclosure the dramatic idea of the work. At the same time, he does not brake the principle of equality of ensemble members, borrowed from his predecessors in any of his piano quartets.

Conclusions. The analysis revealed the following indicators of the romanticization of the piano quartet genre in the work of F. Mendelssohn. These are: the scale of the content and composition of the cycle; the large coda sections in the first and final parts; the poetic completion of the lyrical second parts, as it is in “songs without words”; brilliance of the final parts; dominance of minor keys; equality of ensemble members with the “directorial” function of the piano and others. The high artistic qualities of F. Mendelssohn's piano quartets attract the

attention of many performers, among which the Foret Quartet demonstrates the most adequate interpretation of these works.

Key words: piano quartet; genre; ensemble with the piano; F. Mendelssohn; performing interpretation.



Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві спостерігається підвищена увага до феномену змішаних ансамблей за участю фортепіано. Зазвичай дослідники звертаються до фортепіанних тріо та квінтетів, фактично обминаючи квартети, унаслідок чого цей жанр не одержав наукової характеристики як цілісна художня система з власними принципами організації, ансамблевим письмом, генетичним кодом, історичним становленням і стильовими метаморфозами. До того ж, відкритим залишається питання про точки відліку його буття в різні періоди розвитку музичного мистецтва. Зокрема, потребує встановлення той момент історичного процесу, з якого починається романтична традиція фортепіанного квартету, та ім'я композитора, котрого можна вважати її першовідкривачем. До вивчення цього жанру спонукає також виконавська практика сьогодення, націлена на поповнення концертного репертуару, у тому числі через включення до нього творів фортепіанно-квартетного типу.

Мета даної статті полягає у визначенні ролі фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона в еволюції жанру, зокрема, романтичної епохи.

Аналіз останніх публікацій з обраної теми. Питання про генезис фортепіанного квартету активно дискутується його дослідниками, внаслідок чого єдність поглядів на специфіку цього жанру відсутня. Так, Л. Царгородцева (2005), як раніше І. Бялий (1989), вважають прототипом творів даного типу концерт для клавiру соло із супроводом струнного ансамблю та струнний квартет. Н. Самойлова (2011) бачить походження цього жанру в сімействі ансамблів за участі клавiру, Л. Царгородцева – в історико-культурній ситуації останньої третини XVIII століття, включаючи жанровий (струнний квартет і фортепіанний концерт), структурно-композиційний (сонатність), органо-логічний (стан інструменту), виконавський (розвиток піанізму) зрізи.



І. Бялий та І. Польська (2001) вказують на тріо-принцип, як основу ансамблевих жанрів, в тому числі фортепіанного квартету. Незважаючи на різницю наведених думок, вони мають евристичну цінність, яка дозволяє уявити фортепіанний квартет як синтез різних жанрових, композиційних, ансамблевих принципів, що складають основу класичної структури жанру.

Виклад основного матеріалу. Засновниками жанру фортепіанного квартету зазвичай вважають В. А. Моцарта, який створив два фортепіанних квартети: № 1 *g-moll KV 478* і № 2 *Es-dur KV 493*, написаних, відповідно, 1785 і 1786 років, та Л. Бетховена, котрому належать чотири фортепіанних квартети: *WoO 36 № 1 Es-dur*, № 2 *D-dur*, № 3 *C-dur* і *op. 16 Es-dur*, що виникли в ті ж роки, що й у В. А. Моцарта. У цих творах класичної епохи сформувались такі специфічні властивості даного жанру, як різнометрівість, що передбачає поєднання клавішного і струнних інструментів; паритетність ансамблів; різні типи висловлювання, властиві струнному квартету і клавірному концерту за участі групи струнних; сонаті і симфонії; а також тип композиції, збудований за моделлю «швидко-повільно-швидко» з обов'язковим сонатним *allegro* на першій позиції.

Першим романтиком, що звернувся до фортепіанного квартету, був К. М. Вебер. Його твори цього жанру зберігають композиційну структуру фортепіанного квартету, започатковану В. А. Моцартом. Проте, на відміну від класика, звична структура розширюється до чотирьох позицій: між *Adagio* і *Rondo* К. М. Вебер додає нову частину – *Menuetto*, наближаючи таким чином фортепіанний квартет до струнного, на що вказує J. Waggas (1976). Незважаючи на те, що композитор створив тільки один опус в даному жанрі, об'єктивно він подарував цю композиційну ідею наступним митцям, в результаті чого чотиричастинний цикл став нормативним для романтичної епохи. Що стосується стильових властивостей веберівського квартету, то з цієї точки зору автор є послідовником традицій віденської класики. Для самого К. М. Вебера звернення до чотиричастинного циклу виявилось плідним, про що свідчать його фортепіанні сонати, три з яких містять обов'язкову ігрову частину. Це дає право Р. Мізітовій (1997) вбачати засвоєння К. М. Вебером традицій Л. Бетховена в жанрі фортепі-

анної сонати, більшість з яких були чотиричастинними. Зауважимо при цьому, що фортепіанні квартети Л. Бетховена, як і В. А. Моцарта, тричастинні.

Слід зазначити, що на формування музичних смаків Ф. Мендельсона вплинули його контакти із К. М. Вебером, коли юнак був присутній в Берліні 1821 року на постановці «*Der Freischutz*», а також із багатьма провідними композиторами і виконавцями того часу, серед яких були Л. Керубіні, Й. Н. Гуммель, Р. Крейцер. Разом з тим, факт безпосередньої орієнтації молодого автора на фортепіанний квартет К. М. Вебера в науковій літературі виявити не вдалося. Те саме стосується і фортепіанних сонат раннього романтика. У зв'язку з цим говорити про спадкоємну лінію від К. М. Вебера до Ф. Мендельсона не має підстав. Залишається лише припустити, що звернення до чотиричастинного циклу в фортепіанних квартетах Ф. Мендельсона обумовлено його інтересом до творчості Л. Бетховена, в тому числі до його фортепіанних сонат. Проте, можна наполягати, що чотиричастинний цикл фортепіанного квартету закріпився саме у Ф. Мендельсона, про що свідчить прихильність композитора до цієї структури в усіх створених ним зразках цього жанру, написаних один за другим в ранній період творчості. Тож мимоволі виникають паралелі з Л. Бетховеном: показовим є витіснення Менуету, використаного в якості ігрової частини К. М. Вебером, «бетховенським» скерцо, на що вказує Б. Смолмон / B. *Smallmon* (1994).

Ф. Мендельсону належать три фортепіанних квартети: № 1 *c-moll* (1882), присвячений принцу Антуану Радзівілли, № 2 *f-moll* (грудень 1823), адресований Карлу Зелтеру, і № 3 *h-moll* (січень 1823) – музична присвята Й. Гете. Уже в цих юнацьких роботах ми бачимо не тільки винахідливість композитора у використанні масштабних структур і значущість музичної думки, а й характерні риси, притаманні його зрілому стилю. Ранні твори композитора написані у різних жанрах: сонати для різних інструментів (фортепіанні, скрипкові, альтова), струнні квартети, дві опери. Але першим опублікованим твором вундеркінда став Фортепіанний квартет № 1 *c-moll*, над яким композитор почав працювати 1820 року, а завершив у 1822. Уже в цьому першому зразку виявляється характерне для наступних опусів цього



жанру Ф. Мендельсона гармонійне поєднання віртуозних фігурацій фортепіано і тематичних реплік усіх інструментальних партій. Оригінальним з ансамблевого боку є тріо скерцо, де мелодію ведуть тільки альт і віолончель, а партія фортепіано обмежується одноголосним басовим регістром, що надає цьому епізоду характер інтимності, таємничості.

Слід зауважити, що якщо спадкоємні зв'язки з квітетом К. М. Вебера залишаються невиявленими, то абсолютно безсумнівним здається знайомство Ф. Мендельсона з двома моцартівськими зразками, на що вказує орієнтація юного автора на ансамблеве поєднання інструментів та їх комбінації, встановлені класиком: фортепіано – як віртуозний соліст; як голос, що звучить рівноправно зі струнними і часто об'єднує всі чотири інструменти в унісон; періодичне використання тільки струнних; діалог «питання-відповідь» у струнних з фортепіано та ін. Однак, створюючи свій фортепіанний квітет № 1 *c-moll*, Ф. Мендельсон надихався не тільки фортепіанними квітетами свого великого попередника, а й його творами інших жанрів, а саме фортепіанною сонатою *c-moll KV 457*, на що вказує Р. Ларрі Тодд / *R. Larry Todd* (2003). Так, квітет, як і соната, починається з висхідного ходу по звуках тонічного тризвуку у віолончелі і альту. Ф. Мендельсон вибудовує свою тему в дусі В. А. Моцарта за допомогою симетричних запитально-відповідальних висловів, контрастних за настроєм. Зв'язки між цими двома композиціями ще більш наявні у фіналі, який починається темою, безпосередньо запозиченою з фіналу названої сонати В. А. Моцарта (встановлено автором пропонуваної статті). Водночас вимальовується і оригінальний почерк композитора, що виявляється у співучості побічної теми першої частини, в низьких «темних» регістрах віолончелі та альту, які нагадують оркестрове інструментування К. М. Вебера, і в бравурному, «польотному» викладенні дводольного метру *Presto* третьої частини, що містить зерна зрілих скерцо Ф. Мендельсона.

Трохи більше, ніж через рік, був створений Фортепіанний квітет № 2 *f-moll*, в котрому увага композитора зосередилась не стільки на мелодичній, скільки на гармонічній сфері, що підкреслено активним використанням арпеджійованих фігурацій у першій частині.

Якщо в квартеті № 1 помітний вплив В. А. Моцарта, то в квартеті № 2 більш наявні зв'язки з музикою Л. Бетховена. Одна тільки перша частина містить кілька певних бетховенських прикмет: це і сонатна форма з яскраво вираженою і розширеною розробкою та кодою, і побічна тема першої частини, що «зобов'язана» побічній темі сонати *op.* 53 («Аврора»), і монументальна реприза, для якої юний автор визначає екстремальний динамічний рівень *fff*. Виразно-повільна друга частина циклу в *Des-dur* розкриває багату енгармонічну палітру, що включає низку дієзних тональностей (*E-dur* – *gis-moll* – *H-dur* – *cis-moll* – *Fis-dur*). Третя, ігрова частина, позначена як *Intermezzo*, забезпечує перехід від зосередженого *Adagio* до вибухового фіналу, який відкривається «ракетоподібною» темою, підкресленою висхідною лінією хроматичного басу. Її проведення в різних тональностях (*f-moll* – *As-dur* – *C-dur* – *e-moll* – *F-dur*) передають захоплення композитора енергетикою сонати *op.* 57 («Аппасіоната») Л. Бетховена.

1825 року завершено Фортепіанний квартет № 3 *h-moll*. Композитор демонструє в ньому риси творчої зрілості, що відчувається у впевненості володіння музичним процесом, в тому числі розвитком мелодичного матеріалу. Цей твір віщує майбутній стиль Ф. Мендельсона; квартет вражає масштабністю циклу, своїм розмахом, що нагадує композиції Л. Бетховена, оригінальними темами і новизною форми, які будуть характерні для наступних романтиків, зокрема Р. Шумана.

Натхненна перша частина – *Allegro Molto* – може бути названа справжнім мендельсонівським шедевром. В ній Ф. Мендельсон уникає класичного повторення експозиції і замість цього різко розширює заключну партію – за зразком бетховенських сонатних *allegro*. Індивідуальність автора проявляється в розробці, де темп суттєво прискорюється і переходить з тридольного на рух тактами. З'являється новий тематичний хід, що схвильовано звучить у фортепіано, на який накладаються контрапунктом репліки струнних з інтонаціями головної теми. Цей розділ сприймається як відступ від канонів проведення розробки у сонатному *allegro*. Після репризи цей тематичний хід знову з'являється в розширеній коді, що нагадує другу розробку. Аналіз форми першої частини цього фортепіанного квартету вказує на те, що Ф. Мендельсон перетворює класичну структуру сонатної форми в чо-



тиричастинну схему Л. Бетховена з експозицією, розробкою, репризою і масштабною кодою як другою розробкою.

Іншою масштабною частиною квартету постає великий фінал, що нараховує майже 500 тактів, написаний у формі рондо-сонати. Ця частина демонструє блискучу фортепіанну фактуру концертного типу, що підтримується компактними репліками і тремоло струнних. У зв'язку з цим доцільно нагадати про складний генезис фортепіанного квартету, однією зі складових якого є фортепіанний концерт. У фіналі також весь розвиток музичної думки направлено на кульмінаційну коду.

Контрастом першій частині є ліричне, монотематичне *Andante Es-dur* (друга частина), що привертає увагу своєю «атмосферністю» і прозорістю, та вишукане *Scherzo в fis-moll*, яке захоплює своїм ритмом і фантастичним колоритом на зразок скерцо композитора з музики до п'єси У. Шекспіра «Сон в літню ніч».

Акцент на мінорних тональностях в серії квартетів досить незвичний, особливо в творчості хлопчика-композитора, який, як відомо, був безтурботним і жвавим. У манері, що нагадує Й. Н. Гуммеля і відбиває віртуозну практику того часу, кожен з трьох квартетів спрямовує свій шлях похмуро-серйозним і націленим чином, причому мінорний лад присутній не тільки у всіх перших частинах і скерцо, але й зберігається в кожному випадку і в фіналі. У початкових *Allegro* ладовий рельєф забезпечується пісенними побічними темами, незмінно проведеними в паралельному мажорі і зазвичай супроводжуються гармонічними фігураціями фортепіано. Але головним джерелом контрасту є теплий ліризм повільних частин, кожна з яких відзначена своїм яскравим гармонічним зв'язком з основною тональністю: шоста ступінь *As-dur* (як це зазвичай буває у Л. Бетховена) в квартеті № 1 *c-moll* та *Des-dur* в квартеті № 2 *f-moll*, а також в тональності мажорної субдомінанти *E-dur* в квартеті № 3 *h-moll*. Особливо привабливим є настрій *Adagio* квартету № 2 *f-moll*, який поєднує лірично-романтичний спокій основної тем та містичність середньої частини, що досягається енгармонічними змінами тональностей, забарвленими таємничими звучностями струнних *pp* та сонорними тремоло фортепіано. Серед частин типу скерцо в квартетах № 1 *c-moll* і № 3 *h-moll* є сві-

доцтво вишуканого, іскрометного письма, що пізніше стане характерною рисою стилю Ф. Мендельсона. Так, фантастичність настрою у скерцо квартету *c-moll* досягається контрастом між блискучим *molto perpetuo*, характерним для крайніх розділів частини, і ліричним, схожим на пісню настроєм середнього розділу форми, що звучить як буквальне тріо, з мелодією віолончелі, підтримуваною альтом і нижнім голосом фортепіано.

Взагалі, три фортепіанні квартети Ф. Мендельсона являють собою картину його юнацького світовідчуття. Фортепіанний квартет *op. 1* – чудовий вражаючий зразок, якщо дивитись на нього окремо від інших. Але він не досягає художнього рівня *op. 2*, який, в свою чергу, поступається майстерному *op. 3*. Зазвичай до жанру фортепіанного квартету композитори звертаються вже в зрілий період творчості, або маючи досвід в написанні композицій різних жанрів (В. А. Моцарт, Р. Шуман, Й. Брамс), але Ф. Мендельсон, створюючи свої фортепіанні квартети, був занадто молодий, щоб відчувати страх перед написанням творів цього жанру. У цьому можна побачити паралель до молодого Л. Бетховена, який також звернувся до жанру фортепіанного квартету на початку своєї композиторської кар'єри.

Слід зазначити, що в фортепіанному квартеті № 1 композитор приділяє значну увагу фортепіанній партії. Струнні відтворюють короткі музичні ідеї, іноді в імітації, в той час, як фортепіано майже постійно заповнює фактуру віртуозними фігураціями. У другій частині також панує фортепіано, хоча струнні мають своє «обличчя» в якості кантіленних протяжливих мелодій. Ця тенденція особливо простежується у фіналі, який є свого роду концертом для фортепіано та струнного тріо. Фортепіанний квартет № 2 *f-moll* написаний всього через рік, але він вже дихає впевненістю і зрілістю, досить неочікуваною для 14-річного композитора. Незмінним поки залишається домінування піаніста над струнними, проте цікавим є те, що у всіх частинах циклу тематичні ідеї виростають з тихих ліричних фігур, кожна з яких стає більш експресивною по ходу розвитку художнього матеріалу. Цей розвиток змушує струнні інструменти більше індивідуалізуватися і проявляти свої виразні можливості (наприклад, альт «співає» у високому напруженому регістрі в процесі розгортання по-



бічної партії в першій частині). У фіналі композитору вдається вийти на паритетність інструментів, змагання фортепіано і струнних, що дарує велике задоволення виконавцям на смичкових інструментах в демонстрації своїх віртуозних можливостей.

Фортепіанний квартет № 3 *h-moll* – твір, який визначив обрання Ф. Мендельсоном професійної композиторської кар'єри. Музикант показав цю роботу Л. Керубіні, який знайшов її геніальною. Уже з першої частини чутно, що це самостійний почерк композитора, в той час як початок перших двох квартетів відразу вказує на продовження класичної риторичної лінії (квадратні фрази, що успадковують стильові засади В. А. Моцарта і Л. Бетховена). Водночас якісні показники квартету викривають більшу міру індивідуалізації. Так, перше соло фортепіано, наче нізвідки, несе неаполітанську мелодію, яка відразу ж розгортається і злітає в піднесено-романтичну кульмінацію, що нагадає наступні типи висловлювання у композиторів-романтиків, зокрема Р. Шумана, порушуючи класичну структурну симетрію. Перед нами – дорослий, самостійний Ф. Мендельсон (хоча йому всього 15 років). Нагадаємо, що довжина партитури квартету вдвічі більше, ніж в перших двох опусах. Композитор проявляє тут багатство фантазії і ідей та відпускає на них стільки часу, скільки забажає. Фінал своєю віртуозністю здається схожим на перші два квартети, однак мета цієї віртуозності інша, націлена не на демонстрацію інструментальних можливостей учасників ансамблю, а на розкриття драматичної ідеї твору.

Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона є досить популярними у виконавській практиці багатьох ансамблевих колективів, зокрема такого славетного, як «Форе-квартет», що спеціалізується на виконанні творів цього жанру. Трагуванню учасників властива блискучість, політ, яскраво виражений ігровий модус, що дуже добре відображає стиль самого Ф. Мендельсона. Темпи в квартетах дуже швидкі, але при цьому немає відчуття метушливості або агресивності, все дуже гармонійно відносно балансу і фразування та приносить естетичне задоволення. Велику роль відіграє витончене інтонування, увага до тональних змін, виразної інтерваліки. Особливо переконливі струнні; вони натхненно «співають», розкриваючи багатство фразування і най-

ширшої динамічної шкали. Сольні виходи струнних інструментів, які частішають і складнішають від Першого до Третього квартету, подаються у всьому різноманітті тембрових і віртуозних характеристик. Це, з одного боку, передбачає багатобарвність квартетного письма, з іншого – ідеально побудовану діалогічність учасників названого колективу.

Інші ансамблі (Гаральд Едланд – скрипка, Нора Таксадал – альт, Ауден Сендвик – віолончель, Крістіан Хедленд – фортепіано; Клайді Сахатчі – скрипка, Фабріс Ламарр – альт, Ніколас Хартманн – віолончель, Елізабет Ріголетт – фортепіано), які виконують ці композиції Ф. Мендельсона, на наш погляд, тяжіють до бетховенської манери, більш насиченої, щільної, драматичної. Темпи в цих інтерпретаціях вагомі і стримані, в них не вистачає мендельсонівської легкості і витонченості, що є візитною карткою «Форе-квартету». Даний колектив найбільш близький до романтичної манери виконання, естетичною та ігровою складовою якої є віртуозність та блиск.

Висновки. Невирішеність багатьох питань щодо жанрової системи фортепіанного квартету, його генетичного коду та історичного буття потребують подальшого вивчення цього феномену як з теоретико-методологічних, так й історико-стильових позицій. Зокрема, виникає потреба у встановленні точки відліку, від якої можна вести лінію романтичної традиції фортепіанного квартету. Адже, виходячи з уявлень про перших композиторів-романтиків, доречно було б вважати такою твір у цьому жанрі, що належить К. М. Веберу, або композицію для такого самого складу, написану Ф. Шубертом. Однак, обидва названих опуси з боку стильових властивостей належать до віденського класицизму, хоча К. М. Вебер започаткував ідею чотиричастинного циклу, в супереч тричастинному В. А. Моцарта і Л. Бетховена. Саме цю ініціативу об'єктивно підхопив Ф. Мендельсон, який не тільки розширив межі квартетної композиції, але й наситив її по-справжньому романтичним образним змістом і стильовими властивостями. Це дозволяє вважати саме його фортепіанні квартети першими зразками жанру романтичної доби, що дали «старт» новій історико-стильовій традиції.

У ході аналізу виявлені наступні показники романтизації фортепіанного квартету в контексті становлення індивідуального стилю



Ф. Мендельсона. А саме: масштабність змісту і композиції циклу; наявність великих кодових розділів у першій і фінальній частинах; поетичне забарвлення ліричних других, що передбачають майбутні пісні без слів; таємнича примхливість *Scherzo* за типом мендельсонівської музики до «Сна в літню ніч»; концертно-віртуозний блиск фіналів; панування мінорних тональностей; паритетність ансамблів при «режисерській» функції фортепіано та ін. Водночас, очевидна опора Ф. Мендельсона на композиційні, інтонаційні, ансамблеві та жанрові здобутки В. А. Моцарта і Л. Бетховена, що забезпечує безперервність спадкоємності в історичному становленні жанру фортепіанного квартету.

Високі художні якості фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона привертають до себе увагу багатьох колективів, серед яких «Форте-квартет» демонструє найбільш адекватну інтерпретацію виконуваних творів.

ЛІТЕРАТУРА

Бялый, И. (1989). *Из истории фортепианного трио*. Москва : Музыка, 94.

Мизитова, Р. (1997). Черты оперной драматургии в фортепианных сонатах Карла Марии Вебер. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, 234–239.

Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика*: моногр. Харьков, 396.

Самойлова, Н. К. (2011). *Фортепианный квартет в русской музыке*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Оренбург, 22.

Царегородцева, Л. М. (2005). *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*: (Дис. ... канд. искусствоведения) Тамбов, 224.

Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London : Oxford University Press, 208.

Todd, L. (2003). *Mendelssohn: A Life in Music*. London : Oxford University Press, 736.

Warrac, J. (1976). *Carl Maria Von Weber*. New York : Cambridge University Press, second edition, 377.

REFERENCES

Byalyy, I. (1989). *Iz istorii fortepiannogo trio [From the history of the piano trio]*. Moscow : Muzyka, 94 [in Russian].

Mizitova, R. (1997). Cherti opernoy dramaturgii v fortepiannykh sonatakh Karla Marii Veber [Features of opera drama in piano sonatas by Carl Maria Weber] *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury*, 234–239 [in Russian].

Polskaya, I. I. (2001). *Kamernyy ansambl: Istoriya, teoriya, estetika. [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]*. Kharkov, 396 [in Russian].

Samoylova, N. K. (2011). *Fortepianny kvartet v russkoy muzyke [Piano quartet in Russian music]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Orenburg, 22 [in Russian].

Tsaregorodtseva, L. M. (2005). *Evolyutsiya zhanra bolshogo kamerno-instrumentalnogo ansamblya s uchastiem fortepiano [The evolution of the genre of the large chamber-instrumental ensemble with the participation of the piano]*. (Candidate's thesis). Tambov, 224 [in Russian].

Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London : Oxford University Press, 208.

Todd, L. (2003). *Mendelssohn: A Life in Music*. London : Oxford University Press, 736.

Warrac, J. (1976). *Carl Maria Von Weber*. New York : Cambridge University Press, second edition, 377.

Стаття надійшла до редакції 12. 04. 2019 р.



УДК 781.62.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1609

Олена Станішевська

ORCID 0000-0002-7447-1580

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції 11/13, Харків, 61003, Україна
hellenass1992@gmail.com

ВЗАЄМОДІЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ТА МУЗИКИ В ОПУСІ 49 Й. БРАМСА

АНОТАЦІЯ

Станішевська Олена. Взаємодія поетичного тексту та музики в опусі 49 Й. Брамса.

У статті розглядається опус 49 Й. Брамса (який не дістав пильної уваги з боку науковців) в аспекті взаємодії поетичного тексту і музики. Виявляються особливості трактування і відтворення поетичного тексту композитором, який одночасно тяжіє до узагальненості і деталізації, наслідуючи традицію Ф. Шуберта і Р. Шумана. Зазначається, що у передачі смислу обраних поезій Й. Брамс використовує прийом ключових слів. Досліджуються прийоми внутрішньої циклізації в організації цілого. З'ясовується характер взаємодії вокальної та фортепіанної партій, яка мислиться як інструментальне узагальнення. Акцентується увага на інтонаційних складнощах німецької мови, які полягають у великій кількості приголосних. Кожний номер опусу розглядається з точки зору подолання інтонаційних складнощів композитором і можливих шляхів їх подолання виконавцями. В аспекті взаємодії словесного та музичного інтонування розкривається специфіка обраного опусу.

Ключові слова: опус; інтонація; пісня; цикл; мелодія; Й. Брамс.

АННОТАЦІЯ

Станишевська Елена. Взаємодія поетичного тексту і музики в опусі 49 Й. Брамса.

В статті розглядається опус 49 Й. Брамса (який обійденою увагою дослідників) в аспекті взаємодії поетичного слова і музики. Виявляються особливості трактування і претворення поетичного тексту композитором, який одночасно тяготеє до узагальненню і деталізації, наслідуючи традицію Ф. Шуберта і Р. Шумана. Відзначається, що в передачі значення обраних віршів Й. Брамс використовує прийом ключових слів. Досліджуються прийоми внутрішньої циклізації в організації цілого. Визначається характер взаємодії вокальної і фортепіанної партій, яка розглядається як інструментальне узагальнення. Акцентується увага на інтонаційних складностях німецької мови, які складаються з великої кількості приголосних. Кожен номер опусу розглядається з точки зору подолання інтонаційних складностей композитором і можливих шляхів виходу з них виконавцями. В аспекті взаємодії словесного і музичного інтонирования розкривається специфіка обраного опусу.

Ключові слова: опус; інтонація; пісня; цикл; мелодія; Й. Брамс.

ABSTRACT

Stanishevska Olena. The Interaction of Poetic Text and Music in Opus 49 by J. Brahms

Introduction. In scientific literature dedicated to J. Brahms, much attention has been paid to a song genre. The researches note that J. Brahms's songs can be regarded as a continuation of genre-specific features of Austro-German *Lied*, which retains the purity of the generic semantics in the composer's works, without involving typically operatic means of vocal intoning, or approaching the so-called "poem with music".

J. Brahms's songs do not allow the singer to demonstrate the full range of his/her voice, to reveal his/her artistic temperament, to show the technical skill. Absorption in a special emotional aura of J. Brahms's songs requires a variety of timbre-intonational resources of a singer, his/her ability not to lose the sense of the whole while detailing the melodious overture. Of particular interest is the issue of music and words correlation in J. Brahms's songs. As a rule, the composer is considered to be the immediate successor of F. Schubert rather than R. Schuman



in his orientation to musical embodiment of a generalized poetic image. At the same time, this issue requires more detailed study, since the composer was very sensitive to the poetic text, in particular, from the point of view of coordinating the intonation-phonetic features of German language and vocal intonation.

Theoretical Background. Recent research and publications analysis.

Opus 49 by J. Brahms seems to be in the shadow of musicological thought and performing practice. It should be noted that a very famous opus part is “Lullaby”, which is mentioned in the monographs of K. Tsareva (1986), M. Druskin (1959), and K. Geiringer (1965). In the literature being considered the abovementioned opus is not completely covered, thus determining the relevance of our article. There are references to individual songs in different sources, but incidentally, in the context of different issues.

Objective is to study J. Brahms’s opus 49 in the aspect of the interaction of poetic word and music, verbal and musical intoning.

Methods: 1) historical method, allowing to comprehend the selected material in the perspective of the development of Austro-German song of the XIX century; 2) intonational method, which involves the study of vocal melody in terms of phonetic-tonic links; 3) genre method, caused by the features of chamber vocal lyrics; 4) stylistic method, corresponding to a specific opus consideration in the general context of the composer’s creative work.

Results and Discussion. The composer did not have any tendency to the songs cyclization, however, the vocal miniatures, assembled in one opus, appear to be lyrical notes, self-contained but united by poetic motives and nature of the author’s expression. Many researchers see a cyclic organization of his particular vocal opuses. For example, I. Mykhailov (1987: 19) proves the existence of cyclic principles at different compositional levels in composer’s songs: separate “melodious pairs”, a number of songs with the texts by one poet inside the opus, a whole vocal opus with the texts by different authors. According to I. Mikhailov, the cyclic connection of songs is emphasized by several compositional techniques: thematic one, i.e. the unity of the musical material; the continuity of songs alternation, which is sometimes manifested in the absence of a piano introduction of the next song.

In opus 49, the author chooses different poetic sources – poems by P. Heyse, L. Höltz, A. F. Schack, and J. Wenzig. The composer refers to one of the samples of the famous collection by Joachim von Arnim and Clemens Brentano “The

“Magic Horn of a Boy”. Given the anthological principle of poetic texts selection, no transparent storyline in opus 49, such as “A Beautiful Miller” by F. Schubert or “Poet’s Love” by R. Schumann, there is no reason to regard it as a cycle. However, the opus’ songs are arranged in a certain semantic sequence. Owing to the fact that three songs (“Sunday Morning”, “To a Violet”, “Longing for the Sweetheart”) are united by homogeneous poetic motifs, one can regard them as forming a micro-cycle within the whole. The second micro-cycle of the opus is represented by No. 4 and No. 5 (“Lullaby” and “Twilight”).

In interpreting the poetic text, J. Brahms adheres to the principle of emotional and musical generality, once detailing the text, if at all. Here, he succeeds F. Schubert.

However, he uses the technique of keywords, distinguishing them in two ways: rhythmically (with syncope) and through intrinsic chants; the composer also uses different types of intoning.

Following the tradition of the 19th-century Austro-German song, the composer regards the genre as an alliance of two full members: the vocalist and the pianist, with the part being an instrumental generalization.

The intonational image of the whole in vocal music arises at the crossing of two texts – poetic and musical. German has intonation difficulties owing to a large number of consonants. Problems, encountered by the singers in intoning German language, are compensated by the consonants and vowels, which are most favorable for correct sound formation, allowing to achieve the required quality. The soft consonants and vowels should be regarded as the ideal vocal sound, that is, a model for other phonemes in musical-poetic text. While creating vocal melodies of Opus 49 songs, J. Brahms cares the phonetics of a German text in the singing to be comfortable for the performer.

Conclusions. J. Brahms uses such principles and techniques of literary original musical embodiment as preservation of the holistic image, created by the author of the poems, on the one hand, and its detailing on the other. In the second case, the composer resorts to all means of musical expression: motive-thematic, texture-register, rhythmic, harmonious, texture ones. The prospects of the research lie in studying the interaction of verbal and musical intonation in other vocal works of J. Brahms, as well as in chamber-vocal music of late romantics.

Key words: opus; intonation; song; cycle; melody; J. Brahms.



Постановка проблеми. У дослідницькій літературі міститься різноманітний аналітичний матеріал, що розкриває духовний, образно-емоційний і музичний світ Й. Брамса. Значну увагу приділено пісенному жанру в творчості композитора, до якого зверталися музикознавці різних поколінь, у тому числі Н. Васіна-Гроссман (1966), М. Друскін (1959), І. Михайлов (1987), К. Царьова (1986). В їх працях пісні Й. Брамса постають продовженням жанрових особливостей австро-німецької *Lied*, що зберігає в творах композитора чистоту родової семантики поза залучення типово оперних засобів вокального інтонування або зближення з так званим «віршем з музикою». Брамсівська лірика сувора і благородна та разом з тим відкрита до довірливого спілкування. У кожному опусі пісень названі властивості камерно-вокальних мініатюр композитора розкриваються в усьому різнобарв'ї емоційних переживань, які ніколи не переходять за межу інтимного висловлювання. У цьому плані пісні Й. Брамса представляють певні труднощі для вокально-виконавського висловлювання. Вони не дають можливості співакові продемонструвати весь діапазон свого голосу, розкрити артистичний темперамент, блиснути технічною майстерністю. Одночасно заглибленість в особливу емоційну ауру пісень Й. Брамса вимагає різноманіття темброво-інтонаційних ресурсів співака, його вміння при деталізації мелодійного начала не втратити відчуття цілого. Особливого інтересу заслуговує питання про співвідношення в піснях Й. Брамса музики і слова. Як правило, композитора вважають безпосереднім спадкоємцем швидше Ф. Шуберта, ніж Р. Шумана в його орієнтації на музичне втілення узагальненого поетичного образу. Разом з тим, це питання потребує більш докладного вивчення, оскільки, як показує аналіз пісень Й. Брамса, композитор дуже чуйно ставився до поетичного тексту, зокрема, з точки зору координації інтонаційно-фонетичних особливостей німецької мови та вокальної інтонації.

Аналіз літератури. Опус 49 Й. Брамса знаходиться немовби в тіні музикознавської думки і виконавської практики, через те, що і виконавців, і науковців приваблює більш яскрава музика композито-

ра. Треба зазначити, що дуже відомим номером опусу є «Колискова», яка згадується в монографіях К. Царьової (1986), М. Друскіна (1959), К. Гейрінгера (1965). У доступній нам літературі названий опус повністю не висвітлюється, що зумовлює актуальність нашої статті. Згадки щодо окремих пісень зустрічаємо в різних джерелах, але мимохідь, в контексті різної проблематики. Відсутність літератури щодо названого опусу тим більше виявляється дивним, що інші твори Й. Брамса досліджуються дуже активно.

Метою цієї статті в контексті вищезазначеного є розгляд опусу 49 Й. Брамса в аспекті взаємодії поетичного слова і музики, словесного та музичного інтонування.

Методи дослідження: 1) *історичний*, який дозволяє осмислити обраний матеріал в перспективі розвитку австро-німецької пісні XIX століття; 2) *інтонаційний*, який передбачає вивчення вокальної мелодики з точки зору фонетико-тонічних зв'язків; 3) *жанровий*, викликаний особливостями камерно-вокальної лірики; 4) *стильовий*, який відповідає розгляду конкретного опусу в загальностильовому контексті творчості композитора.

Виклад основного матеріалу. Композитор не тяжів до циклізації пісень, однак, зібрані під одним опусом вокальні мініатюри постають свого роду ліричними нотатками, вельми самодостатніми, але пов'язаними поетичними мотивами і характером авторського висловлювання. Цікавим є той факт, що композитор створив лише один вокальний цикл (15 романсів з «Магелони» Л. Тіка *op.* 33), хоча багато дослідників вбачають циклічну побудову в його певних вокальних опусах. Так, наприклад, І. Михайлов (1987: 19) доводить існування у піснях композитора циклічних принципів на різних композиційних рівнях: окремих «пісенних пар», ряду пісень на тексти одного поета всередині опусу, цілого вокального опусу на тексти різних авторів. Циклічний зв'язок пісень, на думку І. Михайлова, підкреслюється декількома композиційними прийомами: тематичним, тобто єдністю музичного матеріалу; безперервністю чергування пісень, що проявляється іноді у відсутності фортепіанного вступу наступної пісні. На підґрунті зроблених спостережень дослідник робить висновок, про те, що деякі пісенні опуси Й. Брамса, які не мають авторського



визначення «цикл», фактично є циклами (1987). Вказуючи на принципи об'єднання вокальних мініатюр в опуси і навіть називаючи їх іноді циклами, К. Царьова (1986) вважає, що Й. Брамс, на відміну від Р. Шумана, не схильний до створення вокальних циклів.

В опусі 49 автор обирає різні поетичні джерела – вірші П. Хейзе, Л. Хельті, А. Ф. Шака, Й. Венціга, тобто створені сучасниками Й. Брамса. Належність композитора і поетів єдиному зрізу історичного часу забезпечує співзвучність їх світовідчуття. Крім зазначених літературних оригіналів, композитор звертається до одного зі зразків знаменитого збірника Ахима фон Арніма та Клеменса Brentano «Чарівний рік хлопчика». З огляду на антологічний принцип підбору поетичних текстів, відсутність в опусі 49 наскрізної сюжетної лінії, на зразок «Прекрасної мірошнички» Ф. Шуберта або «Любові поета» Р. Шумана, назвати його циклом немає підстав. Проте пісні опусу розташовуються у певній послідовності: він відкривається піснею сюжетного характеру, в якій спочатку виставлені романтичні знаки обдуреного кохання. Любовна тематика знаходить продовження у піснях № 2 і № 3, в яких виникає типово романтичне почуття туги за втраченим щастям. В силу того, що три пісні («Недільний ранок», «До фіалки», «Туга за милою») об'єднані однорідними поетичними мотивами, можна сказати, що вони утворюють мікроцикл всередині цілого. Нагадаємо, що здійснення циклічних принципів на різних композиційних рівнях І. Михайлов (1987) вважає однією з характерних особливостей брамсівського ліричного висловлювання.

Другий мікроцикл опусу представляють № 4 та № 5 («Колискова» та «Сутінки»). Відштовхуючись від ключових слів, що входять до назви першої та п'ятої мініатюр, правомірно говорити про втілення Й. Брамсом однієї з одиниць життєвого циклу, що також надає простій послідовності пісень властивості цілісної композиції.

У тлумаченні поетичного тексту Й. Брамс дотримується принципу емоційної та музичної узагальненості, лише зрідка деталізуючи текст. У цьому сенсі він виступає наступником Ф. Шуберта. З цього приводу В. Васіна-Гроссман (1966) відмічає, що близькість до Ф. Шуберта «відчувається не тільки в значенні мелодійного начала, у зв'язку пісень з народно-побутовими витоками, а й у місці, що займає пісня

серед інших жанрів. Як і у Шуберта, пісня у Брамса живила собою тематизм інструментальних творів, надаючи йому безпосередню живу виразність» (1966: 234). Таким чином, Й. Брамс спирається на різні індивідуально-творчі традиції австро-німецької пісні XIX століття, що надає його камерно-вокальним мініатюрам об'єктивованій характер. Це інтимна музика, позбавлена яскравих спалахів, екстатичних проривів, у чому полягає одна з істотних відмінностей ліричного висловлювання Й. Брамса від сучасної йому пізньоромантичної лірики. З іншого боку, композитор в цілому не тяжіє до театралізації пісні – на противагу його молодшому сучасникові Хуго Вольфу.

Продовжуючи традиції Ф. Шуберта, Й. Брамс передає зміст літературного тексту досить узагальнено. Разом з тим, він використовує прийом ключових слів, які композитор виділяє двома засобами: ритмічно (синкопами) і за рахунок внутрішньоскладових розспівів. Композитор застосовує різні типи інтонування – кантиленний, який переважає в більшості пісень і базується на плавності мелодії, широті мелодійного дихання; декламаційний, який приурочений здебільшого до кульмінаційних моментів музичної драматургії, та мовленнєвий, ніде не втрачаючи при цьому цілісності мелодійної лінії.

Цілком наслідуючи традицію австро-німецької пісні XIX століття, композитор мислить жанр як союз двох повноправних учасників: вокаліста та піаніста. Фортепіанна партія представляє собою інструментальне втілення поетичного образу, яким він бачиться Й. Брамсу. Ми маємо справу з подвійним виміром композиторської інтерпретації – вокальним началом, яке інтонаційно втілює поетичний текст, та інструментальним узагальненням, тому ніде не можна говорити про акомпанемент. Фортепіанна партія трактується по-різному: іноді це фон, іноді – мелодійне доведення, часом – подвоєння мелодійного голосу або елементи звукозображення.

Інтонаційний образ цілого у вокальній музиці виникає на перетині двох текстів – поетичного і музичного. Німецька мова має інтонаційні складнощі. Вона ускладнена великою кількістю приголосних, які нібито зупиняють, переривають вокальну лінію, що не прийнятне для єдиного цілісного фразування у співі. Складнощі, що виникають перед співаками в інтонуванні німецької мови,



компенсуються наявністю в ній приголосних та голосних, найбільш сприятливих для правильного звукоутворення, і дозволяють досягти потрібної її якості. Саме від м'яких приголосних і голосних слід відштовхуватися як ідеалу вокального звучання, тобто зразка для інших фонем, що зустрічаються в музично-поетичному тексті. У створенні вокальних мелодій пісень опусу 49 Й. Брамс ретельно стежить за тим, щоб фонетика німецькомовного тексту у співі була зручною для виконавця. Так, у пісні «Недільний ранок» композитор досить комфортно для вокаліста співвідносить текстовий матеріал з музичним: на усі сильні долі в тактах припадає склад зі зручними голосними, такими як *a*, *o*, *e*, *i*, і подібний принцип зберігається протягом усієї пісні. Композитор враховує усі вокальні нюанси та намагається зробити твір найбільш сприятливим для виконання. Головне завдання співака – дотримуватися безперервності музичного процесу, причому паузи між фразами не повинні переривати вокальну лінію і поетичну думку. У цьому допоможе фортепіанна партія, яка у момент паузи в партії співака не переривається, а слугує скріплюючим елементом між окремими синтаксичними і композиційними одиницями. При всій складності німецької вимови співак повинен дотримуватися правил об'єднання приголосних з наступними складами, тим самим утворюючи безперервну вокальну лінію. У другій частині пісні, початок якої супроводжується ремаркою *animato*, хвилеподібне проведення вокальної лінії дає можливість співакові не зупиняти думку і рух всередині та між фразами.

У пісні «До фіалки» на високих нотах зустрічаються склади з голосною *e*, що не дуже зручно у співі, особливо у високому регістрі. Однак в цій пісні ці звуки повинні бути насиченими і взяті за допомогою твердої атаки, але дуже м'яко, для чого необхідно легко й повітряно торкатися до них. Вдаючись до такого способу звукоутворення, співак частково нівелює незручності, пов'язані з голосною *e*. У другій частині пісні між фразами в вокальній лінії є паузи, які співакові не слід розглядати як закінчення висловлювання. Виконавець повинен заповнити вокальні паузи інтонуванням мелодійних оборотів в фортепіанній партії за допомогою внутрішнього слуху. В середньому розділі твору тричі повторюється речення зі словом *Herz* на найвищих

нотах. Його слід виконати напружено і активно, у чому вокалісту допоможе приголосна *h*, яка в німецькій мові виконується з придихом. Така властивість вимови, в свою чергу, дає повне відчуття свободи, сприяючи активному підняттю м'якого піднебіння, що і потрібно вокалісту на високих нотах.

Пісня «Туга за милою» починається фразами, які одна за одною рухаються вгору. Щоб стрибки не відчувалися, а бралися одним мазком, вокалісту необхідно мислити тільки голосними, відчувати, як *i* плавно переходить в *e*, а *e* – в наступну голосну, при цьому не забувати про чіпку вимову приголосних. Подібним чином доцільно проспівати інші фрази, щоб голосна, м'яко «перекочуючись» і протягуючись, виливалась до наступної. Такий принцип сприяє гарному та однорідному звучанню усіх голосних в одній точці, в одному сфокусованому місці. Рухливість другої частини повинна здійснюватися вокалістом не за рахунок прискорення темпу, а за допомогою більш швидкої та чіпкої вимови приголосних, не забуваючи приєднувати їх до подальших складів. У цей момент вокалісту необхідно відчувати пружину інтонування і бути психологічно максимально сконцентрованим.

З усіх пісень представленого опусу Й. Брамса четверта – «Колискова» – найбільш комфортна для співу і проста щодо мелодійного малюнку. Фортепіанна партія підтримує співака і передує його виходу за допомогою погойдуючих звуків, з яких починається вокальна лінія. На сильні долі припадають склади на сприятливі голосні *a*, *o*, *e*, що обумовлює формування маслянистого переливчастого звучання голосу. В цілому, вокальна партія не становить особливих технічних труднощів; в даному випадку голос не піддається напруженості і скутості співочого апарату. Форшлаги, які зустрічаються, співакові слід проспівати якомога легше, роблячи акцент на головний звук. Складність простої на перший погляд пісні полягає в передачі голосом співака усього тепла материнської любові і щирості висловлювання. Тембр виконавця повинен бути м'яким і злегка приглушеним.

У п'ятій пісні – «Сутінки» – спостерігається безліч стрибків на широкі інтервали, для згладжування яких співакові необхідно уявляти, ніби він співає усе на одній ноті, намагатися при ході вниз нічого



не міняти, а залишатися в тій самій високій позиції. Ще одна рекомендація – дотримуватися вокальної лінії, яка ллється, досягати безперервності звучання, чому може сприяти вслухування у фортепіанну партію, фактура якої нагадує рух струмочка. Пунктирний ритм співакові слід співати чітко, але при цьому м'яко.

Висновок. У піснях опусу 49 Й. Брамс чуйно реагує на поетичний текст. Він використовує такі принципи і прийоми музичного втілення літературного оригіналу, як, з одного боку, збереження цілісного образу, створеного автором віршів, з іншого – його деталізацію. У другому випадку композитор звертається до усіх засобів музичної виразності: мотивно-тематичного, теситурно-регістрового, ритмічного, гармонійного, фактурного. Єдиним штрихом автор акцентує окремі одиниці поетичного тексту, підхоплюючи традицію прийому ключових слів, висхідну до німецького бароко і, зокрема, творчості Й. С. Баха. Значну роль у створенні музично-поетичного образу в піснях опусу 49 грає фортепіано, партія якого спільно з вокальною забезпечує тематичну єдність кожної мініатюри. Перспективами дослідження є вивчення взаємодії словесного і музичного інтонування в інших вокальних творах Й. Брамса, а також у камерно-вокальній музиці пізніх романтиків.

ЛІТЕРАТУРА

Васина-Гроссман, В. (1966). *Романтическая песня XIX века*. Москва : Музыка, 404.

Гейрингер, К. (1965). *Иоганнес Брамс*. Москва : Музыка, 432.

Друскин, М. С. (1959). *Иоганнес Брамс*. Москва : Музыка, 142.

Михайлов, И. Д. (1987) *Песенное творчество И. Брамса*. (Авто-реф. дис. ... канд. искусствоведения). Ленинград, 22.

Попов, А. А. (1998). *Словарь-справочник по практической грамматике немецкого языка «Немецкая грамматика от А до Z»*. Москва : Лист, 272.

Царева, Е. М. (1986). *Иоганнес Брамс*. Москва : Музыка, 382.

REFERENCES

- Vasina-Grossman, V. (1966). *Romanticheskaya pesnya XIX veka* [*Romantic Song of XIX century*]. Moscow : Muzyka, 404.
- Geyringer, K. (1965). *Johannes Brahms*. Moscow : Muzyka, 432.
- Druskin, M. S. (1959). *Johannes Brahms*. Moscow : Muzyka, 142.
- Mikhaylov, I. D. (1987) *Pesennoe tvorchestvo I. Bramsa* [by *J. Brahms*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Leningrad, 22.
- Popov, A. A. (1998). *Slovar-spravochnik po prakticheskoy grammatike nemetskogo yazyka «Nemetskaya grammatika ot A do Z»* [*Dictionary-Reference book of practical grammar of German language "German language from A to Z"*]. Moscow : List, 272.
- Tsareva, Y. M. (1986). *Johannes Brahms*. Moscow : Muzyka, 382.

Стаття надійшла до редакції 10.05.2019 р.



РОЗДІЛ III



ОСОБИСТІТЬ І ЧАС: ОСМИСЛЕННЯ БУТТЯ У ПРОСТОРІ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ

УДК 785.6 : 780.616.432.071.1(44)

DOI 10.34064/khnum2-1610

Александр Бурель

ORCID 0000-0002-2642-7665

Харьковская областная филармония
ул. Рымарская, 21, г. Харьков, 61000, Украина

О ГАБРИЭЛЕ ПЬЕРНЕ И ЕГО ФОРТЕПИАННО-ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ

АННОТАЦИЯ

Бурель Александр. О Габриэле Пьерне и его фортепианно-оркестровых сочинениях.

В статье рассматриваются произведения для фортепиано с оркестром французского композитора Г. Пьерне (1863–1937), относящиеся к раннему и зрелому периодам его творчества. Отмечается, что в Фантазии-балете (1885), Фортепианном концерте *c-moll* (1886), Скерцо-каприсе (1890) продолжены инструментальные традиции К. Сен-Санса – классическая нормативность музыкального языка и ладогармонического мышления, ясность высказывания, забота о рельефности мелодической линии; тогда как в Симфонической поэме (1903) заметно соприкосновение с музыкальной эстетикой С. Франка, что сказывается в модуляционных сдвигах в гармонии,

обращении к полифоническим приёмам, дифференцированной оркестровке. Также выявляются перекрёстные музыкальные связи с произведениями других авторов (Ж. Бизе, Э. Грига, П. Чайковского, Э. Шоссона, М. Равеля). Музыкально-теоретические наблюдения дополнены основными биографическими сведениями из жизни композитора до момента написания им Симфонической поэмы. В статье приводятся высказывания самого Г. Пьерне.

Ключевые слова: романтизм; французская концертно-симфоническая музыка; фортепианно-оркестровая композиция; фортепианный концерт; симфонизация; гибридный жанр; «период Обновления»; Г. Пьерне; С. Франк; К. Сен-Санс.

АНОТАЦІЯ

Бурель Олександр. Про Габрієля П'єрне та його фортепіанно-оркестрові твори.

У статті розглядаються твори для фортепіано з оркестром французького композитора Г. П'єрне (1863–1937), що належать до раннього та зрілого періодів його творчості. Відмічається, що у Фантазії-балеті (1885), Фортепіанному концерті *c-moll* (1886), Скерцо-капрісі (1890) продовжено інструментальні традиції К. Сен-Санса – класичну нормативність музичної мови та ладогармонічного мислення, ясність висловлення, піклування про рельєфність мелодійної лінії; тоді як у Симфонічній поемі (1903) є помітним стикання з музичною естетикою С. Франка, що позначається у модуляційних зрушеннях у гармонії, звертанні до поліфонічних прийомів, диференційованій оркестровці. Також виявляються перехресні музичні зв'язки з творами інших авторів (Ж. Бізе, Е. Гріга, П. Чайковського, Е. Шоссона, М. Равеля). Музично-теоретичні спостереження доповнюються основними біографічними відомостями з життя композитора до моменту створення ним Симфонічної поеми. У статті наведені висловлювання самого Г. П'єрне.

Ключові слова: романтизм; французька концертно-симфонічна музика; фортепіанно-оркестрова композиція; фортепианный концерт; симфонізація; гибридный жанр; «период Оновлення»; Г. П'єрне; С. Франк; К. Сен-Санс.



ABSTRACT

Burel Oleksandr. On Gabriel Pierné and his compositions for piano and orchestra.

Background. The French composers' creativity of the late XIX – first third of XX centuries is the admirable treasury of the world musical art. It is worth mentioning such remarkable and original artists as C. Debussy and M. Emmanuel, P. Dukas and E. Satie, A. Roussel and M. Ravel. The name of G. Pierné (1863–1937) can surely be added to this series of authors. But his oeuvre is still terra incognita for us. The thorough considerable researches about the author are not numerous. The monograph “Gabriel Pierné: musicien lorrain” by G. Masson was created in 1987, and the publication of the composer's letters named as “Correspondance romaine” was published in 2005. In the 2000s, a lot of audio recordings of his best works were published, which testifies to the relevance of the author's heritage and confirms the urgency of present topic of article.

Objectives of this study is to focus researchers on G. Pierné's personality and art, to consider his works for piano and symphonic orchestra – *Fantasy-Ballet, Piano Concerto, Scherzo-Caprice, Symphonic Poem*.

Methods. The research is based on the historical biographical, the intonational, the comparative research methods.

Results. C. Debussy, M. Ravel and composers of “Les Six” at their time outshined Pierné's work. But years have passed and interest in the personality of this author has appeared. During his training in Paris Conservatory (1871–1882), G. Pierné achieved excellent results, having won in many student competitions. He studied composition in the class of J. Massenet (together with E. Chausson, G. Charpentier, G. Ropartz). Having won the competition for the Prix de Rome (1882), the young author was given the opportunity to live at Villa Medici (1883–1885). Spent time in Rome was one of the best episodes of his life. The first concert work by G. Pierné – *Fantasy-Ballet* (1885) for piano and orchestra was written there. The composition is based on the sequence of contrasting dancing episodes in the character of march, gallop, waltz, tarantella. It is significant that the ballet genre took pride of place in the work of G. Pierné later. The composer's staying in Italy caused visibility, colorfulness, cheerfulness, feed activity, energy of images, using of genre motifs in *Fantasy-Ballet*. The series of various episodes conveys a whimsical change of mood and resembles a sketches of impression.

Returning to Paris in 1885, G. Pierné sought to strengthen his reputation as a soloist by entering the salon circles. At this time, he created many piano works, including the three-movement *Piano Concerto c-moll* (1886). This composition contains many dramatic moments which concentrated in the first and third movements of the cycle. However, as is often the case with French Romantic composers, such using of dramatic elements has a somewhat superficial, rhetorical character.

The first movement is written in sonata form. The theme of the main subject (in c-moll), expounded by the piano octaves, is active and boisterous. And the secondary Es-dur subject is peaceful and lucid. There is the same entrancing serenity as in the lyrical theme of the E. Grieg's *Piano Concerto* finale. In the first movement, the development is very short, and the recapitulation is abridged. It should be noted that G. Pierné refused to use the cadence of the soloist.

The second movement is written in a three-part form with elements of variation and rondo. This light scherzo takes the listener away from the anxieties of previous movement. Every bar of this music, in which everything is made with elegant French taste, caresses the ear. The main theme, including the dotted rhythm, serves as a refrain that permeates the entire movement.

The finale is distinguished by its developmental forcefulness and truly symphonic reach. So, the continuation of C. Saint-Saëns's covenants is in the concentration of thematic material, the observableness of form, the rhetorical syllable, and rhythmic activity at the Pierné's *Piano Concerto*.

Scherzo-Caprice (1890) enriched the French miniature line. The image sphere of this opus is lucid lyrics, good-gentle jocosity, and solemnity. The melodic talent of the composer proved itself very convincing here. The theme of the waltz echoes the waltz episode from the *Fantasy-Ballet* in some details. Being written also in A-dur, it contains the upward melody moves with a passing VI# (fisis), and also diversions into the minor (cis-moll in *Scherzo-Caprice*, fis-moll in *Fantasy-Ballet*).

At the turn of the century, the influence of C. Franck's music was produced on the G. Pierné's style. This is reflected in such works as the *Symphonic Poem "L'An Mil"* (1897), *Violin Sonata* (1900), oratorio *"Saint François d'Assise"* (1912), and *Cello Sonata* (1919). An appeal to the *Symphonic Poem* for piano and orchestra (1903) is also a clear sign of rapprochement with the late romantic branch (C. Franck, E. Chausson). Here we see a departure of G. Pierné from



the C. Saint-Saëns's concert traditions, which he held before. In the *Poem*, such qualities as virtuosity, concert brilliance, and representativeness are somewhat leveled, which is caused with the narrative character of this work.

Conclusions. During the “Renovation period” of French music, the piano and orchestra compositions experienced a real upsurge in its development. Composers began to turn more often not only to the Piano Concerto genre, but also to non-cyclic works – Fantasies, Poems, Rhapsodies, etc. G. Pierné contributed much to this branch along with C. Saint-Saëns, B. Godard, Ch.-M. Widor. In his *Fantasy-Ballet*, *Piano Concerto*, *Scherzo-Caprice*, we find the continuation of C. Saint-Saëns's instrumental traditions. This is manifested in the moderation of the musical language, the normative character of harmonious thinking, the absolute clarity of discourse, concern for the relief of the melodic line. In the *Symphonic Poem*, contiguity with the musical aesthetics of C. Franck is revealed, which is reflected in harmony modulation shifts, appeal to polyphonic technique, differentiated and more powerful orchestration.

Key words: Romanticism; French concert and symphonic music; piano and orchestra composition; Piano Concerto; symphonization; hybrid genre; “Renovation period”; G. Pierné; C. Franck; C. Saint-Saëns.

□ □ □

*«Каждый, кто соприкоснётся с произведениями
Габриэля Пьерне, обязательно приобретёт
для себя значительную пользу,
а также получит большое удовольствие».*

Р. Дюмениль (1879–1967) (Merson: 18)

Постановка проблемы. Настоящей сокровищницей мирового музыкального искусства является творческое наследие французских композиторов конца XIX – первой трети XX столетий – таких ярких и самобытных художников, как К. Дебюсси и М. Эммануэль, П. Дюка и Э. Сати, А. Руссель и М. Равель. Этот ряд с полным правом может быть дополнен именем Г. Пьерне (1863–1937), творчество которого все еще остаётся для нас *terra incognita*. Капитальные исследования об авторе немногочисленны: в 1987 году вышла в свет монография «Га-

бриэль Пьерне, лотарингский музыкант» Ж. Массона (Masson, 1987), а в 2005-м – письма композитора (с подзаголовком «*Correspondance romaine*») (Pierné, 2005). В 2000-х годах было издано немало аудиозаписей его лучших сочинений¹, что свидетельствует о востребованности творчества автора и подтверждает **актуальность** избранной нами темы. **Цель статьи** – привлечь внимание исследователей к личности и творчеству Г. Пьерне, рассмотрев его концертные произведения для фортепиано с оркестром (1885–1903).

Изложение основного материала. В раннем детстве Габриэль продемонстрировал значительные музыкальные способности и с пяти лет начал заниматься в музыкальной школе города Мец. Однако вскоре, в 1870 году семья переехала в Париж и благодаря расположению соотечественника-лотарингца А. Тома мальчик был принят в консерваторию. В период своего обучения (1871–1882) он достиг прекрасных результатов, одержав победы в конкурсах по сольфеджио (1874), гармонии (1880), контрапункту и фуге (1881). «На редкость одарённый и прилежный студент», – отзывался о нём С. Франк, его учитель по органу (Smith, 2002: 175). Г. Пьерне обучался композиции в классе Ж. Массне (вместе с Э. Шоссоном, Г. Шарпантье, Г. Ропарцом).

Одержав победу в конкурсе на Римскую премию (1882 г.), молодой автор получил возможность пребывания на Вилле Медичи (1883–1885 гг.). Проведённое в Риме время стало одним из лучших эпизодов его жизни. Как указывают французские источники, созданные в Италии Сюита для оркестра *op.* 11 (1883), драматическая легенда «Эльфы» (1884), Симфоническая увертюра *op.* 10 (1885) композитора «были высоко оценены критиками и сделали его в конце 1880-х годов одной из новых надежд французской школы» (Merson: 17). На Вил-

¹ Благодаря французскому лейблу «*Timpani records*» были записаны балет «Сидализка и сатир» (2000), балет «Впечатления от мюзик-холла», «Баскская фантазия» для скрипки с оркестром, сюита для оркестра «Изеиль», «Дивертисмент на пасторальную тему» (2005), Скрипичная соната, Фортепианный квинтет, Виолончельная соната, Фортепианное трио (2005–2006), симфоническая поэма «Тысячный год», «Францисканские пейзажи» для оркестра (2006), опера «Софи Арну» (2007), Вариации *c-moll* для фортепиано (2009), *Méodies* (2013). (Здесь указаны даты осуществления аудиозаписей).



ле Медичи было написано первое концертное сочинение Г. Пьерне – **Фантазия-балет** для фортепиано с оркестром (1885)². Избранное композитором жанровое определение весьма оригинально. Композиция строится на чередовании контрастных эпизодов дансантажного плана в характере марша, галопа, вальса, тарантеллы. Знаменательно, что впоследствии жанр балета занял почетное место в творчестве Г. Пьерне³, а один из них, «Лютик», имеет практически такое же жанровое определение (на первой странице клавира указано *Fantaisie ballet*). Соприкосновение композитора с Италией воплотилось в зрелищной яркости, красочности, жизнерадостности, активном посыле, энергичности образов, привлечении жанровых мотивов в Фантазии-балете. Подобное нередко можно обнаружить в сочинениях авторов, посетивших Апеннинский полуостров; вспомним «Итальянскую» симфонию Ф. Мендельсона, «Неаполитанские сцены» Ж. Массне, Симфонию «Рим» Ж. Бизе, Сюиту «Итальянские впечатления» Г. Шарпантье.

Чередование различных эпизодов Фантазии-балета передает прихотливую смену настроений и напоминает зарисовки-впечатления. Открывается произведение величественным *Andante maestoso* фортепиано соло, которое продолжено оркестром вместе с поддерживающими роскошными пассажами солиста (зн. *A*). Это вступление напоминает торжественное антре старинного балета. Впрочем, настроение грандиозности вскоре сменяется совершенно иным образом – «игрушечной» маршевой темой (зн. *D, Allegretto moderato*). Изящность и нежная грусть слышатся в мягком пасторальном тембре солирующего гобоя, а затем и флейты. Неожиданным разрешением в одно-

² Отметим, что жанр фантазии для фортепиано с оркестром был на подъеме во французской музыке в 1880–1890-е годы. Подтверждающими это примерами являются сочинения Ш. Гуно (1885), Ф. де Томбелля (*op.* 26, 1887), Ш.-М. Видора (*op.* 62, 1889), К. Дебюсси (1889–1890), К. Сен-Санса (*op.* 89, 1891), Л. Обера (*op.* 8, 1893), Б. Годара (*op.* 152, 1894), М. д’Оллона (1897). Интересно, что в 1885 году была также создана «Фантазия-балет» для скрипки с оркестром Э. Лало, основанная на музыке из его балета «Намуна».

³ Балеты «Сапфировое ожерелье» (1891), «Весёлые кумушки Парижа» (1892), «Доктор Бланк» (1893), «Лютик» (1893), «Саломея» (1895), «Сидализка и сатир» (1914–1915), «Впечатления от мюзик-холла» (1927), «Вращение» (1934), «Гулливер в стране лилипутов» (1937).

имённый мажор (*G-dur*) и сменой темпа врывается стремительный эпизод *Allegro vivo* (зн. *G*). Образ простодушной наивности уступает место настроению шаловливости. Сочетание флейты и фортепиано в верхнем регистре (зн. *D*, тт. 121–128) порождает необычное тембровое звучание, предвосхищая начало игровой первой части будущего Концерта *G-dur* М. Равеля. Четкая пульсация восьмых длительно-стей в темпе галопа, отрывистый лёгкий штрих (в упругом *spiccato* струнных и порхающей теме флейты) вместе с контрастами динамики воссоздают картину озорной игры, несомненно имевшей место в реальной действительности. Ведь, как сообщает Ж. Массон, на Вилле Медичи помимо занятий по фортепиано, органу, итальянскому языку «воспитанники развлекались игрой в бильярд, метанием диска, сражениями, брызганьем газировкой и даже охотой на ящериц» (Masson, 2013: 149). В то же время данный эпизод в силу своей ярко выраженной дансантиности явно ассоциируется с балетной сценой, сближаясь в некоторых моментах с определёнными примерами. Так, материал в знаке *K* переключается с темой коды «*Pas de deux*» из «Лебединого озера» (1876) П. Чайковского⁴. Их объединяет быстрый темп, ритмика, направление мелодического рисунка, динамический нюанс *ff*, а также блестящий тембр трубы:



Г. Пьерне. Фантазия-балет (тт. 181–188). Фрагмент клавира

⁴ К слову, переключки с творчеством П. Чайковского обнаруживаются и в некоторых других сочинениях Г. Пьерне. Например, мелодико-гармоническое построение в тт. 30–45 Скерцо-каприза *op.* 25 (1890) близко начальному фрагменту (тт. 29–38) увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» (1880). Их сближают восходящее движение мелодии, в котором подчеркнуто обострённо звучит VI ступень, а также завершение фразы на несовершенном кадансе (t_6 с квинтовым тоном в мелодии у Г. Пьерне и t_4^6 с терцовым тоном у П. Чайковского). А стретта струнных *pizzicato* (тт. 25–48) из «Дивертисмента на пасторальную тему» *op.* 49 (1932) сродни Скерцо Симфонии № 4 (1877–1878) русского композитора.



П. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». I действие.
№ 5 – «Pas de deux», Кода (тт. 3–9). Фрагмент клавира

В нагнетающем развитии материала всё более усиливается напряженность: появляются уменьшенный септаккорд и грозные возгласы валторн (тт. 191–198), словно предупреждение об опасности для заигравшихся ребят. Однако постепенное успокоение посредством разрежения фактуры, *diminuendo*, смены стаккатного штриха легатым нивелирует конфликт, подводя к возвращению маршевой темы из предшествующего *Allegro moderato* (зн. *O*). Добавление на этот раз фанфар трубы вместе с форшлагами малого барабана придаёт музыке этого фрагмента схожесть с первой частью оркестровой сюиты «Детские игры» (1871, № 1 – «Труба и барабан») Ж. Бизе, что подтверждает верность очерченного образа.

Врывающиеся акцентированные аккорды фортепиано и оркестра в обострённом звучании Π^6_5 (с пониженной квинтой) грядущего *D-dur* (зн. *T*, тт. 274–277), а затем и *D_7* (тт. 278–287), наглядно воссоздают картину быстрой смены декораций во время балетного спектакля. Таким способом осуществляется переход к следующему «хореографическому номеру» – вальсу, привлекающему своей сердечной простотой и богатым мелодизмом. Каждая из трёх тем содержит в себе новый эмоциональный оттенок. Так, первая тема (*D-dur*, тт. 288–309) – неумна и взволнованна, вторая (*fis-moll*, тт. 310–325) – слегка грустна и грациозна, а третья (*A-dur*, тт. 334–371) – очень певуча, поскольку построена на фразах широкого дыхания.

Завершается сочинение напористой тарантеллой, не лишенной драматических черт благодаря столкновению мажорных и минорных ладов. Зажигательный темперамент южного танца повлёк за собой привнесение в оркестровку ориентальных элементов, а именно характерный смешанный тембр флейт и *pizzicato* скрипок, а также

одновременные сухие удары тамбурина и литавр. В срединном эпизоде (зн. *EE*) разрежением фактуры Г. Пьерне достигает невероятной лёгкости звучания, ощущения полётности. Отрывистый штрих фортепиано с дублирующей мелодический голос линией скрипок заставляет тему буквально парить, а плавные хроматические ходы в партии солиста придают звучанию необычайный шарм. Заключительный эпизод тарантеллы (со зн. *GG*) становится праздничным завершением всего сочинения. В самых последних тактах (тт. 549–597) фортепиано уступает лидирующую роль оркестру, сливаясь с ним бравурными пассажами в настроении апофеоза.

Характеризуя ранние сочинения Г. Пьерне, С. Бонгёр считает, что они «по существу продолжают академический стиль, унаследованный в некоторой мере от Массне, но обогащенный множеством тонкостей блестящего, точно выверенного письма и избилующий пикантными вдохновенными штрихами» (Bongers, 2010: 8). Это совершенно обоснованное суждение французского музыковеда вполне можно отнести к рассмотренной выше Фантазии-балету.

Светлый, по-юношески непосредственный характер сочинения наглядно подтверждает восторженные воспоминания композитора о его счастливом пребывании на Вилле Медичи. Небезынтересно узнать о некоторых музыкальных суждениях молодого Г. Пьерне, высказанных им в римских письмах. Разумеется, в это время в центре дискуссий стояла фигура Р. Вагнера. О нём мы читаем следующее: «Я был чрезвычайно разочарован “Валькирией” и не хотел бы писать оперы, подобные этой. <...> “Тангейзер” превосходен, но “Риенци” – это ужас, банальность на банальности, оглушающий сумбур» (Masson, 2013: 150). В отношении к творчеству немецкого романтика слова молодого композитора практически полностью совпадают с высказываниями старшего коллеги К. Сен-Санса. «Что касается создания такой музыки, я не хочу этого, – писал Г. Пьерне о «Кольце Нибелунга» в начале 1880-х. – Видите, дорогие родители, любя Вагнера, я еще не Вагнер» (Pierné, 2005: 136). К. Сен-Санс же писал в 1885 году так: «Я глубоко восхищаюсь произведениями Рихарда Вагнера, несмотря на их странности. <...> Но я никогда не принадлежал, не принадлежу и не буду принадлежать к вагнеровско-



му вероисповеданию» (Saint-Saëns, 1885, с. XXX–XXXI). При этом Г. Пьерне искренне восхищался творчеством Г. Ф. Генделя, сравнивая красоту и величие его музыки с Колизеем (Masson, 2013: 150). Как видим, академический дух консерваторских традиций, основанный на почитании классиков прошлого, всё же оказали воздействие на французского автора и достаточно прочно удерживались в его сознании в это время.

Вернувшись в Париж в 1885 году, Г. Пьерне стал преподавать фортепиано в учреждённой его отцом частной музыкальной школе. Кроме того, он стремился упрочить репутацию солиста через вхождение в круг салонов, мастерски импровизируя на фортепиано и создавая множество сочинений для этого инструмента⁵, в том числе трёхчастный **Фортепианный концерт *c-moll*** (1886). В нём немало драматических страниц, сконцентрированных в I и III частях цикла. Однако, как это нередко бывает у французских авторов, подобное привнесение драматических элементов имеет несколько внешний, риторический характер.

Первая часть произведения написана в сонатной форме. В открывающем её суровом *Maestoso* плотному звучанию октав и аккордов фортепиано отвечает тихое эхо оркестра. Тема главной партии (*c-moll*), излагаемая октавами фортепиано (зн. А, тт. 27–59), активна и неистова. Вся она пронизана акцентами, напоминающими высекания из мраморной глыбы. Тема побочной (*Es-dur*, тт. 128–209) умиротворённа и светла: здесь царит та же упоительная безмятежность, что и в лирической теме финала (тт. 162–229) Фортепианного концерта Э. Грига⁶. Их объединяет спокойная созерцательность образа, тихое звучание с вкрадывающимися динамическими волнами (нагнетаниями и «уходами»), плавный аккомпанемент триолями в партии левой руки у фортепиано, близость тональных устоев (*Es-dur* –

⁵ Во второй половине 1880-х годов Г. Пьерне написал для фортепиано Концертный этюд *op.* 13, «Альбом для моих маленьких друзей» *op.* 14, Вальс № 2 *op.* 15, Юмореску *op.* 17, «Грёзы» *op.* 20, «Импровизацию» *op.* 22, «Пантомиму» *op.* 24, Баркаролу *op.* 26, Вальс-экспромт *op.* 27, «Ариетту в старинном стиле» *op.* 28, Мазурку *op.* 28-*bis*, Концертное скерцандо *op.* 29-*bis*.

⁶ К слову, Г. Пьерне встречался с Э. Григом в Риме в 1884 году (Masson, 2013: 149).

у Г. Пьерне, *F-dur* – у Э. Грига). На фоне мягкой педали струнных звучит интимно-доверительное высказывание солиста, которое впоследствии перерастёт в экстаичное *tutti* оркестра. Нотками мистицизма окрашена заключительная партия (тт. 210–231), сочетающая беглые пассажи фортепиано с хоралом деревянных духовых. Подобный художественный приём обладает исключительной силой эмоционального воздействия. В первой части разработка очень непродолжительна (тт. 232–253), а реприза усечена (тт. 254–289). Следует отметить, что Г. Пьерне отказался здесь от использования каденции солиста.

Вторая часть, написанная в трёхчастной форме с элементами варьирования и рондо, представляет собой скерцо, уводящее слушателя от треволнений предыдущей части в сферу жизнерадостности и оптимизма. Ласкает слух каждый такт этой музыки, в которой всё сделано со вкусом и по-французски изящно. Основная тема, включающая в себя пунктирный ритм, выполняет роль рефрена, который пронизывает всю часть:



Г. Пьерне. Фортепианный концерт, II часть (тт. 15–18). Партия солиста


Лишь на некоторое время (в тт. 104–123) вкрадывается *g-moll*, нарушающий преобладание мажорных тональностей.

Финал отличается действенностью развития и подлинно симфоническим размахом. Появление в знаке *B* (тт. 29–36) темы побочной партии первой части (*Es-dur*, *Des-dur*) сразу же заостряет конфликт, как бы намекая на дальнейшее непростое развитие. Это предчувствие оправдывается неумолимо-грозной основной темой финала (*c-moll*, тт. 50–61). После того, как она отзвучала, снова возвращается, как тягостное воспоминание, тема побочной партии первой части, одна-



ко на этот раз в миноре (*c-moll*). Смена этого образа осуществляется переходом к новой лирической теме (*Es-dur*, тт. 131–170), обещающей стать просветлённым разрешением конфликта; однако этого не происходит, поскольку вновь звучит основная тема, увенчивая своим роковым звучанием весь цикл.

В сконцентрированности изложения материала, обзорности формы, приподнятости риторического слога, ритмической активности нам видится продолжение сенсансовских заветов в данном произведении.

В 1890 году Г. Пьерне стал органистом Церкви Святой Клотильды, сменив на этом посту С. Франка. Впрочем, это не принесло значительных изменений в творчестве (как это было, например, у К. Сен-Санса), так как для органа композитором было создано лишь несколько сочинений: Фуга *op.* 3, Три пьесы *op.* 29, «Антре в классическом стиле» и Хорал. Как подметил С. Франк еще в 1881 году, «он более пианист, нежели органист» (Smith, 2002: 175). Г. Пьерне снова решил обратиться к фортепианно-оркестровой композиции: **Скерцо-каприс** (1890) продолжил французскую линию лирико-скерцозной миниатюры⁷. Произведение открывается энергичной ритмофигурой $\frac{3}{4}$  (тт. 1, 8, 15), исполняемой *staccato* оркестром *tutti*. И хотя с самого начала указано *Tempo di Valz*, основная вальсовая тема появляется позже – в тт. 165–181 (зн. *E*). Здесь мелодический дар композитора проявил себя очень убедительно. Некоторыми деталями тема перекликается с вальсовым эпизодом из Фантазии-балета (тт. 334–354): она также написана в *A-dur*, характеризуется постепенным восходящим движением в мелодии с проходящей VI# ступенью (*fisis*), содержит отклонения в минор (*cis-moll* в Скерцо-каприсе, *fis-moll* в Фантазии-балете). Капризная шопеновская агогика слышится в разреженной фактуре фортепиано соло в тт. 148–164 (*Rubato un poco*). Настроением торжественности завершается эта оригинальная фортепианно-оркестровая миниатюра.

⁷ Вспомним также Скерцо-каприс *op.* 22 (1878) Б. Годара, Скерцо-этюд *op.* 3 (1880) С. Шаминад, Вальсы-каприсы *op.* 30 (1882), *op.* 38 (1884) Г. Форе, Вальс-каприс *op.* 76 (1885) К. Сен-Санса.

В 1890-е годы Г. Пьерне активно включился в создание музыки для театра⁸, что принесло ему успех. Оставив в 1898 году должность органиста, он решил посвятить больше времени композиции и дирижированию. С 1903 года Г. Пьерне стал дирижером концертов Колонна, в которых охотно исполнял современную музыку – симфонические произведения К. Дебюсси, М. Равеля, А. Русселя, И. Стравинского, Д. Мийо, Ж. Ибера, А. Онеггера и других авторов.



На рубеже столетий авторский стиль Г. Пьерне претерпел изменения. «Под влиянием Франка его язык стал заметно более насыщенным и сложным, – отмечает С. Бонгёр, – как в интенсивном использовании контрапункта и хроматики, так и в построении обширных структур» (Bongers: 8). Франковские влияния слышны в таких сочинениях, как

⁸ Помимо уже упомянутых балетов были написаны оперы «Волшебный кубок» (1895), «Вандея» (1897), музыка к спектаклям «Янтис» (1894), «Изеиль» (1894), «Принцесса Грёза» (1895), «Самаритянка» (1897).



симфоническая поэма «Тысячный год» (1897), Скрипичная соната (1900), оратория «Святой Франциск Ассизский» (1912), Виолончельная соната (1919), а также «**Симфоническая поэма**» для фортепиано с оркестром (1903), о которой речь пойдёт далее.

Сразу следует сказать, что мы имеем дело с концертным сочинением для солирующего фортепиано с высоко развитой партией оркестра. Это вовсе не симфоническая поэма с участием фортепиано; к тому же здесь нет литературной основы, как, например, в «Джиннах» С. Франка, «Гамлете» Я. Боргстрёма. И всё же выбор музыкального жанра *поэмы* выступает явным признаком сближения с позднеромантическим крылом (С. Франком, Э. Шоссоном). Здесь налицо отход Г. Пьерне от сенсансовских концертных традиций⁹, которых он держался прежде: в своём Фортепианном концерте *op.* 12, как основном репрезентанте творчества К. Сен-Санса, в Скерцо-капризе *op.* 25, близком лаконизмом и лирико-скерцозной направленностью Вальсу-капризу *op.* 76 французского мэтра, в Фантазии-балете *op.* 6, перекликающейся со знаменитой «Африкой» своей танцевальной основой и принципом чередования контрастных эпизодов.

Конечно, в Поэме несколько нивелированы такие качества, как виртуозность, концертный блеск, репрезентативность, что связано с повествовательным типом изложения. В плане взаимодействия солиста и оркестра в «Симфонической поэме» Г. Пьерне пошел скорее вослед «Симфоническим вариациям» С. Франка, отойдя от принципов К. Сен-Санса, где солист выступает инициатором, ведущим за собой оркестр. Функция оркестра в Поэме хоть и сильна, но не «отодвигает» солиста до роли облигатного сопровождения (как, например, в «Северной симфонии» для оркестра и фортепиано В. д'Энди). Поэтому паритетное содружество солиста и оркестра здесь сохранено в полной мере. Опыт симфонизации Г. Пьерне демонстрирует тесное **единение** солиста и оркестра, скорее их содружество, нежели состязание. Поэтому не случайно в жанровом определении присутствует слово «симфоническая» (συμφωνία – созвучие).

⁹ Достаточно уже того, что балладно-повествовательный тип высказывания весьма редко встречается в фортепианно-оркестровых произведениях К. Сен-Санса.

Открывающее вступление (тт. 1–33) имеет явно подготовительную функцию, поскольку основано на общих формах движения. Задача композитора – настроить слушателя на восприятие музыкального повествования. Тёмные краски звучания переданы пассажами фортепиано, начинающимися и завершающимися в контр- и субконтроктавах на фоне выдержанного аккорда духовых в низком регистре (фаготов, тромбонов, валторн) и тремоло литавр. Далее, уже без оркестра звучит «хоральная» тема фортепиано соло, в которой сопоставления далёких тональностей (*fis-moll* – *B-dur*, *D-dur* – *Ges-dur*) воссоздают мистичность образа:

Andante molto tranquillo. (48 = ♩)



8

Г. Пьерне. Симфоническая поэма (тт. 34–41). Партия фортепиано

Это настроение продолжено в теме, излагаемой тромбоном и валторной (ц. 1, тт. 46–53). Следует сказать, что роль тембра медных духовых очень значительна в данном произведении. Так, в постепенном нагнетании напряжения перед ц. 8 немаловажная роль отводится репликам солирующей трубы (тт. 128–132), которые подводят к яркой кульминации, исполняемой валторнами *ff* (ц. 8, тт. 133–136). Таким образом, франковские влияния проявляются также в приёмах орке-



строчки, поскольку схожие звукообразы можно обнаружить и в «Проклятом охотнике» С. Франка, и в «Вивиане» Э. Шоссона, и в симфониях обоих авторов.

В завершении сочинения художественная концепция «от мрака к свету» осуществляется с помощью полифонии. Начиная с фугато в ц. 16-*bis*, воцаряется торжественно-праздничное настроение, что реализуется в тональном движении от *Des-dur* к *D-dur*.

Как и в Фантазии-балете, в последних тактах Поэмы оркестр играет ведущую роль.

Сочинение	Дата создания	Адресат посвящения	Прод-ть (мин.)
Фантазия-балет <i>B-dur op. 6</i>	1885	К. Монтиньи-Ремори (1843–1913) – французская пианистка. Исполняла сочинения Э. Лало, Т. Гуви, Ш.-М. Видора и других. Тесная дружба связывала пианистку с К. Сен-Сансом, посвятившим ей «Пляску смерти», «Свадебный пирог», Шесть этюдов <i>op. 135</i> . Также К. Монтиньи-Ремори посвящены «Джинны» С. Франка, пьесы Б. Годара, Ш. В. де Берно, С. Шаминад, Ю. Леонара и других.	11~12
Фортепианный концерт <i>c-moll op. 12</i> I. <i>Maestoso – Allegro deciso</i> II. <i>Allegro scherzando</i> III. <i>Allegro un poco agitato</i>	1886, осень	Мари-Эм Роже-Миклос (1860–1951) – французская пианистка. Ей посвящена фантазия «Африка» К. Сен-Санса.	19~20
Скерцо-каприс <i>D-dur op. 25</i>	1890	К. Монтиньи-Ремори	7~8
Симфоническая поэма <i>d-moll op. 37</i>	1903	Э. Рислер (1873–1929) – французский пианист. Был первым исполнителем Фортепианной сонаты П. Дюка, некоторых пьес Г. Форе.	13~14



Г. Пьерне. Симфоническая поэма (тт. 246–250).
Фрагмент партитуры (партия валторн)

Выводы и перспективы. Итак, рассмотрев фортепианно-оркестровые сочинения Г. Пьерне, можно привести некоторые высказывания о стилевых качествах его музыки в целом. В трудах французских исследователей середины XX столетия (Ж. Комбарье, Р. Дюмениля, П. Ландорми) композитор отнесён к группе так называемых независимых одиночек. «Многие из них – воспитанники Консерватории и даже лауреаты Римской премии, – указывают музыковеды, – но это не помешало им, сохраняя связи с традициями, сближаться с теми, кто более решительно искал новых путей» (Филенко, 1983: 9). Видимо по этой причине Г. Пьерне не причислен этими же исследователями к традиционалистам – ученикам Ж. Массне, хотя именно в его классе он и обучался. Эту мысль продолжает М. Вуд, называющий Г. Пьерне «представителем переходного периода рубежа столетий между традицией Франка и новациями Дебюсси, Равеля и Стравинского, с принятием элементов утонченного радикализма Форе» (Wood, 2002: 47). Последнее высказывание указывает на **перспективы дальнейшего исследования темы**, которые видятся нам во всецелом изучении наследия Г. Пьерне, а также в более частных моментах – рассмотрении стилистических сдвигов в музыкальном языке автора 1910–1930-х годов, ассимиляции им элементов импрессионизма, неоклассицизма и джаза.

Возвращаясь к теме концертности, кратко подведём итоги. В «период Обновления» (1870–1900-е гг.) французской музыки фортепианно-оркестровая композиция испытала настоящий подъём в развитии. Композиторы стали чаще обращаться не только к жанру концерта, но и к одночастным нециклическим произведениям – фантазиям, поэмам, рапсодиям и др. Вместе с К. Сен-Сансом, Б. Го-



даром, Ш.-М. Видором в это направление внёс вклад и Г. Пьерне. В его Фантазии-балете, Фортепианном концерте, Скерцо-каприесе мы обнаруживаем продолжение инструментальных традиций К. Сен-Санса – классическую нормативность музыкального языка (и ладогармонического мышления в частности), абсолютную ясность высказывания, заботу о рельефности мелодической линии. В Симфонической поэме очевидно соприкосновение с музыкальной эстетикой С. Франка, что сказывается в модуляционных сдвигах в гармонии, обращении к полифоническим приёмам, дифференцированной и более мощной оркестровке.

При том, что в ходе анализа указывалось на преемственность Г. Пьерне с соотечественниками, следует отметить и его индивидуальные черты: в сфере топики – это особая роль светлой лирики и добродушного юмора, в мироощущении композитора – искренность выражения и позитивное восприятие жизни. По словам Р. Лушёра, Г. Пьерне «избегал ложной риторики, внешних эффектов» (Masson, 2013: 153). И в этом он соприкасается с *новой линией* во французской музыке – линией исключительной доверительности, заявленной в творчестве Г. Форе, К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Ана, где осуществился окончательный разрыв с гиперболизированной пафосностью романтизма. Думается, многие сочинения Г. Пьерне еще ожидают своего часа, и в своё время, несомненно, станут настоящим открытием, как для исполнителей, так и для музыковедов.

ЛИТЕРАТУРА

Филенко, Г. Т. (1983). *Французская музыка первой половины XX века*: очерки. Ленинград : Музыка.

Bongers, C. *Gabriel Pierné. Oeuvres pour piano*. Восстановлено с <http://www.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/TPI/booklet-1C1178.pdf>

Masson, G. (2013). Gabriel Pierné: de la plume du compositeur à la baguette du chef d'orchestre. *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, VII (XXVI), 145–157.

Masson, G. (1987). *Gabriel Pierné: musicien lorrain*. Metz–Nancy : éditions Serpenoise-Presses universitaires de Nancy.

Nicolas, Luc-Olivier Merson (1846–1920). Восстановлено с http://www.coppoweb.com/merson/album/merson%20biographie/mers_bio-000.odt

Pierné, G. (2005). *Correspondance romaine*. Lyon : Symétrie.

Saint-Saëns, C. (1885). *Harmonie et Mélodie*. Paris : Calmann Lévy.

Smith, R. (2002). *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*. Pendragon Press.

Wood, M. (2002). Pierné in Perspective: Of Church and Circus. *The Musical Times*, 143 (1878), 47–53.

REFERENCES

Filenko, G. (1983). *French Music in the First Half of the 20th century*. Leningrad : Muzyka. [in Russian].

Bongers, C. (2010). *Gabriel Pierné. Oeuvres pour piano*. Retrieved from <http://www.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/TPI/booklet-1C1178.pdf>. [in French].

Masson, G. (2013). *Gabriel Pierné: de la plume du compositeur à la baguette du chef d'orchestre*. Mémoires de l'Académie Nationale de Metz, VII (XXVI), 145–157. [in French].

Masson, G. (1987). *Gabriel Pierné: musicien lorrain*. Metz–Nancy : éditions Serpenoise-Presses universitaires de Nancy. [in French].

Nicolas, Luc-Olivier Merson (1846–1920). Retrieved from http://www.coppoweb.com/merson/album/merson%20biographie/mers_bio-000.odt. [in French].

Pierné, G. (2005). *Correspondance romaine*. Lyon: Symétrie. [in French].

Saint-Saëns, C. (1885). *Harmonie et Mélodie*. Paris : Calmann Lévy. [in French].

Smith, R. (2002). *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*. Pendragon Press. [in English].

Wood, M. (2002). Pierné in Perspective: Of Church and Circus. *The Musical Times*, 143 (1878), 47–53. [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.06.2019 р.



УДК 784 : 785] : 78.071.1 (44)

DOI 10.34064/khnum2-1611

Катерина Чистякова

ORCID 0000-0003-3516-3611

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
майдан Конституції, 11/13, м. Харків, 61003, Україна

ДРАМАТУРГІЧНА ФУНКЦІЯ ОРКЕСТРУ У ВОКАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОМУ ЦИКЛІ ГЕКТОРА БЕРЛІОЗА «ЛІТНІ НОЧІ»

АНОТАЦІЯ

Чистякова Катерина. **Драматургічна функція оркестру у вокально-оркестровому циклі Гектора Берліоза – Теофіля Готьє «Літні ночі».**

У статті вперше в музичній науці надається характеристика обраному твору як спробі створення особливого типу камерного висловлювання. Підкреслюється, що попри наявності в австро-німецькій традиції аналогічних композицій, розглянутих в різних джерелах, про роль Г. Берліоза у виникненні камерного вокально-оркестрового циклу найчастіше згадується лише мимохідь. Це спонукає до досягнення новачки композитора в європейському масштабі. Наведена історія створення даного опусу. Розглядаються семантичні особливості літературного першоджерела *«La Comédie de la mort»* Т. Готьє, вірші якого покладені в основу циклу. Створений портрет творчої особистості їх автора та відмічені характерні риси його стилю. Розглядається питання про циклічність даного твору, сутність його ліричного сюжету та роль оркестрової партії у його розкритті. Детально досліджується семантична диференціація оркестрових груп та окремих інструментів, а також роль партії голосу в контексті оркестрового складу. Робиться висновок про виникнення складної вокально-симфонічної партитури.

Ключові слова: вокально-оркестровий цикл; оркестрова драматургія; поезія Т. Готьє; Г. Берліоз; творча особистість.

АННОТАЦИЯ

Чистякова Екатерина. Драматургическая функция оркестра в вокально-оркестровом цикле Гектора Берлиоза – Теофиля Готье «Летние ночи».

В статье впервые в музыкальной науке дается характеристика избранному произведению как попытки создания особого типа камерного высказывания. Подчеркивается, что при наличии в австро-немецкой традиции аналогичных композиций, рассмотренных в разных источниках, о роли Г. Берлиоза в возникновении камерного вокально-оркестрового цикла чаще всего упоминается мимоходом. Это побуждает к постижению новации композитора в европейском масштабе. Приведена история создания данного опуса. Рассматриваются семантические особенности литературного первоисточника «*La Comédie de la mort*» Т. Готье, стихи которого лежат в основе цикла. Создан портрет творческой личности их автора и отмечены характерные черты его стиля. Рассматривается вопрос о цикличности данного произведения, сущности его лирического сюжета и роли оркестровой партии в его раскрытии. Детально исследуется семантическая дифференциация оркестровых групп и отдельных инструментов, а также роль партии голоса в контексте оркестрового состава. Сделан вывод о возникновении сложной вокально-симфонической партитуры.

Ключевые слова: вокально-оркестровый цикл; оркестровая драматургия; поэзия Т. Готье; Г. Берлиоз; творческая личность.

ABSTRACT

Chystiakova Katerina. Dramaturgical function of the orchestra in song cycle by Hector Berlioz – Théophile Gautier “Summer Nights”.

Background. In recent scholar resources musicologists actively study the problem of typology of chamber song cycle. The article cites analytical observations of M. Kolotylenko on works in this genre by R. Strauss (2014), of I. Leopa – on G. Mahler’s (2017), of N. Vlasova – on A. Schoenberg’s (2007). It is stated, that unlike Austro-German phenomena of this kind have been studied to a certain degree, song cycle “Summer Nights” by H. Berlioz hasn’t received adequate research yet, although it is mentioned by N. Vlasova as one of the foremost experiences of this kind. It allows to regard the French author as a pioneer in tradition of chamber song cycle. **The aim** of given research is to reveal the essence



of orchestration as a part of songs cycle's artistic whole. In order to achieve it, semantical, compositionally-dramaturgical and intonational **methods of research** are used.

Originally, "Summer Nights" were meant to be performed by a duo of voice and piano (1834). It was not until 1856 that composer orchestrated this cycle, similarly to the way G. Mahler and in several cases R. Strauss done it later.

The foundation of cycle by H. Berlioz are six poems from a set by T. Gautier «*La Comédie de la mort*», published in 1838. In spite of having epic traits, this set is still an example of lyrical poesy, where subjective is being generalised, while chosen motive of death, according to L. Ginzburg, corresponds to existential essence of lyric (L. Ginzburg). French poet, prose writer, critic, author of the poems set to music in "Summer Nights" by H. Berlioz – Théophile Gautier (1811–1872) – is one of the most enigmatic and singular figures in history of XIX century art. He was eclipsed by his contemporaries, although his creativity paved the way for upcoming symbolism, that incarnated in poetry of C. Baudelaire, and set "Émaux et Camées" became an aesthetic ideal for Parnassian School. A work by H. Berlioz on lyrics by T. Gautier consists of four songs: "Villanelle", "Le Spectre de la Rose", "Sur le lagunes", "Absence", "Au cimetiere. Clair de Lune" and "L'île Inconnue". It is founded on a plot of lyrical type, that is built according to the principle of appearing associations. Lyrical "I", whose inner world is revealed during the cycle, provides logical congruity of the work. Each *mélodie* has its own spectrum of images, united by general lyrical plot. The first and last songs, grounding on a theme of nature, create thematic arch. The denouement of the plot falls on "L'île Inconnue", where hero's conclusion about impossibility of everlasting love is proclaimed. The orchestra part is equal significance with the voice and intonated verbal text, simultaneously playing an important role in illuminating underlying meaning of the lyrics. H. Berlioz doesn't tend to use supplementary woodwind instruments. Although, each instrument reveals its unique sonic and expressive possibilities, demonstrating its singular characteristics. Due to that an orchestra becomes differentiated, turning into a flexible living organism. Composer doesn't use exceedingly large orchestra, moreover, each song has its unique set of performers. However, there are stable players: strings (including double basses), two flutes, 2 clarinets (*in A* and *in B*). Besides of that, H. Berlioz occasionally uses the timbre of solo oboe, bassoons, natural French horns in different keys, and in the second song he employs coloristic potential of the harp. From a standpoint

of the semantics, the score is built according to the principle of the opposition between two spheres. The former one is attached to the motives of the nature and has pastoral mod. At the same time, it reveals idealistic expanse of dreams and vision, thus being above the existing realm. This sphere is represented by woodwinds and brass. The latter, on the contrary, places the hero in real time. It is a sphere of sensuality, of truly human, it also touches themes of fate and inevitable death. It is characteristic that this sphere is incarnated through string instruments. Although, the harp cannot be bracketed with either of the groups. This elusive timbre in instrumental palette is saved for “*Le Spectre de la Rose*” and creates unsubstantial image of a soul ascending to Heaven. H. Berlioz evades usage of mixed timbers in joining of different groups of the orchestra. Even when he does it, it has sporadic nature and provides emphasis on a particular motive. Orchestral *tutti* are almost non-existent. Composer uses concerto principle quite regularly as well. Additional attention must be drawn to psychologising of role of clarinet and semantisation of flute and bassoon. Clarinet becomes a doppelganger of lyrical “I” and, quite like a personality of a human, acquires ambivalent characteristics. Because of that, it interacts not only with its light group, but with low strings as well, thus demonstrating an ability to transformation of the image. Bassoon reflects the image of the death. This explains its rare usage as well as specific way of interaction with other instruments and groups. Flute is attached to the image of the nature, symbolises a white dove, that in a poetry of T. Gautier represents an image of beautiful maiden. Consequently, this allows to state that timbre of flute incarnates the image of lyrical hero’s love interest. The most significant instruments of string group are the low ones, accenting either the aura of dark colours or sensuality and passion. Neglecting the tradition requiring lyrical hero to be paired with a certain voice type, H. Berlioz in each *mélodie* uses different timbres, that suit coloristic incarnation of the miniature the most in the terms of tessiture and colour.

A **conclusion** is made, that composer become a forefather of chamber song cycle of new type, with its special trait being equivalence of the voice and the orchestra, that allows them to create united multi-layered integrity.

Key words: song cycle; orchestral dramaturgy; poetry of T. Gautier; H. Berlioz; creative personality.



Постановка проблеми. Вокально-оркестровий цикл – одне з примітних явищ музичного мистецтва другої половини XIX–XX століть. Його виникнення, як правило, пов’язується з австро-німецькою композиторською практикою, в тому числі творами Г. Малера, Р. Штрауса, А. Шенберга та ін. Однак перші спроби оркестровки камерно-вокальних творів виникли поза названої культурної традиції, випереджаючи появу знаменитого циклу Г. Малера «Пісні мандрівного підмайстра». Тим самим, основоположником вокально-оркестрового циклу в західно-європейському мистецтві об’єктивно став француз Г. Берліоз. Як відомо, камерно-вокальна музика асоціювалася в XIX столітті з участю фортепіано, що виступало свого роду співрозмовником співака, в результаті чого виникав вокально-інструментальний дует. Замінивши фортепіано оркестром, Г. Берліоз істотно перетворив широко вкорінену в художній свідомості жанрову модель, розширивши завдяки політеμβровому інструментальному складу звуковий простір вокального циклу. Водночас можливості симфонічного оркестру одержали нові драматургічні функції, не порушивши при цьому камерної спрямованості ліричного висловлювання.

Мета статті полягає в розкритті сутності оркестровки як частини художнього цілого вокального циклу.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Наявні наукові праці, присвячені вокально-оркестровим творам, переважно стосуються австро-німецької традиції. Автори не формулюють завдання типологізації цього виду висловлювання, але їх аналітичні спостереження дозволяють виявити спільні риси композиторських рішень не тільки у сфері даної національної культури, а й в циклі «Літні ночі» Г. Берліоза. У статті М. Колотиленка «Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття: специфіка функції інструментальної партії» дослідник звертає увагу на наступні особливості камерно-вокального стилю композитора (Колотиленко, 2015). А саме: притаманне Р. Штраусу симфонічне мислення, яке проявляється у наскрізному розвитку музичного матеріалу; схильність до циклічності при тому, що він не привласнював багатьом своїм вокальним опусам певної назви; розширен-

ня пісні до масштабу арії, або сцени; використання тем-символів та ін. (50). За М. Колотиленком (2015), між першою та останньою піснею *op.* 27, які вчений називає піснями-роздумами, визначаючи їх філософську природу, Р. Штраус викреслює тематичну арку. Головною особливістю цих двох пісень є щільне сполучення вокального та інструментального начал. За спостереженням автора статті, Р. Штраус досягає цього через трактування голосу як однієї з ліній інструментальної партії, унаслідок чого виникають мовби два водночас незалежних та паралельно існуючих звукових пластів (там же: 51).

Спостереження щодо вокально-оркестрового циклу австро-німецької традиції містяться у кандидатській дисертації І. П. Леопи (2017) «Камерно-вокальна творчість Густава Малера: стиль та особливості інтерпретації». Дослідниця присвячує окремий розділ «Чудовому рогу хлопчика», роботу над яким вона розподіляє на два періоди, критерієм чого обирає трактування інструментальної партії: 1880–1891, коли композитор розвивав лінію традиційної романтичної *Lied*, тобто твору для голосу та фортепіано, та 1892–1901, пов'язані, за її характеристикою, з симфонізацією вокального циклу (Леопи, 2017: 17–18). Не менш значущим є зауваження І. Леопи (2017) стосовно довгого побутування «Пісень мандрівного підмайстра» (1884) у варіанті для традиційного складу; його симфонічний варіант виник тільки у 1892 році. Отже, автор спостерігає поступовий перехід композитора від пісенно-фортепіанної концепції камерно-вокального циклу до симфонізованої, наполягаючи на перетворенні власне пісні у вокально-симфонічну поему. У дисертації розглядаються причини, що обумовили цю трансформацію. Однією з основних дослідниця вважає зміну умов побутування пісні та її вихід на велику концертну естраду. Водночас відзначено вирішальний вплив вагнерівської «музичної драми», у якій оркестр грає найважливішу роль в інтерпретації словесного тексту, на жанрово-історичну еволюцію *Lied und Gesang* (Леопи, 2017: 13).

В монографії «Творчість Арнольда Шенберга» Н. Власова (2010) детально розглядає твір композитора Шість пісень для голосу з оркестром *op.* 8. Дослідниця відзначає орієнтацію автора на композиторський досвід Р. Штрауса, що проявляється в тяжінні до великих



оркестрових складів та розгорнутих оркестрових епізодів (Власова, 2010: 138). За спостереженням Н. Власової (2010), даний опус не є циклом; автор мотивує свій висновок тією обставиною, що композитор запозичує тексти з різних поетичних джерел. На думку дослідниці, внесок А. Шенберга в типологічні особливості жанру полягає у поліфонізації і тематизації фактури, яка завдяки оркестровим засобам набуває нову якість, утворюючи «деталізовану та тематично зв'язану фактуру» (Власова, 2010: 139). Також автор звертає увагу на кропітку роботу з поетичним текстом композитора, який осмислював кожний нюанс поетичного першоджерела. Зокрема, ключові слова А. Шенберг підкреслює динамічними і ладовими засобами, співставляє тризвучки різних тональних опор, отже, «риторично відпрацьовуючи» текстові деталі (Власова, 2010: 141–142).

Виклад основного матеріалу. Причини звернення Г. Берліоза до жанру ліричного вокального циклу до сьогодні залишаються загадкою. Проте, за своєю тематикою цей твір виявляв близькість до «Фантастичної симфонії» і «Лелію», пов'язаних з мотивами життя і смерті. У циклі «Літні ночі» ці мотиви втілилися в музично-поетичному, ліричному сюжеті. Створений 1834 року твір для голосу та фортепіано порошився і переписувався аж до 1841 року, коли він вперше був виданий. Про процес роботи над таким своєрідним і явно неспівпадаючим з напрямком творчого доробку композитора циклом автор не згадував навіть у своїх мемуарах. Також він ніколи не залишав з його приводу будь-якого коментарю, який міг би стати своєрідним ключем до розкриття спонукальних причин створення цього циклу і його художнього задуму. Відомо, що версія «Літніх ночей» для голосу і фортепіано не мала великого успіху, через скромність фортепіанної фактури. Проте, Г. Берліоз і сам не виявляв ініціативи в залученні уваги до «Літніх ночей», більш того, після першої публікації 1841 року і до 1843 року він до нього навіть не повертався. Перша, рукописна, редакція фортепіанної версії циклу, що з'явилася 1834 року, була присвячена дочці видавця журналу «*Journal des débats*» Луї Бертена – Луїзі Бертен. У другій, надрукованій, редакції, цикл мав присвяту різним людям. 1843 року на прохання своєї коханої, а в майбутньому другої дружини вокалістки Марії Ресіо Г. Берліоз оркестрував одну з мініа-

тюр циклу з назвою «*Absence*» («Відсутність»). 23 лютого того ж року *mélodie* була вперше виконана. Через 13 років, а саме 1856 року, відбулася прем'єра ще однієї оркестрованої пісні з циклу «Літні ночі» – «*Les Spectre de la Rose*» («Видіння троянди»). На цьому ж концерті був присутній швейцарський музичний видавець Якоб Рітер-Бідерманн, який під враженням виконання попросив Г. Берліоза оркеструвати решту мініатюр. Таким чином, 1856 року робота над вокально-оркестровим циклом «Літні ночі» була завершена (*Les nuits d'été, op. 7*, accessed: 16.05.19; *Les nuits d'été*, accessed: 16.05.19; Manawatu sinfonia 13 august 2017, accessed: 16.05.19).

В основу вокально-оркестрового циклу покладені шість віршів з поетичного збірника Т. Готьє «*La Comédie de la mort*», виданого 1838 року. Це досить специфічний твір епічного типу, наповнений роздумами про сенс життя, а також незліченними міркуваннями про смерть як таку. Збірник включає 57 віршів, які вміщуються після об'ємного вступу під назвою «Портал» і поемою «Комедія смерті», що складається з двох частин: «Життя в смерті», «Смерть у житті». За словами В. Столбова (1972), який написав передмову до двох томів «Вибраних творів Теофіля Готьє», поет намагається відбити обрану тему у всій її «багатофігурності», додержуючись середньовічних циклів гравюр «Танці смерті». Також літературознавець пише, що незважаючи на те, що поема присвячена смерті, вона не справляє враження безвихідності, навпаки, «смерть пов'язана з життям в єдиному круговороті» (Столбов, 1972: 16). Характеризуючи збірник «Комедія смерті» в цілому, В. Столбов зазначає: «Індивідуальна людська доля вписується безпосередньо у вічний цикл земного буття, минаючи історичні та соціальні долі. Різноманіття смерті, про яке говорить поет, по суті, означає різноманіття життя» (Столбов, 1972: 16). Виходячи з цих міркувань, варто наголосити, що поетичний збірник «Комедія смерті» при всіх епічних рисах, що проявилися безпосередньо в поемі, постає істинно ліричною поезією, де суб'єктивне мислиться в рамках узагальненого, вселюдського. Більш того, специфіка обраної теми – смерті – є однією з найбільш поширених тем лірики, тобто, згідно з Л. Гінзбург (1987), відповідає екзистенціальній сутності ліричної поезії (87–88).



Французький поет, прозаїк, критик, автор віршів, на які були написані «Літні ночі» Г. Берліоза, – Теофіль Готьє (1811–1872) – одна з найбільш загадкових і унікальних фігур в мистецтві XIX століття. Його ім'я залишилося в тіні сучасників, загальноновизнаних геніїв і яскравих особистостей, таких як В. Гюго, О. Бальзак, Ш. Бодлер. Втім, його творчість стала фундаментом для майбутнього символізму, який оформився в нове явище в поезії близького друга Т. Готьє – Ш. Бодлера, а збірник «Емалі і камеї» став естетичним ідеалом школи парнасців. Нагадаємо, що до неї відносяться Теодор де Банвіль, Леконт де Ліль, Сюллі-Прюдом, Леон Дьєркс, Жорж Леконт та ін. При вищезазначеному сам Т. Готьє не відносив себе до жодного з естетичних напрямків. У різні творчі об'єднання Т. Готьє потрапляв з нагоди або за збігом обставин; яскравим прикладом в даному контексті є його членство в гуртку «Молода Франція». Юний, імпульсивний, рухомий ідеями нонконформізму і підживлюваний енергетикою В. Гюго, Т. Готьє брав участь в баталіях, що відбувалися на виставі «Ернані», і бурхливо відстоював ідеї романтизму.

Оскільки Теофіль Готьє був скромною людиною, він досить мало говорив про себе. Значну роль у відкритті його «я» читачам зіграв Ш. Бодлер. Даючи характеристику поетові в одній з присвячених йому статей, Ш. Бодлер писав: «Немає людини, якій більшою мірою була б притаманна велика цнотливість істинного літератора і більш претило би виставляти на огляд те, що ще не зроблено, не готове, не дозріло для публіки, для просвіщення сердець, закоханих в прекрасне. Ніколи не чекайте від нього мемуарів, а тим більш зізнань або спогадів, тобто, нічого, що б не входило в його священні обов'язки» (Бодлер). Автор відмічав виняткову любов поета до Прекрасного, яка, на його думку, наділила Т. Готьє «достоїнством новизни і разом з тим неповторності» (Бодлер). Роман Т. Готьє «Мадемуазель де Мопен» (1830 р.) Ш. Бодлер називає «гімном Краси». Розмірковуючи над поетичним стилем свого «героя», автор вказує на «безмежне внутрішнє розуміння всіх наявних у світі відповідностей і символів, що складають джерело будь-якої метафори». І далі: «Майстерно володіти мовою – значить, займатися своєрідим ворожінням і заклинанням духів. І тоді колір знаходить звучання, як глибокий і пронизливий

голос; пам'ятники здіймаються і випирають з глибин простору; тварини і рослини, втілення зла і потворності, корчать недвозначні гримаси; аромат викликає до життя відповідну думку і враження <...>» (Бодлер).

В силу цього, поезія Т. Готьє в чомусь причетна музиці, що робить її привабливою для композиторської творчості (хоча сам він – і в цьому полягає один з парадоксів його художньої натури – неодноразово визнавався в своїй нелюбові до музичного мистецтва). На тексти Т. Готьє писали свої *mélodie* Габріель Форе, Жорж Бізе, Анрі Дюпарк, але справжнім першовідкривачем генія поета у французькій культурі став Г. Берліоз, який вступив в співдружність з ним у вокально-оркестровому циклі «Літні ночі».

Даний твір складається з шести пісень: «*Villanelle*» («Вілланелла», «Пастуша пісня»), «*Le Spectre de la Rose*» («Видіння троянди», «Привид троянди»), «*Sur le lagunes*» («На лагунах»), «*Absence*» («Відсутність»), «*Au cimetiere. Clair de Lune*» («На кладовищі. Місячне світло»), «*L'île Inconnue*» («Невідомий острів»). На відміну від інших камерно-вокальних творів Г. Берліоза («Елегія», «Смерть Офелії», «Пісня про фульського короля» та ін.), дані *mélodie* об'єднані під одним опусом (op. 7). У зв'язку з цим виникає питання, чи є даний твір циклом, або це лише мініатюри на вірші одного автора, запозичені з одного літературного джерела? На користь позитивної відповіді може свідчити наявність програмної назви опусу і його своєрідна подієвість. В «Літніх ночах» відсутній сюжет у звичному його розумінні. Він не лежить на поверхні, і щоб його дізнатися, потрібно вдивитися глибше, як в поетичний текст, так і в музичний. При невизнанні «Літніх ночей» єдиною композицією втрачається істинний, оповитий символістським серпанком по-справжньому романтичний ліричний сюжет про розбиті надії і про розчарування в любові. Він керується системою асоціацій, які виступають в якості «ліричних мотивів». Тут також є суб'єкт, необхідний для лірики, – ліричний герой, ліричне «я», присутність якого просвічує в перших двох піснях, і який з'являється як реальна людина тільки в третій *mélodie* «На лагунах». Його внутрішній світ розкривається протягом шести пісень, забезпечуючи смислову єдність твору. У тексті циклу також згадуєть-



ся «вона» і зустрічається ряд істинно символічних явищ: біла голубка, привид троянди, привид у білій вуалі.

Початок циклу традиційний для романтичного оповідання. У пісні «Вілланелла» постають образи весняної природи, зародження юної любові, виражається надія на її вічність. Інша атмосфера панує в «Видінні троянди», близької більш символізму, ніж романтизму. Головний герой мініатюри – аромат зів'ялої квітки троянди. Так народжується тема смерті, яка припускає численні читацькі тлумачення. Вона отримує розвиток в наступних трьох *mélodie*: «На лагунах», «Відсутність», «На кладовищі. Місячне сяйво», де з метафоричного образу виростає трагедія втраченого кохання. «Невідомий острів», що виконує роль розв'язки-резюме, на перший погляд, перегукується з «Вілланеллою» через звернення до теми природи, утворюючи драматургічну арку в циклі. Водночас, зміст вірша слугує відповіддю на любовні надії «Вілланелли», постулюючи думку про неможливість вічного кохання.

Завдяки відбору окремих віршів Т. Готьє і їх розміщенню в певній послідовності в циклі Г. Берліоза історія втрати любовних ілюзій наділяється амбівалентним характером, багато в чому обумовленим своєрідним трактуванням оркестрової партії, роль якої полягає в розкритті підтексту сюжетних подій і наданню їм поетичного забарвлення. Тим самим її функція не вичерпується створенням колористичного фону, на якому розгортається поетичний сюжет. Навпаки, оркестр виступає одним з головних учасників музичних подій цього опусу і сприяє розкриттю глибинного змісту твору. Інакше кажучи, в створенні художнього світу «Літніх ночей» він виступає на паритетних засадах з голосом і словесним текстом, що інтонується. Більш того, оркестр наділений власним образним планом і драматургічним завданням. На противагу своїм симфонічним творам, в даному випадку Г. Берліоз не вдається до видових інструментів і нетрадиційних оркестрових складів. Створювана їм темброва палітра досягається засобами, притаманними класичному оркестру. Втім, кожен інструмент розкриває свої специфічні звукові і виразні можливості, виступаючи в лише йому властивих якісних характеристиках. Завдяки цьому оркестр диференціюється, перетворюючись в гнучкий, живий організм,

кожна «клітинка» якого немовби набуває власної «душі», водночас вступаючи в різнобічні взаємодії з іншими і з партитурою в цілому.

Отже, перед нами – малий симфонічний оркестр, склад якого варіюється в залежності від образного змісту кожної пісні. Серед постійних учасників виконання знаходиться струнна група, включаючи контрабаси, 2 флейти, 2 кларнети – *in A* і *in B*. Чотири рази Г. Берліоз звертається до тембру солюючого гобоя, зрідка підключає до виконання фаготи. Широко використовуються натуральні валторни в різних строях, за винятком першої та п'ятої пісень. Їх кількість коливається від двох до трьох. У межах однієї пісні нерідко застосовуються валторни в різних строях. У другій пісні композитор звертається до колористичних можливостей арфи. У шостій пісні беруть участь всі інструменти, за винятком арфи, що нагадує заключні розділи класико-романтичних оперних вистав. Такого роду аналогії підкріплюються драматургічною індивідуалізацією окремих інструментів і оркестрових груп.

З точки зору семантики оркестрова партитура будується за принципом опозиції двох сфер. Перша з них пов'язана з мотивами природи. Вона має пасторальний, світлий характер і відкриває перед нами світ гармонії. Водночас, вона розкриває ідилічний простір мрій і марень, що підносить її над реаліями дійсності, створюючи поетичну ауру музичного висловлювання. Ця сфера представлена групою дерев'яних духових інструментів і валторн, що обумовлено стійким асоціативним фоном, породженим цими інструментами протягом всієї історії музичного мистецтва.

Створюючи ліричний пейзаж («*Naturlyrik*») засобами дерев'яних духових інструментів і валторн, Г. Берліоз не забуває і про саму людину, вміщуючи героя свого циклу у вимір реального часу. Ця сфера чуттєвого, істинно людського начала, проте вона також розкриває тему долі і неминучої смерті. Цілком закономірно, що ця сфера реалізується за допомогою струнної групи інструментів. Таким чином, перед нами постає багатовимірний світ, де вічна гармонія природи протистоїть людським пристрастям, примхам долі, пошукам любові і щастя, яким не судилося збутися. До жодної з названих семантичних сфер неможливо віднести арфу. Як було згадано, цей ексклюзивний тембр



в інструментальній палітрі циклу приберігається для «Видіння троянди», щоб виділити слова: «Этот аромат – это моя душа, / И я пришла из рая». Легке тремоло інструменту використовується тут для створення спільно з високими струнними безтілесного образу душі, яка возноситься до райської обителі.

Правомірність диференціації інструментального складу на семантично визначені групи підтверджується вкрай економним використанням Г. Берліозом змішаних тембрів у поєднанні різних груп. Найчастіше звернення до них має точковий характер і сприяє акцентуації будь-якого окремо взятого мотиву музичного розгортання. Що стосується оркестрових *tutti*, то як стійкий прийом вони відсутні. Нерідко ідентичний матеріал передається від однієї групи до іншої за принципом концертування. Тим самим в оркестровій партитурі берліозівського циклу проявляються властивості ансамблево-концертного письма, що передбачає композиторські пошуки межі століть і XX століття.

Водночас, принцип виокремлення інструментальних *solo* пов'язується із закріпленням за ними певних образно-сміслових значень і функцій. Так відбувається свого роду психологізація ампула кларнета та семантизація тембру фагота і флейти. Подібно до людської особистості, він наділяється властивостями амбівалентності. Фактично належачи світлій драматургічній сфері, кларнет, разом з тим, вступає у взаємодію з темними за колоритом низькими струнними (віолончелі та контрабаси) з використанням найнижчих теситурних звуків, тим самим, виявляючи свою здатність до образної трансформації.

Щодо фагота, то його семантика досить однозначна. Наприклад, у «Віллanelлі», він ніде не грає зі своєю групою, але незмінно з'являється в кінці кожного куплета з мелодичною реплікою, яка носить характер категоричного імперативу. Вона починається з кварттового стрибка і в кожному куплеті звучить на ступінь вище: перший раз – *h-e*, другий – *cis-fis*, третій – *d-g*. В цілому ж, в контексті всього берліозівського циклу фагот виступає носієм образу смерті. Цим пояснюється дозованість його використання композитором, а також виборча взаємодія з групами та окремими інструментами.

Флейта, на відміну від двох вищезгаданих інструментів, набуває свої індивідуалізовані риси лише в другій пісні. Маючи ніжний, майже ефемерний тон, вона в образному плані пов'язана з одним із ключових слів заголовка «*Le Spectre de la Rose*»: видіння. Тут флейта неодноразово виступає в дуєті з більш соковитим, чуттєвим кларнетом, який налаштовує на стан томління, що пронизує поетичні рядки. Як уже згадувалося вище, кларнет – це носій особистісного начала, внутрішнє «я» героя і практично його інструментальний «двійник». Флейта, навпаки, пов'язується з образом природи, вона символізує білу голубку і в такому значенні з'явиться в п'ятій пісні. Відзначимо, що біла голубка в поезії Т. Готье часто асоціюється з образом прекрасної дівчини. Внаслідок цього доцільно говорити про те, що поєднання тембрів флейт і кларнетів семантично являє собою символічний дует ліричного героя і його коханої.

Таким чином, саме група дерев'яних духових інструментів виявляється найбільш диференційованою і значущою в розкритті символічних деталей літературного тексту.

У струнній групі тембровий колористичний поділ відбувається найчастіше на рівні партій. Найбільш значущими виявляються низькі інструменти, в звучанні яких акцентуються то аура темних фарб, то похмурі тони, то чуттєвість і пристрасність. Водночас використовуються *divisi*, що розкривають усю обертонову повноту цієї групи, особливо рельєфно виділяючи її на тлі дерев'яних духових.

Семантизація окремих інструментів і оркестрових груп відбувається також на драматургічному рівні. У кожній пісні є особливе поєднання образно-тембрових одиниць, що створює звуковий еквівалент поетичних рядків. В одних випадках домінують духові інструменти з відтіняючою функцією струнних («Вілланелла»), в інших – навпаки («Видіння троянди»), що визначає колорит тієї чи іншої мініатюри і забезпечує дію принципу контрасту в темброво-звуковому просторі відповідно до поетичних рядків.

Особливий інтерес складає трактування Г. Берліозом вокальних амплуа. На противагу сформованій традиції, згідно з якою ліричний герой пісенного циклу пов'язується з єдиним тембром голосу, композитор в кожній *mélodie* використовує різні тембри голосів, які за сво-



єю теситурою і забарвленням найбільше відповідають колористичному рішенню мініатюри. Наприклад, у «Вілланеллі» це меццо-сопрано, або тенор, «Видінні троянди» – альт, «На лагунах» – баритон, альт чи меццо-сопрано, «Відсутності» – меццо-сопрано, або тенор, «Місячному сьйві» – тенор, «Невідомому острові» – меццо-сопрано, або тенор. Тим самим виявляється чуйність Г. Берліоза до барвистої сторони звучання, в результаті чого відбувається перетворення співочого голосу в одну з партій вокально-оркестрового цілого.

Висновки. Вокальний цикл «Літні ночі» Г. Берліоза – Т. Готьє стає справжнім відкриттям в музиці свого часу та робить його автора основоположником традиції створення камерного вокально-інструментального твору нового типу. Основною особливістю цього циклу є не стільки факт звернення композитора до ресурсів оркестру та інструментування твору для голосу і фортепіано, скільки виявлення Г. Берліозом нової ролі оркестру, яка, у свою чергу, відіграє найважливішу роль у багатомірному розкритті авторського трактування поезії Т. Готьє. Участь оркестру не зводиться до виключно фоновий колористичної функції, а полягає у вирішенні важливих композиційно-драматургічних завдань, завдяки чому вокальне й інструментальне начала утворюють єдину багатоголосну партитуру, де оркестрова партія виявляє себе як самостійна складова художнього задуму. Більш того, зміна оркестрових тембрів в кожній пісні підпорядковується логіці руху символічних смислообразів вірша, а обрані композитором тембри голосу відповідають емоційно-образній атмосфері літературного першоджерела. Таким чином, віршований текст виступає водночас як рухома сила ліричного сюжету і його програма, яка втілюється та реалізується в драматургічній лінії оркестрової партії.

ЛІТЕРАТУРА

Берліоз, Г. (1972). *Большой трактат о современной инструменталке и оркестровке*. Т. 1. Москва : Музыка, 307.

Берліоз, Г. (1972). *Большой трактат о современной инструменталке и оркестровке*. Т. 2. Москва : Музыка, 307–532.

Бодлер, Ш. Теофиль Готьє. Retrieved from : <http://bodlers.ru/TEOFIL-GOTE.html>.

Власова, Н. (2010). *Творчество Арнольда Шёнберга*. Москва : Издательство ЛКИ, 528.

Гинзбург, Л. (1987). *Литература в поисках реальности*. Ленинград : Советский писатель, 400.

Готье, Т. (1972). *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1. Москва. : Художественная литература, 576.

Колотиленко, М. (2015). Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття: специфіка функції інструментальної партії. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(26), 49–55.

Леопа, И. (2017). *Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. 29.

Хохловкина, А. (1960). *Берлиоз*. Москва : Музгиз, 546 .

Les nuits d'été, op. 7. Retrieved from : <https://www.parlancechamberconcerts.org/parlance-program-notes/les-nuits-dete-op7/>.

Les nuits d'été. Retrieved from : thereaderwiki.com/en/Les_nuits_d%27été.

Manawatu sinfonia 13 august 2017. Retrieved from : www.manawatuorchestra.org.nz/manawatu-sinfonia-13-august-2017.html.

REFERENCES

Berlioz, H. (1972). *Bolshoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke [A large treatise on modern instrumentation and orchestration]*. Т. 1. Moskva : Muzyka, 307 [in Russian].

Berlioz, H. (1972). *Bolshoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke [A large treatise on modern instrumentation and orchestration]*. Т. 2. Moskva : Muzyka, 307–532 [in Russian].

Baudelaire, Ch. *Théophile Gautier*. Retrieved from : <http://bodlers.ru/TEOFIL-GOTE.html>

Vlasova, N. (2010). *Tvorchestvo Arnolda Shenberga [The work of Arnold Schoenberg]*. Moskva : Izdatelstvo LKI, 138 – 142 [in Russian].

Ginzburg, L. (1987). *Literatura v poiskakh realnosti [Literature in search of reality]*. Leningrad : Sovetskiy pisatel, 400 [in Russian].



Gautier, Th. (1972). *Izbrannye proizvedeniya: v 2-kh tomakh [Selected works: in 2 volumes]*. T. 1. Moskva. : Khudozhestvennaya literatura, 576 [in Russian].

Kolotylenko, M. (2015). Pisenna tvorchistij Rikharda Shtrausa 90-kh rokiv XIX stolittja: specyfika funkciji instrumentaljnoji partiji [Songwriting by Richard Strauss of the 90s of the 19th Century: Specificity of the Instrumental Party Function]. *Chasopys nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovsjkogho*, 1(26), 49–55 7 [in Ukrainian].

Leopa, I. (2017). *Kamerno-vokalnoe tvorcestvo Gustava Malera: stil i osobennosti interpretatsii [Gustav Mahler's chamber-vocal work: style and features of interpretation]*. (Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhniy Novgorod : Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki. 29 [in Russian].

Khokhlovkina, A. (1960). *Berlioz*. Moskva : Muzgiz, 546.

Les nuits d'été, op. 7. Retrieved from : <https://www.parlancechamberconcerts.org/parlance-program-notes/les-nuits-dete-op7/>.

Les nuits d'été https://readerwiki.com/en/Les_nuits_d%27été.

Manawatu sinfonia 13 august 2017. Retrieved from : www.manawatuorchestra.org.nz/manawatu-sinfonia-13-august-2017.html.

Стаття надійшла до редакції 17.05.2019 р.

УДК 780.616.432.082.4.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1612

Денис Кашуба

ORCID 0000-0002-9438-2200

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
майдан Конституції 11/13, 61000, Харків, Україна
pianodk93@gmail.com

ПРОЯВИ КАМЕРНОСТІ В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОМУ ПОЛІ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ ЙОГАННЕСА БРАМСА

АНОТАЦІЯ

Кашуба Денис. Прояви камерності в жанрово-стильовому полі Фортепіанних концертів Йоганнеса Брамса.

У статті зосереджено увагу на взаємодії камерності, концертності, симфонічності у жанрі концерту симфонізованого типу, до якого належать розглядувані твори Й. Брамса. Відзначається, що самий цей тип, котрий зісходить до композиторської практики В. А. Моцарта, передбачає не тільки атрибутику, деякі принципи формування, притаманні симфонії та концерту, але й прикмети камерності, зокрема використання ансамблевих форм музикування поряд з ліричним нахилом сольних висловлювань. Класичність мислення Й. Брамса обумовила його сприйняття фортепіанного концерту в сукупності всіх складових цього жанру, в тому числі камерності. Вказується, що водночас взаємодія симфонічності, концертності та камерності притаманна усім творам інструментальної музики, пов'язаним з комунікативними засобами виконання, які написані композитором, що дозволяє вважати такий симбіоз характерною властивістю його мислення. В результаті порівняння проявів камерності в Першому та Другому концертах Й. Брамса зроблено висновок про різницю питомої ваги їх форм в кожному з розглянутих зразків. Саме в більш пізньому з них розкривається тяжіння до використання драматургічних можливостей солюючих інструментів-супутників та ансамблевого «згортання» симфонічної партитури, в чому можна побачити паростки того трактування концерту, яке стане знаковим для новітнього розуміння жанру.



Ключові слова: камерність; концертність; симфонічність; концерт; Й. Брамс.

АННОТАЦИЯ

Кашуба Денис. Проявления камерности в жанрово-стилевом поле Фортепианных концертов Иоганнеса Брамса.

В статье сосредоточено внимание на взаимодействии камерности, концертности, симфоничности в жанре концерта симфонизированного типа, к которому принадлежат и рассматриваемые произведения И. Брамса. Отмечается, что сам этот тип, который восходит к композиторской практике В. А. Моцарта, предусматривает не только атрибутику и некоторые принципы формообразования, присущие симфонии и концерту, но и приметы камерности, включая использование ансамблевых форм музицирования наряду с лирическим наклоном сольных высказываний. Классичность мышления И. Брамса обусловила его восприятие фортепианного концерта в совокупности всех слагаемых этого жанра, в том числе камерности. Указывается, что одновременно взаимодействие симфоничности, концертности и камерности присуще всем сочинениям инструментальной музыки, связанной с коммуникативными способами исполнения, написанным композитором, что позволяет считать такой симбиоз характерным свойством его мышления. В результате сравнения проявлений камерности в Первом и Втором концертах И. Брамса сделан вывод о различном удельном весе их форм в каждом из рассмотренных образцов. Именно в более позднем из них раскрывается тяготение к использованию драматургических возможностей солирующих инструментов-спутников и ансамблевого «свёртывания» симфонической партитуры, в чём можно увидеть ростки той трактовки концерта, которая станет знаковой для новейшего понимания жанра.

Ключевые слова: камерность; концертность; симфоничность; концерт; И. Брамс.

ABSTRACT

Kashuba Denis. Chamberness in genre-stylistic field of Piano concertos by Johannes Brahms.

Introduction. In recent years, there has been indefatigable interest of scholars in the concerto genre, and that can be proven by constantly appearing

research article and dissertation, devoted to it. For example, in 2017 and 2019 candidate dissertation [Ph. D] have been published, that illuminated previously obscure pages of, respectively, French tradition of this genre, embodied in concertos for various instruments with orchestra by C. Saint-Saëns, and Austro-German of the first decades of XIX century (including those by J. N. Hummel, I. Moscheles, F. Ris). Expansion of the knowledge about this genre in historical aspect is accompanied by refinements and changes of viewpoints on its essence, that allows, in particular, to comprehend the phenomenon of intersection of different traits of a symphony, a concerto and an ensemble in composers' activity of XX – beginning of XXI century. A presumption is made, that between these stated genres there is some kind of interlocutor, that is dialogism. At the same time, it is noted, that various types of a dialogue in given work do not lead inevitably to some “mix” or ambivalence, but can contribute to realisation of the potential of the concerto genre. The last one can be applied to the Piano concertos by J. Brahms.

Objectives. The goal of the given article is to reveal signs of chamberness in genre-stylistic field of Piano concertos by Johannes Brahms.

Results and discussion. In spite of widely disseminated opinion that they belong to predominately orchestral type or even are “symphonies with piano *obligato*” (Kuznetsov, 1980; Beyer, 1897), they reveal influence of another essential characteristics of the genre, including chamberness. This can be explained either by classicism of J. Brahms's composer style, who has always orientated towards tradition of his times or by integrativity, that is an iconic trait of late-Romantic music. The examples are given of grand-scale symphonic conceptions deriving from primal ensemble ideas. It is noted, that while the understanding of the genre's nature remains stable, in each Concerto the proportion of symphonism, concertoness and chamberness is singular due to a significant time interval passing between them and noticeable difference in level of composer's maturity. Both Concertos reveal the following attributes of chamberness: frequent usage of separate orchestra groups, eventual appearance of “ensemble of soloists” on the background of certain groups or without any accompaniment, significant dramaturgic role played by solos of the piano either slightly supported by sparse instruments while their parts are rather scattered or absolutely unaccompanied. It is stressed that regarding playing piano one should not equate one performer with one part as there are parts of right and left hands and dialogues appearing between them (Polskaya, 2001). On the other



side, mono-pianistic expression doesn't necessarily coincide with a monologue, as self-comprehension of a personality can be marked by a significant dialogism and even conflict (Misitova, 2004). The Piano concertos by J. Brahms can serve as an example for the last observation as appearances of the soloist (chiefly, solo) create additional thread of dramaturgy, sometimes governing the development of music and its images. In the First concerto, given its allusions to the Baroque era, one can discern frequent usage of chamber, sometimes exclusively string orchestra. It is pointed out that initial image of *Maestoso*, that is supposed to be portrayed by sonority of the accentuated brass group as it has tremendous and formidable mood, is in fact embodied by strings with occasional illuminations of another groups. In *Adagio* the *archi* section also plays the leading role, being in dialogue with two bassoons in the first orchestral episode, later entering compassionate dialogue with the piano. In both movements the full orchestra is used only in the climactic moments, often with the soloist involved. And the Finale is the only movement where the semantics of the competition and festivities of the masses urges the composer to use entire orchestra. The logic of changes of emotional states in the solo part is quite clear. It is a personification of a "lyrical hero", who is in a state of an inner dialogue, and that engenders a conflict situation, largely contributing to the dramatism of further events in the music. Employments of the ensemble are sporadic and are usually illuminated by a background of the orchestra. In Second concerto, while the strategy of chamberness of orchestra and raising the significance of the soloist remains stable, on the contrary, different means of ensemble communication are developed, including those involving "satellite" instruments. Their activity is revealed in the very first bars of *Allegro non troppo*, where French horn and piano resemble quiet and leisurely conversation. This duet in its further appearances marks the borders of large chapters of the structure, therefore acquiring compositional significance. Ensemble qualities are intrinsic for *Andante* from this Concerto, where another soloist appears, singled out from the group of cellos, and later oboe, clarinets make their entrance, and the score turns into sheer dialogue of soloists.

Conclusions. Comparison of two Piano concertos by J. Brahms allows to state that composer simultaneously has firm understanding of this genre and favours different traits of chamberness in each of them. In the latter one "satellite" timbres are used, ensemble structures are more significant. And this paves the way for ensemble differentiation of the orchestra, that can be regarded as one of

the first portents of modern understanding of concerto genre and abovementioned processes of “mixing”.

Key words: chamberness; concertness; symphonism; concerto; J. Brahms.



Постановка проблеми. Протягом усього свого історичного існування інструментальний концерт демонстрував відкритість до контакту з іншими музичними жанрами, насамперед – з камерним ансамблем та симфонією. Концертність притаманна багатьом зразкам перших з них; своєю чергою, ансамблевість закладена у самому принципі концертування інструментальних груп у *concerto grosso*. Щодо взаємодії концерту із симфонією, то треба вказати на такі жанрові різновиди, як концертна симфонія або симфонія-концерт. До того ж, починаючи, за загальним уявленням, з концертів для солюючого інструменту і симфонічного оркестру В. А. Моцарта, бере свій початок так званий «симфонізований» тип жанру. Мабуть, найбільш виразні приклади взаємовпливів концерту, камерного ансамблю і симфонії містяться в композиторській практиці новітнього часу, коли симфонія за своїм виконавським складом фактично наближується до співучасті солістів (Камерна симфонія *op.* 9 А. Шенберга, Третя симфонія Б. Тищенко), чи набуває рис сольного концерту («Симфонія пасторалей» для скрипки і симфонічного оркестру Є. Станковича) або, навпаки, концерт одержує характерні ознаки симфонії (Концертна музика для струнного оркестру і мідних інструментів, відома також під позначкою «Бостонська симфонія» *op.* 50 П. Хіндеміта) тощо. Органічність, з якою здійснюється взаємоперехід якостей камерності, концертності та симфонічності, примушує до пошуку «загального знаменника» в колективних засобах музичного висловлення. Не в останню чергу на таку роль претендує одна із універсальних властивостей людського мислення, що відбивається у сфері будь-якої комунікації, а саме – діалогічність, закріплена в концерті на рівні жанрового імені, яке вбирає обидві форми спілкування: змагання та співучості. «Привласнена» концертом діалогічність розповсюджується також на інші жанри, відзначені наявністю поліінструментального спілкування, на-



буваючи в семантичній проекції широкої градації – безпосереднього музикування, безтурботної гри, обміну думками, співпереживання, сперечання, гострого антагонізму, драматичного конфлікту тощо. Отже, виникає можливість інтегрувати в конкретному творі не тільки атрибутивні, але й сутнісні якості різних інструментальних жанрів на підґрунті одного з них. Саме така передпосилка реалізована Й. Брамсом в обох Фортепіанних концертах. Зазвичай вони розглядаються дослідниками під знаком симфонічності. Проте, не менш важливою складовою їх жанрово-стильової концепції є камерність, що приймає різні форми. Це спонукає до вивчення названих творів саме в аспекті відбиття в них камерності як, з одного боку, носія обраного жанру, з другого – засобу втілення авторського особистісного начала.

Таким чином, **метою** пропонованої статті обрано розкриття проявів камерності в жанрово-стильовому полі Фортепіанних концертів Й. Брамса.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед найновіших наукових праць, присвячених жанру концерту для солюючого інструменту і симфонічного оркестру, слід виділити дисертаційні дослідження О. Буреля «Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століття» (2017) та Г. Стахевич «Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гумеля, І. Мошелеса та Ф. Риса)» (2019). В першому з них панорамному огляду французьких фортепіанних, скрипкових і віолончельних концертів у їх зв'язку з жанровою традицією передусе широко розроблений теоретико-методологічний розділ, де розкривається проблема класифікації різновидів інструментального концерту. Автор розглядає наявні наукові підходи до цього питання та доводить дискусійність стану сучасного погляду на нього. О. Бурель ретельно досліджує показники симфонізації концерту та пропонує аналітичний апарат дослідження комунікативних зв'язків, притаманних сольному концерту, спираючись на ключові положення концепції О. Антонової (1989) з цього приводу та корегуючи їх.

Автор другого з названих джерел, Г. Стахевич, зосереджує увагу на початковому етапі формування романтичного фортепіанного кон-

церту в австро-німецькій культурній традиції. Цілковито природньо, що дослідниця обирає стильовий ракурс аналізу. Окрім монографічних нарисів про фортепіанні концерти Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса, розглядаються також і твори багатьох інших авторів, які не входять до кола загальноновизнаних шедеврів, але дають уявлення про стан концерту на ранніх етапах становлення музичного романтизму. Г. Стахевич здійснює диференціацію розглянутих фортепіанних концертів за двома основними типами: віртуозно-патетичним та лірико-драматичним. Загальним висновком цієї дисертації є встановлення проявів як класицизму, так і романтизму в фортепіанному концерті перехідного періоду музичної історії.

Викладення основного матеріалу. За думкою І. Кузнецова, сольний концерт є «гілкою на дереві симфонізму» (Кузнецов, 1980). Проте, він відрізняється від власне симфонічних жанрів «більш яскравим проявом індивідуального, особистісного начала, персоніфікованого в сольній партії» (там само). Та це не єдиний фактор, що визначає специфіку концерту. Адже, за спостереженнями того самого автора, якщо симфонія покликана, в кінцевому рахунку, розкрити взаємозв'язок явищ, цілісний образ світу, що міститься у свідомості художника, то концерт втілює мінливість дійсності, множинність її реалій (там само).

Існуючі відмінності між суто симфонічними жанрами та концертом не перешкоджають взаємодії їх властивостей, про що свідчить так званий симфонізований тип концерту (Раабен, 1974: 922–925), який дослідники виводять з концертів В. А. Моцарта. На наш погляд, ці твори багато в чому є результатом компромісу між симфонією та бароковим зразком жанру, що розкривається у використанні як сонатних принципів розвитку, так і концертних, які відбиваються, чи не в першу чергу, в обов'язковості сонатного *allegro* із збереженням алгоритму чергування *tutti* та *solo*. Спадкоємність з бароковим концертом проявляється у творах цього типу також у наявності ансамблевих епізодів – або на фоні звучання оркестрової групи, або поза будь-якого супроводу. Це явище М. Друскін спостерігає в класичних фортепіанних концертах В. А. Моцарта (Друскін, 1939: 48), від яких – нагадаємо ще раз – бере свій початок симфонізований тип жанру. Отже, в



генезисі фортепіанного концерту, в його моцартівській інваріантній моделі, закладені властивості й атрибутика симфонії та концерту, причому вживання сольної-ансамблевої гри сприяє встановленню взаємопереходів симфонічної масштабності та камерності викладення музичної думки і «образу» звучання. Наявність симфонічних і концертних – у двох вимірах: репрезентативному і камерному – проявів обумовлює органічність появи різних жанрових мутацій та взаємодій в межах окремого твору, про що йшлося вище. Проте історія музичного мистецтва містить чимало зразків таких форм взаємодії симфонічності та концертності, які не передбачають виникнення «мікстових» утворень, але скоріше розкривають внутрішні властивості концерту, що спостерігається й у Фортепіанних концертах Й. Брамса.

І. Кузнецов характеризує їх як «симфонії з облігатним фортепіано» (Кузнецов, 1980: 10). Аналогічну точку зору на перший з них висловлює К. Бейєр / *Beyer Carl*, котрий і аналізує даний твір з точки зору тематичної роботи в дусі сонатно-симфонічних жанрів (*Beyer*, 1897: 250–265). У свою чергу К. Царьова відмічає максимальну вписаність партії соліста в симфонічну партитуру Другого концерту Й. Брамса (Царева, 1986: 290). Водночас композитор не забуває про власне концертні складові обраного жанру, зберігаючи його цілісність, що є наслідком не тільки класичних, але й інтегративних якостей стилю автора як представника пізнього романтизму. Так, сонатам й камерним ансамблям Й. Брамса притаманні симфонічність мислення і концертна репрезентативність, симфоніям – тематична і фактурна деталізація, характерна для творів камерного складу та ін. Більш того, його композиторський доробок містить своєрідні жанрові «дублі», коли первісний нотний текст цілковито відбивається в похідному поза будь-якого «насилства» над ним. При цьому обидва жанрові варіанти наділені єдиним опусним номером та побутують у виконавській практиці на рівних правах, як самостійні твори. Показово, що в монографії про Й. Брамса К. Царьової похідні варіанти винесені у відповідні жанрові рубрики, а не в розділ аранжувань (Царева, 1986: 383). Так, музика Фортепіанного квінтету *op. 34* відома також як Соната для двох фортепіано *op. 34 bis*; подвійне життя в якості твору для симфонічного оркестру та для двох роялей отримали Варіації на

тему Й. Гайдна (відповідно, *op. 56* і *op. 56 b*). Що стосується Першого фортепіанного концерту, то в численних джерелах вказується на його проростання з Сонати для двох фортепіано в тій же тональності, хоча у версії концерту Й. Брамса замінив другу частину, запозичивши її з неопублікованої меси (Altmann, № 3657, 175). Не менш цікаві й інші випадки «коливань» між різними жанрами, коли первісний задум перетворюється в інший, як це відбувається в Серенаді *op. 11* для симфонічного оркестру, що успадковує численні соло духових від нонету для цього складу, ідею якого певний час виношував композитор. Сполучення наведених фактів дозволяє вважати камерність невід'ємною властивістю композиторського стилю Й. Брамса, що відбивається й в його Фортепіанних концертах.

Л. Повзун визначає камерність, як багаторівневе поняття, що обіймає умови виконання, якісність та кількісність виконавського складу, виразові засоби, смислове наповнення та ін. (Повзун, 2016: 12). В даній статті камерність розуміється як оперування окремими групами оркестру, утворення ансамблів солістів в умовах усієї партитури та у самостійному звучанні, часткове або наскрізне панування фортепіано в ролі ініціатора музичного сюжету, значна кількість сольних, у тому числі поза участі оркестру, виходів піаніста, суттєве значення ліричного тематизму, зокрема його викладу в обмеженій тихими нюансами гучності.

Зауважимо, що сольне виконання як таке має не тільки монологічні, але й діалогічні властивості. На думку І. Польської, ототожнення принципів «один виконавець» і «одна партія» не є коректним, адже фортепіанний текст передбачає взаємодію двох партій: лівої та правої рук (Польская, 2001: 217). Отже, між ними відбувається спілкування, що наділяє сольні епізоди концертів Й. Брамса допоміжним видом діалогу. З інших позицій це питання розглядає А. Мізітова. Вказуючи на моно-діалогічну природу самого жанру, дослідниця переносить даний феномен на власне сольне начало. Авторка розділяє сольні висловлення на монологічні, націлені на реальну або гіпотетичну присутність іншого «Я» як вираження певної точки зору, – та діалогічні, коли в ролі співбесідника і навіть опонента опиняється «мое інше Я», унаслідок чого єдина свідомість розводиться на дві полярності.



Отже, приховане в монолозі виходить на поверхню, стає очевидним (Мизитова, 2004: 187). Таким чином, є усі підстави для тлумачення сольності в концертах Й. Брамса якнайменш у трьох вимірах: характеру висловлювання, складу фактури та драматургічного процесу, стимульованого діалогічною природою особистості, персоніфікованою партією соліста. Узагальнюючи, зробимо висновок, що сольність у фортепіанному концерті виступає специфічною формою камерної діалогічності.

При безумовній єдності розуміння жанрових засад фортепіанного концерту, яка впливає з художніх ознак брамсівських творів, значна хронологічна дистанція, що відділяє Перший концерт, написаний на світанку композиторського становлення його автора, від Другого, в котрому відчувається упевнена рука майстра, обумовила різницю між ними щодо проявів камерності. Отже, доцільно розглянути їх в послідовності.

Остаточний текст Першого фортепіанного концерту *d-moll op. 15* склався 1858 року та може вважатися однією з перших брамсівських симфонічних партитур – поряд з Серенадою *D-dur, op. 11*, завершеною цього ж року. Не дивлячись на великий обсяг звучання, що дорівнюється будь-якій симфонії Л. Бетховена, гостроту драматургічного конфлікту в сонатному *Maestoso*, в ньому яскраво виражено ліричне начало, що в значній мірі зумовлено наявністю камерних прийомів викладення музичного тематизму.

Вже в оркестровій експозиції звертає на себе увагу відмова композитора від туттійного забарвлення вихідної теми з використанням дублювань у різних групах. Не дивлячись на те, що Й. Брамсу для проголошення імперативної ідеї знадобився значний рівень гучності та щільності звучання, він обмежується струнною групою, яка грає акцентованими та відривчастими штрихами, додаючи для посилення акустичного ефекту акордові педалі духових. У сполученні з майже «біблійною» величчю образного змісту в душі музичного бароко звернення до струнного складу спонукає до паралелей водночас з камерним оркестром тієї ж історичної доби. Увесь подальший тематизм пов'язаний з ліричним началом та із зіставленням тембрів струнних і дерев'яних духових, завдяки чому виникає камерність тону вислов-

лювання. Наведемо також один з прикладів ансамблевого розширення тематизму, а саме короткочасні дуетні проведення мелодичної лінії першими флейтою і гобоєм на фоні фігурацій фортепіано наприкінці другої експозиції.

Найбільш широко камерне трактування оркестру спостерігається в *Adagio*. Воно починається спокійною ходою в протилежних напрямках групи струнних та двох фаготів (обидві партії – *p*). В подальшому камерний склад витримується, лише в кульмінації змінюючись (до речі, подібно до першої частини) повноцінним *tutti*. На противагу цьому, фінал відзначений значною питомою вагою саме туттійних епізодів, що пов'язане з відбиттям атмосфери масових гулянь або свят.

Неабиякою драматургічною значущістю наділена партія соліста. Мінливість настрою цього «персонажа», його перебування у стані постійного внутрішнього діалогу багато в чому визначають напрямки музичних подій. Ледве вступивши в концертне дійство, піаніст залишається майже на самоті, лише делікатно підтриманий оркестром, та відразу заявляє про себе як «ліричний герой». Кульмінацією сольності в межах сонатного *allegro* стає викладення солістом тематизму в побічно-заключному розділі, де оркестр зовсім замовкає. Піднесений та водночас позбавлений знеособленої «плакатності» образ, що поєднує урочисту соборність хоралу із закличними інтонаціями, стає смисловим центром сонатного *allegro*, цілковито відповідаючи ремарці *Maestoso*, яка передує нотному тексту. Задля посилення досягнутого художнього ефекту весь цей музичний матеріал передоручається струнній групі із збереженням фонізму фортепіанних фігурацій. При цьому закличні звороти подаються в діалогічному перегуку скрипок та альтів, а в кінцевому рахунку вони набувають свого «природного» тембру, доручаючись валторні. В останніх тактах цього розділу залишається тільки короткочасний дует валторни та фортепіано, що сполучаються за принципом «рельєф – фон». Так виникає «тиха» кульмінація-резюме з пануванням камерного начала.

В *Adagio* домінування соліста набуває майже абсолютного характеру. Йому доручаються три різнопланові за образно-емоційним змістом ліричні теми, які або проводяться зовсім без одночасної участі оркестру, або тільки-но трошки сполучаються з ним у дуетній згоді.



Драматургічно виходи соліста викреслюють велику дугу, де ліричний стан музичного висловлювання, постійно змінюючись, набуває великої напруги, пристрасності, навіть запального тону з остаточним встановленням первісної споглядальності в репрізі. Зазначимо також максимальну делікатність оркестру, який чуйно відкликається на «мовлення» соліста власними заспокійливими тематичними ідеями. Очевидно, що головною рушійною силою в цьому *Adagio* наділений саме соліст.

Значні за розміром сольні епізоди притаманні також фіналу, де крім ліричного та драматичного амплу, фортепіанна партія наділяється також ігровим – у відповідності до традиційної семантики заключних частин концертного циклу.

Щодо ансамблевості, то цей нахил камерності в Першому концерті не набуває великого значення. Вона з'являється зрідка та діє протягом обмеженого часу. В сонатному *allegro* її можна спостерігати в зоні побічної партії експозиції соліста, де грають флейта та гобой соло на фоні секстових дублювань кларнета. В репрізі цей же епізод інструментований дещо по-іншому, також у вигляді ансамблю дерев'яних духових. У цих самих розділах фортепіано вступає у вже згаданий короткочасний дует з валторною. В деякій мірі про вираження ансамблевості можна говорити у зв'язку з використанням соло двох фаготів у сполученні зі струнною групою в *Adagio*. Звертаючись до цього виду камерності в умовах фортепіанного концерту, Й. Брамс не тільки розкриває притаманні данному жанру генетичні складові, але й продовжує романтичну традицію. Нагадаємо про дует кларнета і фортепіано в епізоді між експозицією та розробкою сонатного *allegro* Фортепіанного концерту Р. Шумана, а також аналогічні прийоми, використані в творах цього жанру Ф. Лістом.

Набагато більшої значущості ансамблевість набуває у Другому фортепіанному концерті *B-dur op. 83* (1881), де це явище стає однією з гармонічних складових інструментального цілого. Ансамблевість заявлена вже в перших тактах *Allegro non troppo*, передуючи, укупі з наступними камерними епізодами, піднесеному проведенню головної теми повноцінним оркестровим *tutti* з використанням дублювань в усіх групах. Ансамбль являє собою дует, де задумливий «лісовий»

валторні відповідає широко розгорнута по теситурі фраза фортепіано. Цей дует з'явиться надалі на початку розробки, а потім, вже посилений дублюванням валторни дерев'яними духовими та струнними, відкріє репризу. Наведемо також виразний дует флейти та скрипок в кодї, тобто аналогічне зрощення сольного висловлювання, ансамблевості та концертності.

Справжнім «царюванням» ансамблевого письма стає *Andante* – третя частина циклу розглядуваного Концерту. Відмітимо, по-перше, що в ньому знаходить абсолютний вираз лінія «стійкості», по-друге, – майже повна відмова композитора від вагомих *tutti*, по суті, підміну діалогу фортепіано та оркестру його діалогом з оркестровим соло – як окремих інструментів, так і голосів чи груп. Антифон звукових масивів перетворюється в антифон фонік: кришталевій прозорості фортепіано та теплих фарб струнних, грудного тембру віолончелі – та ніжного голосу гобоя, задумливого дуєту кларнетів та м'яких умовлянь смичкових. Тембровій диференціації піддається звукообраз не тільки роялю, але і оркестрової партитури. Показово, що лідируючу позицію в струнній групі займають альти, віолончелі та контрабаси. Скрипки вступають в гру лише періодично та ніколи – в верхньому регістрі. В середньому розділі вони виникають інколи, та тільки в переході до епізоду *Più Adagio* всього лише на один такт наділяються тематичною функцією. В результаті концертно-симфонічна партитура предстає у вигляді триярусної вертикалі: верхній регістр – дерев'яні духові, нижній – струнні з епізодичною появою скрипок, середній, який заповнює всю теситуру, з'єднуючи крайні регістри, – фортепіано. При цьому глибокі баси роялю кореспондують фоніці віолончелей та контрабасів, не зливаючись з нею, верхні звуки змагаються з дерев'яними духовими, але поза наслідування їм. Більш того, не дивлячись на оскарження ролі головного соліста віолончеллю, саме в *Andante* фортепіано являє свою унікальну звукову природу з найбільшою послідовністю.

Прояви камерно-оркестрового, власне концертного діалогу при-таманні першому виходу оркестру, який не є початком експозиційного розділу сонатного *allegro*, але сприймається як відповідь на заклик валторново-фортепіанних запитальних фраз. Діалог починають тіль-



ки дерев'яні духові, після чого за принципом фуги вступають струнні, подекуди дублюючи ініціаторів комунікації. Перегуки різних оркестрових груп зустрічаються також в другій експозиції, коли струнні «виспівують» тему з «інтродукції» спершу в діалозі з фортепіано, потім – з іншою музичною фразою дерев'яних духових. Взагалі, в партитурі сонатного *allegro* Другого концерту спостерігається постійна зміна форм концертування учасників виконання, що здійснюється часто-густо у вельми недовготривалих межах. Подібна інструментовка слугує допоміжним фактором динамізації подієвого пульса в умовах загального епічно-неквапливого розгортання авторської думки. Сполучаючись із сонатною ідеєю наскрізного розвитку, концертні властивості організації композиційно-драматургічного процесу – різновекторні та різноскладові діалоги – міцно утримують родову цілісність жанру, владно перешкоджаючи перетворенню концерту в симфонію. Така стратегія зберігається в усіх швидких за темпом частинах циклу, а в *Andante* дещо корегується пануванням камерності. Щодо «облігатності» фортепіано, то його значущість в протіканні музичного «сюжету», постійне втручання в драматургічний процес не залишають аніяких сумнівів про повноцінне солювання. Більш того, кількість фортепіанних соло, починаючи з сонатного *allegro*, їх конфліктне протиставлення одне одному, раптовість образних переключень в полярні семантичні сфери надають їм функцію «режисера» концертного дійства, який вільно йде слідом за своєю фантазією та метаморфозою внутрішнього стану. Так, поринаючи сумісно з валторновим соло в пасторально-споглядальний емоційний простір, фортепіано ніби-то спонукає оркестрові групи до вступу на тій самій хвилі. Непередбачений «вибух» енергії через швидку зміну настроїв у фортепіанному соло підводить до першого *tutti*, що проголошує вихідну тему в піднесеному, святковому з відтінком героїки дусі. Отже, оркестрова партія двічі виявляється ініціатором музичних подій та визначає їх характер.

За моно-діалогічним принципом вибудовується партія соліста в другій експозиції, багатотемність якої забезпечує мінливість настроїв та форм спілкування з оркестром, причому в повністю сольному епізоді заявлена напруга драматичної експресії переростає в майже батальну за своєю конфліктністю сутичку між фортепіано та оркестром.

Аналогічна «лінія поведінки» притаманна солістові також в скерцо і фіналі. Таким чином, у Другому концерті відбувається тотальна діалогізація камерної складової в усіх її формах прояву: концертнуванні оркестрових груп, виникненні ансамблів та в партії соліста.

Висновки. Масштабність змісту, розгорнутість музичних форм, напруженість драматургічного сюжету, активність тематичної роботи, паритетна участь у виконанні оркестру, нарешті, об'ємність звукообразів та ін. спонукають дослідників трактувати фортепіанні концерти Й. Брамса під знаком симфонізації. Проте, як свідчить аналіз цих партитур, симфонічність стильових засад сполучається в них із концертністю та камерністю. Причому, якщо концертність впливає з самого обраного композитором жанру, то камерність, на перший погляд, вступає в протиріччя із загальним уявленням про художню концепцію брамсівських концертів, а також враженням, яке вони справляють на слухача. Разом з цим, інтегративні властивості мислення Й. Брамса, реалії його творчої практики спонукають до вивчення і наукового осмислення Фортепіанних концертів композитора, в тому числі в аспекті проявів у них камерності. Їх дослідження з цих позицій дозволило виявити такі форми камерності, як охоче оперування малими складами оркестру, що призводить до ліризації образного змісту, зокрема, через тихе звучання, виникнення невеличких ансамблів з солістів оркестру – цілковито відокремлених від його участі або поєднаних з нею, а також сольні епізоди фортепіано, партія якого багато в чому визначає логіку розгортання музичного сюжету та його характер. Співставлення Першого і Другого концертів дозволяє дійти висновку про стійкість сприйняття Й. Брамсом даного жанру, розуміння його природи та водночас – про різницю у віддаванні переваги тим чи іншим проявам камерності в кожному з них. Так, якщо в ранньому концерті переважала камерність оркестрових складів, у зрілому спостерігається виникнення тембрів-супутників, розширення ансамблевих форм у цілому. Тим самим, намічається шлях до композиторських пошуків у сфері інструментальної музики, призначеної для колективного виконання.



ЛІТЕРАТУРА

Антонова, Е. Г. (1989). *Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 18.

Бурель, А. В. (2017). *Инструментальные концерты К. Сенс-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 225.

Друскин, М. (1939). *Фортепианные концерты Моцарта*. Ленинград : Ленинградская филармония, 48.

Кузнецов, И. К. (1980). *Фортепианный концерт (к истории и теории жанра)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 25.

Мизитова, А. (2004). Смысловые обертоны Концерта для скрипки с оркестром Эдисона Денисова. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, 15, 186–194.

Повзун, Л. (2016). *Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів*. Одеса : Астропрінт, 280.

Польская, И. (2001). *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика*. Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 396.

Раабен, Л. (1974). Концерт. *Музыкальная энциклопедия* (Т. 2, с. 922–925). Москва : Советская энциклопедия.

Стахевич, Г. О. (2019). *Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Пуца)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 20.

Царева, Е. (1986). *Иоганнес Брамс*. Москва : Музыка, 383.

Altmann, W. (№ 3657). *Brahms. Klavierkonzert № 1 (der Partitur)*. Leipzig : Peters, 175.

Morin A., Beyer C., Heuberger R., Knorr J. (1897). *Johannes Brahms. Erläuterung seiner bedeutendsten Werke*. Frankfurt a. M.: Kumpf & Reis, 307.

REFERENCES

Antonova, Ye. G. (1989). *Zhanrovye priznaki instrumentalnogo kontserta i ikh pretvorenie v predklassicheskiy period [Genre sings of an instrumental concert and their implementation in the pre-classical period]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev : Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 19 [in Russian].

Burel, A. V. (2017). *Instrumentalnye kontserty K. Sen-Sansa v kontekste frantsuzskoy zhanrovoy traditsii XIX – nachala XX veka [Instrumental concerts by C. Saint-Saëns in the context of the French genre tradition of the 19th – early 20th centuries]*. (Candidate's thesis). Kharkiv : I. P. Kotlyarevsky National University of Art [in Russian].

Druskin, M. (1939). *Fortepiannyye kontserty Motsarta [Mozart Piano Concerts]*. Leningrad : Leningrad Philharmonic, 48 [in Russian].

Kuznetsov, I. K. (1980). *Fortepiannyy kontsert (k istorii i teorii zhanra) [Piano concert (on the history and theory of the genre)]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow : Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 25 [in Russian].

Mizitova, A. (2004). Smyslovye obertony Kontserta dlya skripki s orkestrom Edisona Denisova [The semantic overtones of the Concert for violin and orchestra by Edison Denisov]. *Kiev Musicology. Culturology and mystic exaltation*, 15, 186–194 [in Russian].

Povzun, L. (2016). *Fenomen kamernosti v systemi instrumentaljno-ansamblevykh zhanriv [The phenomenon of chamberliness in the system of instrumental and ensemble genres]*. Odessa: Astroprint, 280 [in Ukrainian].

Polskaya, I. (2001). *Kamernyy ansambl: Istoriya, teoriya, estetika [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]*. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture, 396 [in Russian].

Raaben, L. (1974). Kontsert. Muzykalnaya entsiklopediya [Concert. Musical Encyclopedia]. *Soviet Encyclopedia*, V. 2, 922–925 [in Russian].

Stakhevych, Gh. O. (2019). *Fortepiannyj koncert u konteksti styljovykh procesiv pershoji tretyny XIX st. (na materialy tvorchosti J. N. Ghummelja, I. Moshelesa ta F. Rysa) [Piano concert in the context of stylistic processes of the first third of the nineteenth century. (based on material by J. Hummel, I. Moscheles and F. Ries)]* (Extended abstract of Candidate's thesis).



Sumy : Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 20 [in Ukrainian].

Altmann, W. (№ 3657). *Brahms. Klavierkonzert № 1* (der Partitur). Leipzig : Peters, 175 [in Germany]

Morin A., Beyer C., Heuberger R., Knorr J. (1897). *Johannes Brahms. Erläuterung seiner bedeutendsten Werke*. Frankfurt a. M. : Kumpf & Reis, 307 [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2019 р.

УДК 785.11.071.1 (410.1)
DOI 10.34064/khnum2-1613

Олександр Лисичка

ORCID 0000-0002-2083-5553

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, м. Харків, 61003, Україна
aleksandrlisichka@icloud.com

ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ Е. ЕЛГАРА 10-х РОКІВ ХХ СТОРІЧЧЯ ЯК СПРОБА ОНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

АНОТАЦІЯ

Лисичка Олександр. Оркестрові твори Е. Елгара 10-х років ХХ сторіччя як спроба оновлення композиторського стилю.

В статті розглядаються симфонічні партитури Е. Елгара, що належать до пізнього періоду його творчості, наводяться причини їх такої атрибуції. Пропонується власна періодизація творчості Е. Елгара і вказується на її відмінності від вже створених. Притаманні пізнім стилям принципові новації відстежуються в Другій симфонії, симфонічному етюді «Фальстаф» та Віолончельному концерті, а потім узагальнюються. Через зазначені опуси розкривається динаміка ставлення Е. Елгара в означені роки до персоніфікованого ліричного висловлювання сповідального типу. Встановлено стійкі риси, що споріднюють ці твори з написаними композитором в першому десятиріччі ХХ ст. Виявлено рівні організації музичної мови, на яких автор допускає можливість спрощення висловлювання, відхід від успадкованої ним від пізніх романтиків надмірної складності: походження тематизму, гармонія, структура; разом з тим, висвітлено продовження розвитку раніше застосованих складових композиторської техніки митця (в тому числі «мозаїчної композиції»). Визначається тип пізнього періоду творчості композитора, згідно класифікації Н. Савицької. Доводиться теза про те, що Е. Елгар по-своєму уникнув ризику самоповторення після Скрипкового концерту: це одночасно і сприяло оновленню його стилю, і відповідало потребам аудиторії, що були зумовлені радикальним переосмисленням музичної мови на межі ХІХ та ХХ століть.



Ключові слова: Едвард Елгар; оркестрова музика; симфонія; концерт; пізній стиль; еволюція; пізній романтизм.

АННОТАЦИЯ

Лисичка Александр. Оркестровые сочинения Э. Элгара 10-х годов XX столетия как опыт обновления композиторского стиля.

В статье рассматриваются симфонические партитуры Э. Элгара, относящиеся к позднему периоду его творчества, приводятся причины их подобной атрибуции. Предлагается собственная периодизация творчества Э. Элгара и указывается на её отличия от уже созданных. Присущие поздним стилям принципиальные новации отслеживаются во Второй симфонии, симфоническом этюде «Фальстаф» и Виолончельном концерте, а потом обобщаются. Сквозь призму указанных опусов раскрывается динамика отношения Э. Элгара в обозначенные годы к персонифицированному лирическому высказыванию исповедального типа. Установлены устойчивые черты, роднящие эти произведения с написанными композитором в первом десятилетии XX в. Выявлены уровни организации музыкального языка, на которых автор допускает возможность упрощения высказывания, уход от чрезмерной сложности, унаследованной им от поздних романтиков: происхождение тематизма, гармония, структура; вместе с тем, освещено дальнейшее развитие композиторской техники художника (в том числе «мозаичной композиции»). Определяется тип позднего периода творчества композитора, согласно классификации Н. Савицкой. Доказывается тезис о том, согласно которому Э. Элгар по-своему избежал риска самоповторения после Скрипичного концерта: это одновременно и способствовало обновлению его стиля, и отвечало потребностям аудитории, обусловленным радикальным переосмыслением музыкального языка на рубеже XIX и XX веков.

Ключевые слова: Эдвард Элгар; оркестровая музыка; симфония; концерт; поздний стиль; эволюция; поздний романтизм.

ABSTRACT

Lysychka Oleksandr. Orchestral works of E. Elgar of 1910s as an attempt to renovate composer's style.

Background. In researches belonging to the domain of music history, revealing of general trajectory of artists' evolution and defining its character either

as stable or flexible becomes one of the most important tasks. This allows to make conclusions of the way composers' creative life interacts with the cultural context of his time, to define degree of interdependency of individual style and epochal. In the end, this work becomes a foreground for periodization of artists' creative life, that is a prerequisite of historical comprehension of his legacy.

Three-partite periodization of E. Elgar's creative life seems to be rather typical on the face of it, but in fact it reflects quite peculiar trajectory of his professional growth, chiefly because the last period largely negates achievements of the former two. This reveals striving of E. Elgar to find completely new way of organisation of musical material on different levels. Moreover, general tendency towards economy of musical material, accentuating of "aphoristic" density of expression, found in the works of this timespan, allow to consider this period as late one, as they are typological features of this stage of composer's creative life.

The aim of the research is to unveil congregation of features allowing to regard orchestral works of E. Elgar in the 1910s as an attempt to renew his composing style. Thus, the leading tasks were generalisation of analytical observations on the Second Symphony, symphonic study "Falstaff" and Cello Concerto as well as comparison of these results with acquired by analysis of E. Elgar's works in 1900s.

Methodology. In order to reach the abovementioned goal several typical methods of musically-historic research have been deployed. First and foremost, it is genre-stylistic one, allowing to locate the meaning of given work in the context of musical culture. To define the differences between two styles a comparative method has been used. Classification of E. Elgar's late period of creative life as one of three most common types, according to N. Savytska, uses her conception, regarded in doctoral thesis of this scholar.

Results. One of the most peculiar traits of E. Elgar's creative life is his way of acquiring compositional craftsmanship – a way that he went completely on his own. A mention of this starts one of the most recent books on the composer (McVeagh, 2013: 114), but it doesn't get universal significance, even in spite of the fact that self-learning became a principle of E. Elgar's professional growth both before and after worldwide recognition as outstanding composer. Analysis of his orchestral works from "Enigma" Variations (*op.* 38, 1899) up to the Violin Concerto (*op.* 61, 1910) allows to detect a single direction of development of composer's arsenal of devices, his genre-stylistic inclinations, special features of themes and methods



of working with them, harmony, orchestration etc. Thus, E. Elgar demonstrates a very noticeable tendency to a system usually associated with Late-Romantic symphonism of lyrically-dramatic type: overwhelming emotionality of music, prevalence of large and complicated structures and abundant orchestral resources, rather dense orchestral texture and usage of two harmonic systems: diatonic and chromatic. Moreover, research on the works, composed between abovementioned two, allows to trace gradual crystallisation of these principles, their generalisation in the First Symphony and final confirmation in the Violin Concerto. On this background, appearance of composition like “Falstaff” (*op.* 68, 1913) and even Second Symphony (*op.* 63, 1911) was truly of revolutionary nature as it was the first attempt to change general line of development.

Conclusions. Late period of E. Elgar’s creative life, started in 1911 with the composition of the Second Symphony, can not be entirely classified as any of three types, defined by N. Savytska (2010: 24–25): composer is characterised by traits of both reduced and prognostic periods. Such paradoxicality can be explained by the fact that E. Elgar, on the one hand, decided to abstain from composition after 1919, and on the other – by radical innovation of creative method in 10s and beginning of the work on the Third Symphony shortly before his death in 1934. Signs of the third, consolidating type of period might be seen in tempering the innovative radicality of “Falstaff” in Cello Concerto.

Traits of E. Elgar’s creativity after 1911 can be generally comprehended as inclination to move away from the framework of late-romantic style, that played the prominent role during all his life. Composer experiments with deploying absolutely new themes in means of stylistics (connected with songs, dances and marches), appeals to unequivocally humorous plots, eludes complex thematic relations, intonational fabula as well as exceeding density of orchestral texture. Moreover, the comprehension of the time itself changes as it becomes much more concentrated: E. Elgar abandons protracted circumlocutionary expanding of the structure as the expression of ideas in comparison to precedent works becomes more condensed. It seems almost impossible to state the reasons for these changes, but we should propose two hypotheses: of immanent evolution and of external impact. The first one is founded in overly-expressive Late-Romantic symphonic cycle being pushed to its limit in the First Symphony and then repeated in the Violin Concerto in different genre conditions – further reproduction of this model would have led to arid copying and stagnation. The second hypothesis considers

radical innovations of musical art that took place in the 1920s, and in this case, metamorphoses are explained by communicative reasoning of the composer, for he was critiqued for his style being “outdated” before.

Key words: Edward Elgar; orchestral music; symphony; concerto; late style; evolution; Late Romanticism.



Вступ. В музично-історичних дослідженнях, присвячених творчості певного композитора, одним з провідних завдань стає виявлення загальної траєкторії еволюції митця та встановлення її або одновекторного, або змінного характеру. Це дозволяє дійти висновків щодо типу взаємодії композитора з культурним контекстом свого часу, виявити міру залежності розвитку індивідуального стилю від епохального. Врешті-решт, така робота є запорукою створення періодизації творчості митця – що є необхідною умовою адекватного історичного осягнення результатів його діяльності.

Якщо застосувати типову тричастинну періодизацію до доробку Е. Елгара, то це виявить незвичність траєкторії його професійного становлення, головним чином через те, що останній період значною мірою «відкидає» здобутки, напрацьовані композитором протягом перших двох. В цьому виявляється прагнення Е. Елгара до пошуку принципово нового способу організації музичного матеріалу на різних рівнях. Окрім того, загальна тенденція до економії музичного матеріалу, посилення «афористичної» стислості висловлювання, що виявляються в творах зазначеного часу, дозволяють розглядати цей період як пізній, оскільки це є типологічні риси цієї стадії композиторської життєтворчості.

Огляд літератури. В українському музикознавстві проблема осягнення творчої еволюції композиторів є розробленою: у вичерпному вигляді її представлено в дисертації Н. Савицької (2010). Для даної статті особливо цінними є підрозділи 4.3 – 4.5 цього дослідження, присвячені визначенню типології пізніх періодів митців різних історичних часів.

Хоча в англомовному музикознавстві присутня величезна кількість робіт про Е. Елгара, майже всі вони оминають питання періодиза-



ції і загального напрямку розвитку його еволюції. Зокрема, Діана Мак-Ві / *Diana McVeagh* рубрикує розділи своєї книги (2017) за жанрами, внаслідок чого етапи творчості композитора дещо знаходять один на одного. Виключенням стає дослідження Дж. П. Е. Харпер-Скотт / *J. P. E. Harper-Scott*, розглянуте А. Томсоном / *A. Thomson* (2008), де пропонується чітка тричастинна періодизація з огляду на зміни стильових домінант творчості Е. Елгара – втім, на думку автора статті, об'єднуються в одну групу опуси принципово різні.

Мета дослідження – виявити сукупність рис, що дозволяють розглядати оркестрові твори Е. Елгара 10-х років ХХ сторіччя як спробу оновлення композиторського стилю. Провідними завданнями стали узагальнення аналітичних спостережень над Симфонією № 2, «Фальстафом» та Віолончельним концертом та порівняння цих результатів з отриманими під час розгляду аналізу творів, написаних Е. Елгаром в 1900-х роках.

Методологія. Для досягнення поставленої мети застосовано декілька традиційних методів музично-історичної науки. В першу чергу, це жанрово-стильовий, що дозволяє локалізувати місце твору в просторі музичної культури. Засадничим для порівняння став компаративний метод, а у визначенні належності пізнього періоду творчості Е. Елгара до одного з типових, згідно класифікації Н. Савицької, автор спирається на докторську дисертацію названої вченої (2010), в якій описані три найбільш типові сценарії.

Виклад основного матеріалу. Однією зі специфічних рис життєтворчості Е. Елгара став його шлях до опанування композиторського ремесла – шлях, пройдений ним абсолютно самостійно. Згадкою про це відкривається одна з найновітніших книг про композитора (McVeagh, 2013: 114), але цьому не надається універсального значення, навіть попри те, що самонавчання стало принципом мистецького становлення Е. Елгара як до досягнення творчої зрілості, так і після всесвітнього визнання. Аналіз оркестрових творів Е. Елгара від варіацій «Енігма» (ор. 38, 1899 р.) до Скрипкового концерту (ор. 61, 1910 р.) дозволяє простежити наскрізну лінію розвитку арсеналу прийомів композитора, його жанрово-стильові вподобання, особливості тематизму, методів роботи з ним, гармонії, оркестровки тощо.

Так, для Е. Елгара актуальними виявляються тенденції, що зазвичай пов'язуються з пізньоромантичним симфонізмом лірико-драматичного типу: підвищена емоційність музики; домінування особистісного типу висловлювання; тяжіння до розгорнутих форм, великих масштабів творів та оркестрових ресурсів, ущільненої оркестрової фактури; оперування двома системами гармонії – підкреслено діатонічною та хроматичною. До того ж, вивчення творів, написаних між двома зазначеними вище, дозволяє відстежити поступову кристалізацію цих принципів, узагальнення їх в Першій симфонії та підтвердження в Скрипковому концерті.

На цьому тлі Друга симфонія (ор. 63, 1911 р.) видається досить дивною, адже в ній композитор вперше відходить вбік від напрацьованих стильових рис. Ця зміна не є вкрай радикальною та наочною, оскільки з боку загальної будови циклу переосмислення не відбувається: Симфонія має чотири частини, послідовно втілюючи всі семантичні амплуа жанру. Втім, зміни, що виявляються за більш детального розгляду твору, вказують на початок шляху «пошуку нового». Найбільш істотними новаціями стають модуляція з царини лірико-драматичного симфонізму до власне ліричного з закономірним відходом від конфліктної драматургії кожної частини; використання тематизму явного пісенно-танцювального жанрового походження, уникання розлогих код, що в ранніх творах за своєю значимістю та тривалістю могли конкурувати з основними розділами форми. Втім, можна спостерігати й подальший розвиток і посилення принципів, закладених раніше; серед них – «мозаїчність» композиції (McVeagh, 2017: 3904), поліхромність оркестрової фактури та її тематична насиченість.

Перша частина, *Allegro vivace e nobilmente, Es-dur*, – класичне сонатне *allegro*, більш традиційне, ніж в Першій симфонії. Ключовою відмінністю від передбаченої сонатної форми стає відсутність конфлікту головної та побічної партій – оскільки обидві вони належать до сфери лірики і всього лише виявляють її різні модуси. Це пояснює порівняну стислість всієї частини – на відміну від Першої симфонії, де велика кількість тем та їх конфліктне співвідношення обумовили збільшення масштабів першої частини, в Другій симфонії такої потреби не виникло. Взагалі, в творі спостерігається



відхід від принципу інтонаційної фабули, якщо під цим терміном розуміти персоніфікацію тем та їх перетворення протягом розгортання музичних подій.

Принцип мозаїчності уособлюється в головній партії I частини, де замість теми-мелодії композитор використовує шість коротких мотивів, чергування яких і створює розділ. Новацією другої частини, *Larghetto*, стає використання в якості основної маршової теми. Взагалі марш досі композитором не включався до великих симфонічних творів, за виключенням *Scherzo* Першої симфонії, але там він мав явно виражений негативний характер, на відміну від скорботного *funebre* в Другій (в увертюрі «Коккейн» були скоріше маршові епізоди, ніж власне марші). В третій частині Другої симфонії, що має функцію *Scherzo*, виявляються одразу кілька нових рис. В основній темі це поліхромність, тобто абсолютна нестабільність оркестрової тканини, що змінюється мало не кожного такту. Побічна тема – перше звернення Е. Елгара до категорії банального без гумористичного висвітлення (як в увертюрі «Коккейн»): мелодія позиціонується як лірична (ходи на малу сексту та зменшені інтервали, мінорний лад), проте швидкий темп, акорди міді на слабких долях та загальна репетитивність ритму «коротка нота – довга» видозмінюють цей образ. Окрім того, похідна від неї тема, що кристалізується згодом (ц. 100), є також вкрай нетиповою для Е. Елгара, адже заснована на повторенні досить простого звороту, ще й зі стрибками на септіми чи октави, які надають їй пожвавлено-збудженого характеру. Головна тема фіналу закріплює названу тенденцію звернення до пісенно-танцювального матеріалу: вона має повторювану одноктактову будову, простий наспівний характер та супроводжується синкопованими акордами. Більш того, вона не набуває принципово нових якостей в своєму розвитку, досить спокійно переходячи у викладення побічної партії. Остання, в свою чергу, неконтрастна стосовно головної (вони мають схожу ритмічну будову) – що є вкрай несхожим на фінали Першої симфонії та Скрипкового концерту. Тим відчутнішим постає епізодичне «повернення» до старого стилю Е. Елгара в темі, що народжується з розвитку заключної партії (ц. 143) – темі, побудованій на часто вживаних Е. Елгаром низхідних затриманнях та мелодичній секвенції.

Але значно радикальніші зміни відбуваються в «Фальстафі» (ор. 68, 1913 р.). Жанр цього твору визначений як *symphonic study* (симфонічний етюд), але композитор наголошував, що останнє слово слід розуміти в буквальному значенні (McVeagh, 2013: 2851) – в українській мові найбільш відповідним аналогом є «етюд-характер»¹, тобто, вивчення характеру героя п'єси У. Шекспіра. Хоча сам Е. Елгар вказує, що орієнтувався виключно на ситуації п'єси «Генріх IV», а не на «Віндзорських насмішниць» (Neil, 2013: 7), в музиці відчутний гумористичний елемент. Але найбільш значуща новація полягає не в гуморі, а в новому типі образності: вперше серед великих симфонічних творів композитора лірика (в широкому розумінні) замінюється на наративність. Це спричиняє і надзвичайно деталізовані програмні заголовки, і, що важливіше, – звукообразжальний, портретний спосіб характеристики. Така об'єктивізація дозволяє встановити, що вперше Е. Елгар «описує» не себе, свої почуття, а іншу людину, її світ, відсторонюючись від неї.

В англійському музикознавстві поряд з терміном «програмна» музика використовується інший – «дескриптивна», тобто описова. І саме цей, дослівний, варіант перекладу відповідає суті «Фальстафа». Описовість набуває якості наочності: надзвичайно чітко передається швидкий біг (ц. 41) та невтішний для Фальстафа діалог з новим Королем (ц. 127–137). Згідно даних, опублікованих в Журналі Елгарівського товариства (Neil, 2013: 10), запис цього етюду (під орудою композитора в 1931 р.) розділений на шість треків (чотири основні частини та інтермедії, що оточують третю), а всього в творі 66 відміток часу, що вказують на певні події в загальному сюжеті – і це є характеристики авторства самого Е. Елгара. Внаслідок такої кількості позначень природньо скорочується час між ними: відстань іноді може бути меншою за десять секунд (аж до чотирьох: між «З'являється Пістоль»² та «Король помер!»). І така щільність позначок не є суто зовнішньою стороною оформлення видання – вона відбиває сам принцип побудови

¹ Буквальний переклад в сенсі, вказаному композитором, – «симфонічне дослідження».

² Тут і надалі вказівки на конкретні ситуації взято з вищенаведеного джерела.



твору. За аналогією з висловом, що Е. Елгар в «Сні Геронтія» «перевагнерив Вагнера» (Meadows, 2007: 76), в «Фальстафі» йому вдалося «перештраусити Штрауса». Вражаючу подібність методів двох композиторів можна виявити принаймні на двох рівнях: вказаної вище максимально можливої деталізації змісту та організації оркестрової тканини. Велика кількість подій, що їх відбиває музика, призводить до тембрової та тематичної нестабільності – вкрай рідкими стають фрагменти, в яких одну тему викладено в усталеній оркестровці. Зміна будь-якого з цих параметрів стає подією вже в суто музичному втіленні сюжету, а не лише його прямим відбиттям. Внаслідок цього щільність драматургії досягає небувалого раніше для Е. Елгара значення: видається майже неймовірним, що Скрипковий концерт, каденція якого – момент застиглому часу, що триває кілька хвилин і не має подій інших, ніж ремінісценції минулих тем, – був написаний тим же композитором всього трьома роками раніше. Для досягнення такої різкої, на перший погляд, зміни слід згадати описану вище техніку мозаїчної композиції, застосовану в Другій симфонії, – хоча і в інших стилевих умовах. Таке співставлення дозволяє стверджувати, що новації «Фальстафа» були не лише результатом звернення до програмної музики послідовно-сюжетного типу, а й стали продовженням раніше застосованих принципів.

Окремою проблемою є відображення лірики за умови відходу від ліричної концепції твору. По-перше, тема Принца Гала (ц. 4) поєднує риси героїчних і ліричних тем: з одного боку, вона викладена в оркестровій фактурі з чіткою пульсацією, містить пунктир на повторюваній ноті, має переважно висхідний характер; а з іншого – в ній багато синкоп, друга фраза проводиться в однойменному мінорі, а загальний тонус (і навіть опорні точки мелодичного рисунку) нагадують головну тему першої частини Другої симфонії. В найбільш проникливому вигляді ця тема представлена наприкінці твору, позначена Е. Елгаром як «Чиста згадка про Принца, якого Фальстаф любив». Варто зазначити, що жодного разу в етюді композитор не використовує своєї улюбленої ремарки «*Nobilmente*» – хоча тема Принца могла б бути нею позначена, особливо в тріумфальному проведенні після коронації (ц. 127), Е. Елгар обмежується лише «*Grandioso*». Перша з трьох власне лірич-

них тем пов'язана з «нічними леді» в таверні (Rushton, 2013: 16) – що трансформується в кантилену трохи згодом (ц. 57). Улесливність героя підкреслюється ритмічною будовою – без акценту на першу долю, що надає всій фразі подібність до зітхань. Тема є яскраво характеристичною, втім композитор уникає вульгарності – створюючи музику хоча і невишукану, але щирі і невимушену. Друга лірична тема з'являється в першій інтерлюдії (сон п'яного Фальстафа в таверні) і відтворює образи дитинства головного героя. Композитор дотримується стилістики барокової арії – мелодія розгортається спочатку лише над «крокуючим» басом, а потім збагачується поліфонічними нашаруваннями. Таким чином, повернення до минулого виявляється і в музиці, і в ході сюжету, проте в кожному випадку по-різному – принциповою стає сама ідея ремінісценції.

Нарешті, остання лірична тема (ц. 98) з'являється перед другою інтерлюдією («Глостершир. Сад Шеллоу»). Її зовнішній вигляд не відрізняє її від інших, створених композитором: мелодія позначена великою кількістю стрибків на тлі рухливого басу зі секвенційним розвитком, що захоплює інші тональності. Новим стає походження теми – її ритм збігається з мотивом, що характеризує збірну «армію» Фальстафа (описану композитором як «півтори сорочки на всю компанію»). До цього часу композитор ще ніколи не виводив ліричних тем зі скерцозно-пародійних – і в цьому прийомі виявляється, по-перше, всеосяжність детальної мотивної роботи Е. Елгара, а по-друге – відхід від семантизації інтервалів (другий мотив маршу цієї зграї починається з двократного низхідного стрибка на септіму – що в варіаціях «Енігма» уособлював ліричне начало). Цікаво, що безпосередньо в інтерлюдії тема проводиться в інверсії.

У «Фальстафі» вперше серед творів Е. Елгара змальовано відверто комічну ситуацію: герой намагається виголосити промову, і це «починає сцену шуткування, що захоплює всю таверну». Але і її втілення розкриває метод композитора з нового боку: спроби Фальстафа зв'язно говорити передаються розлогим соло фагота (з ремаркою «грубо»), що ніби втрачає хід думки та декілька разів поспіль намагається повторити один мотив. А жарти втілені в русі типу *perpetuum mobile*, що спочатку починається у духових інструментів, а згодом



охоплює всю партитуру (як сміх розповсюджується по всій таверні). Е. Елгар уникає вторинності шляхом проведення мотиву у віддалених тональностях – втім, аби передати простуватість ситуації, завершує епізод ясним кадансом в *a-moll*.

Сцена в саду Шеллоу – приклад звернення до тематизму неприкрито танцювального походження. Е. Елгар використовує репетитивний супровід тонічного акорду (підкріплений мірними ударами литавр) і мелодію з тріольною пульсацією у солюючих флейти піколо, гобоя та кларнета. Данину традиційній для англійської музики поліфонії віддано тим, що інструменти, завершивши основний мотив, не знімають останній звук, а протягують його – створюючи таким чином новий голос фактури.

Нарешті, останньою новацією «Фальстафа» стає активність застосування імітаційної та контрастної поліфонії. Так, тема «улесливого Фальстафа» контрапунктично поєднується з темою «нічних жінок» (ц. 82), на темі хизувань головного героя вибудовується справжнє фугато, і взагалі оркестровій фактурі притаманна більша лінеарність. Це суттєво відрізняє «Фальстафа» від повнокровної тканини Скрипкового концерту. Тим не менш, етюд має багато спільних рис з творами 1899–1910 років. Перш за все, це активізація хроматичної гармонії, а також принцип персоніфікації тем (подібно до Першої симфонії). Не можна оминати увагою і значний обсяг твору: партитура лише дещо менша за Першу симфонію, а час звучання (близько 35 хвилин) є досить довгим для композиції, формально зазначеної як одночастинна. Втім, щільність музичних подій призводить до абсолютно іншої трактовки часу.

Хоча Е. Елгар не припиняв створювати оркестрової музики, звертаючись до камерних складів та до залучення читця, його наступною після «Фальстафа» та останньою великою оркестровою роботою став Віолончельний концерт (*op.* 85, 1919 р.). Цей твір в загальному доробку митця має унікальний статус: він одночасно дещо втихомирює радикальність новацій етюд-характеру, повертаючись в звичне ліричне русло; він же стає і провісником нового стилю, показуючи шлях, яким би міг йти композитор, якби його життя не перервалося. Слід зазначити, що після Віолончельного концерту творча активність Е. Елгара

зменшилася, але втім незадовго до смерті він почав роботу над Третьою симфонією, яку продовжував до своїх останніх днів.

І аналіз партитури, і прослуховування Віолончельного концерту справляють враження зменшення масштабів на різних рівнях. Перш за все, це редукція першої частини: форма з очікуваної сонатної після експозиції модулює в просту тричастинну, в якій «побічна партія» виявляється лише середнім розділом. Після досить розлогого *Scherzo* другої частини третя, ліричний центр Концерту, сприймається як виключно мініатюрна: вона вміщена лише на чотирьох сторінках партитури. Характерно, що така стислість стосується лише ліричних розділів форми – в цьому виявляється нове ставлення Е. Елгара до персонального висловлювання. Він повертається до нього після показової об'єктивності «Фальстафа», але використовує його радше як символ.

В гармонічній мові непарних, ліричних, частин циклу також спостерігається спрощення порівняно зі Скрипковим концертом. Втім, Е. Елгар знаходить способи уникнути одноманітності, не переобтяживши тканину хроматикою. Наприклад, вже в головній партії першої частини використаний оригінальний гармонічний ефект: з шести проведень теми лише четверте та п'яте спираються на тонічну гармонію, всі інші – на субдомінантову, що створює ефект поступового становлення теми, знаходження точки опори; це можна розглядати як метафору щодо самого композитора, який у віці 62 років намагався трансформувати свій стиль в умовах культурної та політичної криз. Д. Мак-Ві характеризує цей процес як рух «від занепокоєння до впевненості і назад» (McVeagh, 2017: 3502). В третій частині Е. Елгар кілька разів повторює зворот, що спирається на співставлення акордів *D* та *DD* з прохідними хроматизмами – хід значно простіший за гармонічні вишуканості раннього стилю, але тим не менш такий, що створює ефект «перетікання» хроматичних гармоній одна в одну. Модуляція між двома періодами півтоном нижче відбувається майже непомітно і вводить новий низхідний мотив. Його самостійне значення підкреслюється і лаконічністю твору, і тим, що він вже з'являвся в кантаті «Творці музики» («*The Music Makers*», *op.* 69, 1912 р.) на словах «Подих нашого натхнення – життя кожного покоління».



Парні частини втілюють дієві образи, сповнені руху (природньо, що саме в них сконцентровано всі найзначніші виконавські складнощі в партії соліста). Друга частина, *Allegro molto*, одночасно виконує і функцію *Scherzo* (за своєю традицією, композитор не позначає так цю частину), і сонатного *allegro*, що не здійснилось в першій частині. Втім, і в цій частині обов'язкова для концерту сонатність присутня лише як принцип і виявляється в співіснуванні двох контрастних тем, друга з яких при повторенні в «репризі» значно більше узгоджена з головною, ніж в експозиції (*G-dur/Es-dur – G-dur/D-dur*). Головною формотворчою силою в цій частині є рондальність, хоча можливе трактування як подвійної тричастинної форми. В оркестровому доробку Е. Елгара це перший випадок розгорнутого сольного висловлювання суто віртуозного плану: в Скрипковому концерті всі складнощі мали виражальну функцію і були обумовлені тематичним процесом, у Віолончельному діє ідея руху заради руху – партія соліста сповнена ремарок *brillante*, які до того зустріти в партитурах композитора було майже неможливо. Фінал, єдина частина Концерту в сонатній формі, заснований на підкреслено активних темах. Тяжіння до акцентів на слабких долях призводить до того, що в першому восьмитакті головної партії в оркестру немає жодної сильної долі – всі акорди приходяться на синкоповані восьмі. Це безпрецедентний випадок в творчості Е. Елгара, що значною мірою суперечить принципам, напрацьованим протягом його творчого зростання. Хоча в цій темі закладений психологізм: Д. МакВі зазначає, що ремарка *risoluto* «не приховує нервовості за самовпевненістю» (McVeagh, 2017: 3518). Не менш новою рисою стає «театральність» вступу – проведення ключового мотиву з поступовим підвищенням теситури створює ефект «підняття завісу», що остаточно зникає на яскравому домінантовому акорді всього оркестру, який передує речитативові соліста. З гармонічного боку швидкі частини Концерту відрізняються ускладненістю: в якості прикладів можна назвати співставлення T та III низького ступеня в головній темі *Scherzo* та вступ до фіналу, де композитор використовує малотерцієву секвенцію. Основна тема фіналу, внаслідок опори на двотактовий мотив, надзвичайно зручна для проведення у віддалених тональностях – чим Е. Елгар і користується, уникаючи монотонії. Да-

нину віртуозності композитор віддає і в побічній партії, в якій кожна фраза завершується стрімким низхідним пасажем (дубльованим віолончелями і навіть контрабасами), і в заключній партії. Це найбільш складний епізод твору: автор дисертації про нього називає його «невіолончельним» (McCroу, 1944: 51) – такий вихід за межі традиційних прийомів не був можливий в творах композитора початку ХХ ст.

Значно відрізняючись від Другої симфонії персоніфікованістю лірики, меншою щільністю оркестрової тканини, Концерт має спільне з нею завершення: лірична кода витримана в дусі «старого стилю» Е. Елгара, що контрастує з пісенно-танцювальним тематизмом фіналу. В цьому творі таке сповідальне висловлювання значно розширене і стає самостійним розділом. Тут зібрано майже всі прикмети попереднього стилю композитора: надзвичайно високий ступінь хроматизації гармоній, що ніби «перетікають» одна в одну, секвенційний розвиток з віддаленими тональностями, поліфонізована фактура струнної групи, активні пунктири в басах тощо. Повторення теми третьої частини та вступного речитативу створюють враження закріплення ліричної домінанти, доводячи справедливості суджень про «осінність» та втому всього Концерту (McVeagh, 2017; McCroу, 1944), але композитор «опановує себе» в останньому розділі коди, завершуючи його яскравим проведенням головної теми фіналу. В цьому виявляється типова для Е. Елгара риса – він уникає «слабких» кінцівок, звертаючись або до тріумфальності, або до самовпевненості. Обидва випадки розглядаються дослідниками як прагнення до ескапізму (Riley, 2007).

Висновки. Пізній період творчості Е. Елгара, що почався у 1911 році зі створенням Другої симфонії, не можна повністю віднести до жодного з трьох типів, визначених Н. Савицькою (2010: 24–25): композиторові притаманні риси редукованого та прогностичного періодів. Подібна парадоксальність пояснюється тим, що Е. Елгар, з одного боку, на деякий час відійшов від композиції після 1919 року, а з іншого – радикальним оновленням творчого методу в 10-ті роки та початком роботи над Третьою симфонією незадовго до смерті в 1934 р. Ознаки консолідуючого типу виявляються в пом'якшенні радикальності новацій «Фальстафа» у Віолончельному концерті.



Риси, що з'являються в творчості Е. Елгара після 1911 року, загалом можна трактувати як прагнення вийти за межі пізньоромантичного стилю, що був провідним протягом його життя. Композитор починає залучати принципово нові за стилістикою теми (пісенні, танцювальні, маршові), звертатися до відверто гумористичних сюжетів, уникати складних тематичних співвідношень, інтонаційної фабули чи надмірної щільності оркестрової тканини. Окрім того, характерним стає нове відчуття часу – значно більш концентроване: Е. Елгар відмовляється від довгого «багатослівного» розгортання форми, порівняно з попередніми творами виклад стає стислим. Однозначно встановити причину таких змін неможливо, але висунемо дві гіпотези: іманентної еволюції та зовнішнього впливу. Перша полягає в принциповій вичерпаності розгорнутого пізньоромантичного циклу після Першої симфонії та повтору в інших умовах у Скрипковому концерті – репродукція цієї моделі призвела б до копіювання і стагнації. Друга з гіпотез бере до уваги радикальне оновлення музичного мистецтва протягом 10-х та 20-х років ХХ ст. – в цьому разі метаморфози пояснюються комунікативними міркуваннями композитора, оскільки до того йому дорікали в «несучасності стилю».

ЛІТЕРАТУРА

Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 38.

McCroy. (1944). *A study of the Elgar 'Cello concerto*. Thesis (Master of Music). University of Rochester, Typewritten, 70.

Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. Doctoral thesis, Durham University. Vol. I, 107. <http://etheses.dur.ac.uk/2297>.

Neil, A. (2013). *Loving Falstaff*. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 3–11.

Riley, M. (2007). *Elgar the Escapist? Edward Elgar and His World*. Princeton University Press. 39–58.

Rushton, J. (2013). *Falstaff: a modernist musical portrait*. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 12–18.

Thomson, A. J. (2008). [Review of the book Edward Elgar, Modernist]. *Music and Letters* 89(1), 134–139. <https://www.muse.jhu.edu/article/233706>.

McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.

McVeagh, D. (2017). Elgar and Falstaff. *Elgar studies*. Routledge. 134–140.

REFERENCES

Savytska N. (2010). *Vikovi aspekty kompozytorsjkoji zhyttjetvorchosti [Age Aspects of Composer Life and Creative Work]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 38 [in Ukrainian].

McCroy. (1944). A study of the Elgar 'Cello concerto. Thesis (Master of Music). University of Rochester, Typewritten, 70.

Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. Doctoral thesis, Durham University. Vol. I, 107. <http://etheses.dur.ac.uk/2297>.

Neil, A. (2013). Loving Falstaff. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 3–11.

Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? *Edward Elgar and His World*. Princeton University Press. 39–58.

Rushton, J. (2013). Falstaff: a modernist musical portrait. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 12–18.

Thomson, A. J. (2008). [Review of the book Edward Elgar, Modernist]. *Music and Letters* 89(1), 134–139. <https://www.muse.jhu.edu/article/233706>.

McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.

Стаття надійшла до редакції 12.05.2019 р.



УДК 785.11.071.1(470)

DOI 10.34064/khnum2-1614

Ганна Савченко

ORCID 0000-0002-9845-0450

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, м. Харків, 61003, Україна

БАГАТОФІГУРНІСТЬ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ ЧАСУ І ПРОСТОРУ В ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ І. Ф. СТРАВІНСЬКОГО (від ранніх балетів до Симфонії *in C* та Симфонії в трьох частинах)

АНОТАЦІЯ

Савченко Ганна. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії *in C* та Симфонії в трьох частинах).

У статті досліджено специфіку оркестрового письма І. Ф. Стравінського на матеріалі ранніх балетів, Симфонії *in C* та Симфонії в трьох частинах. Запропоноване робоче визначення поняття оркестрового письма. Виявлений принцип темброво-фактурної багатофігурності в оркестровому письмі як такий, що дозволяє композиторові адекватно втілити уявлення щодо простору і часу в логіці організації музичної композиції. Багатофігурність представлена на макро- та мікросинтаксичному рівнях, в горизонтальній та вертикальній проекціях. Зазначено, що принцип багатофігурності зберігає свою актуальність в оркестровому письмі композитора в різні періоди творчості. Наведені приклади темброво-фактурних фігур в партитурах двох симфоній. Сформульована теза щодо зв'язку між специфікою оркестрового письма, уявленнями про час і простір в культурі як типі мислення і логікою просторово-часової організації музичної композиції.

Ключові слова: темброво-фактурна фігура; принцип багатофігурності; оркестрове письмо; час; простір, тембр; фактура.

АННОТАЦИЯ

Савченко Анна. Многофигурность оркестрового письма как принцип организации времени и пространства в оркестровых сочинениях И. Ф. Стравинского (от ранних балетов до Симфонии *in C* и Симфонии в трех частях).

В статье исследована специфика оркестрового письма И. Ф. Стравинского на материале ранних балетов, Симфонии *in C* и Симфонии в трех частях. Предложено рабочее определение понятия оркестрового письма. Выявлен принцип темброво-фактурной многофигурности в оркестровом письме как таковой, который позволяет композитору адекватно воплотить представления о времени и пространстве в логике организации музыкальной композиции. Многофигурность представлена на макро- и микросинтаксическом уровнях, в горизонтальной и вертикальной проекциях. Отмечено, что принцип многофигурности сохраняет свою актуальность в оркестровом письме композитора в разные периоды творчества. Приведены примеры темброво-фактурных фигур в партитурах двух симфоний. Сформулирован тезис о связи между спецификой оркестрового письма, представлениями о времени и пространстве в культуре как типе мышления и логикой пространственно-временной организации музыкальной композиции.

Ключевые слова: темброво-фактурная фигура; принцип многофигурности; оркестровое письмо; время; пространство; тембр; фактура.

ABSTRACT

Savchenko Ganna. Orchestral composition multigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three movements).

Introduction. The early and the top works of the Russian period showed rapid evolution of Ihor F. Stravinsky's musical thinking and style: there evolved the original musical language, the technique of composition, with the orchestral composition principles being changed. The ballets demonstrated a new sense of time and space, which is shaped by the complex of expressiveness means, with orchestrating being essential.

The composer's style evolution took place within a complex historical and cultural context, marked by a change in the cultural paradigm in the early twentieth century. The scientific and technological progress resulted into transformation of



time and space perception in European cultural consciousness, with the music being not conceived as a form of art beyond their limits. (Herasimova-Persydska, 2012a). The means of space-temporal relations objectification is a system of interrelated parameters of a musical composition, covering form, theme, meter and rhythm, composition, music dramaturgy, orchestration with one of the leading functions.

The twentieth century composers, who embodied new ideas about time and space while organizing musical composition, are C. Debussy, the New Vienna School composers and Ihor F. Stravinsky.

Theoretical Background. Recent research and publications analysis.

The problem of time and space is one of the key problems of Ihor F. Stravinsky's work.

The research of space at the micro level of the composer's musical language is carried out in B. I. Rysin article. (Rysin, 2012: 164–165).

I. Vershynina (1967) does not formulate the problem of time directly, but indirectly considers it, using the concept of “dynamic content”, which is inherent in the intonational structure of the composer's music language.

M. Druskin (1982) devotes separate sections to the problem of time and space: “Movement” (Druskin, 1982: 127–137) and “Space” (Druskin, 1982: 137–154). Summarizing, the researcher (1982) states: “... Stravinsky contrasted through-composed processual development to the ratio of planes and volumes, a single convergence place to the variety of relatively independent “horizon levels”, a single-center composition to a multi-center one” (149).

Accurate observations of the monograph author lead to the aesthetic, artistic and general stylistic level, emerging, if at all, into music texts composition. Taking these ideas as a basis, we consider it appropriate to transfer them onto orchestral thinking and composer's orchestral style. Let us add our own considerations about the nature of space.

The **Objective** of the article is to consider the features of space-temporal organization of Ihor F. Stravinsky works at the level of orchestration. The objects of research are Symphony in C (1938–1940) and Symphony in Three Movements (1942–1945). The urgency of the work lies in poor research of the orchestral thinking and the composer's orchestra style regarding the principles of the music composition space-temporal organization.

Methods. To achieve the goal, the following research methods are applied: 1) historical one, which allows to comprehend the selected material

in the perspective of the evolution of Ihor F. Stravinsky's orchestral thinking; 2) theoretical one, which reveals the features of the composer's ensemble style; 3) cultural one, which allows us to formulate an idea on the connection between culture as a type of thinking and composer's artistic thinking, which is realized in the peculiarities of the space and temporal organization of the music composition.

Results and Discussion. In his early ballets, Ihor F. Stravinsky developed various types of orchestral composition based on a key structural idea – the multigure, which is realized horizontally and vertically within the orchestral composition, at the micro and macro syntactic levels of the music composition.

We shall consider the figure in the orchestral composition as a characteristic, formula, distinguished through sound colour and register, which: 1) is repeated accurately (ostinato) or alternative-variationally, and in this case it may not have intonational characteristic, distinctness, bright expressiveness; 2) sounds unique, and may have an individual intonation and rhythmic pattern.

The figures can belong to different layers of the orchestral composition, respectively, to act as carriers of different orchestral functions (melody, melodious figuration, pedal, etc.).

Multigure at the macro-syntactic level of a music composition is realized through frequent change of thematic episodes, accompanied by orchestral composition and sound colour altering. This gives rise to eventfulness, density, contrast of symphonious time.

Multigure at the micro-syntactic level is manifested through horizontal combination of figures, conditioned by intonational structure of the theme. A figure may coincide with the intonation if it represents a melody function. Vertically multigure is manifested in the combination of figures in different layers of composition. They interact on the principle of rhythmic (and melodic) complementarity. This forms a particularly sophisticated space where all the elements interact, having their own unique sound colour, rhythmic, compositional patterns.

The multigure concept is of a double origin. The first source is culture, as a type of thinking. Ihor F. Stravinsky was one of the first composers who, at the level of artistic thinking, became aware of the complex intricacy of the universe and transformed it into orchestral works sound materials. The second source is the aesthetics of the stage (theatrical) space and the stage movements (gesture).



Thus, we believe that in Ihor F. Stravinsky's ballets scores of Russian period, a special orchestra style was developed, with the technique to be used in the symphonies.

Conclusions. The analysis of Ihor F. Stravinsky's Russian ballets and two symphonies scores showed that the orchestral style, invented by the composer in his early works, was based on the multifigure principle, embodying the idea of time and space in the world building, which was radically changed at the beginning of the century. The author formed an idea that the connection between orchestration, composer's thinking and culture, as a certain type of thinking, needs further elaboration taking other Ihor F. Stravinsky's works, as well as of the composers who made a breakthrough in orchestral style in the first half of the twentieth century.

Key words: timbre-compositional figure; multifigure principle; orchestral style; time; space, sound colour; composition.



Постановка проблеми. Від ранніх творів до балетів «Жар-Птиця», «Петрушка» та «Весна священна» відбулась стрімка еволюція музичного мислення й стилю І. Ф. Стравінського: склалась самобутня музична мова, техніка композиції, кардинально змінились принципи оркестрового письма. Головне – уже в зрілих творах руського періоду з'являється нове відчуття часу та простору, яке формується завдяки комплексу засобів виразності, найважливіше значення серед яких має оркестровка.

Стильова еволюція композитора відбувалась у складному історико-культурному контексті, позначеному зміною культурної парадигми на початку ХХ століття, яка супроводжувалась руйнацією або суттєвою трансформацією стійких світоглядних настанов європейської культури Нового часу (ідеї соціального прогресу, гуманізму, антропоцентризму). Раціональний, підвладний обґрунтованим людським розумом законам, «одноканальний», такий, що пізнається, мислиться, прогнозується, світ, змінюється на світ «багатоканальний», «поліфонічний», багатовимірний. С. Парновський та О. Парновський (2018: 13) зауважують: «Фізика XVII–XIX століть міркували про

нескінченний Всесвіт, заповнений зорями з планетними системами. Такий Всесвіт існував безперервно, й усе, що потрібне було для прогнозування його майбутнього стану, – це знання законів механіки й поточного стану всіх об'єктів». Слід відзначити, що багатовимірність картини світу в європейській культурі існувала й раніше. Ціннісно-смілова вертикаль культури Середньовіччя, яка накреслювала ієрархію світу Божественного/небесного й людського/земного, надавала відчуття напруженої взаємодії між світами людському буттю й культурі в цілому. Вона пронизувала по вертикалі та горизонталі європейську культуру майже до кінця XIX ст., до того часу, коли наукова картина світу остаточно не витіснила релігійну на периферію європейської культурної свідомості. На межі XIX–XX ст. вертикальна вісь «багатовимірності» остаточно трансформувалася в горизонталь і діагональ (точніше, різноспрямовані під різним кутом горизонталі та діагоналі), зруйнувавши сувору ціннісну ієрархію в світоглядних уявленнях європейців, породивши полісвіт, світ нашарувань і перехрещень, із принципово іншим змістовним наповненням його обсягу.

Завдяки науково-технічному прогресу в європейській культурі Новітнього часу формуються нові уявлення про матерію, час, простір, корінним чином змінюється образ Всесвіту (Герасимова-Персидская, 2012b; Рысин, 2012).

Таким чином, на початку XX століття в європейській культурній свідомості світ у всіх його характеристиках, у тому числі просторово-часових, якісно змінився. Мистецтво як засіб пізнання й відбиття світу гнучко відреагувало на ці зміни. Н. Герасимова-Персидська (2012a: 250) зауважує: «Просторово-часові відносини в мистецтві історично зумовлені – як органічна частина культури своєї епохи». Відповідно, в ситуації культурного зламу в мистецтві актуалізуються категорії часу та простору, через сприйняття й осмислення яких відбувається освоєння людиною навколишнього світу.

Музика не мислиться поза фундаментальними категоріями часу та простору (Герасимова-Персидська, 2012a). Засобами об'єктивації просторово-часових відносин є система взаємопов'язаних і взаємопронизаних параметрів музичної композиції, яка охоплює музичну форму, параметри тематизму, метру й ритму, фактури, музичної



драматургії, оркестровки, котрій належить одна з провідних функцій в організації часу і простору.

Серед композиторів ХХ століття, які втілили нові уявлення про час і простір в організації музичної композиції, у першу чергу слід назвати К. Дебюссі, композиторів Нової віденської школи та І. Ф. Стравінського.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема часу та простору є однією з ключових проблем творчості І. Ф. Стравінського. Добре відоме й не раз цитоване його висловлювання щодо взаємин часу, музики і людини: «Феномен музики даний нам лише для того, щоби внести порядок у все суше, включаючи сюди перш за все стосунки між людиною й часом. Значить, щоб феномен цей міг реалізуватися, він вимагає – як обов'язкову і єдину умову – певної побудови» (Стравинский). Очевидно, сам композитор усвідомлював гостроту просторово-часових відносин у сучасному світі, осмислюючи їх у різних площинах, у тому числі, у просторово-часовій організації музичної композиції. Чуйне ставлення композитора до часу та простору дає науковцям благодатний матеріал для роздумів і узагальнень. Так, наприклад, дослідження просторовості на мікрорівні музичної мови композитора здійснюється у статті Б. І. Рисіна (2012), де автор розмірковує про простір (інтервал, відносини) між «явищами музичної мови» і про енергію, яка породжується в цьому просторі в результаті взаємодії «явищ» (елементів) (2012: 164–165).

І. Вершиніна в роботі, присвяченій раннім балетам композитора (1967), не формулює проблему часу прямо, проте опосередковано торкається її, оперуючи поняттям «динамічний зміст», який притаманний, на думку автора, інтонаційному строю його музичної мови. Визначення «динамічний», як вважає І. Вершиніна (1967: 202), «передбачає активізацію конкретних динамічних елементів музики, пов'язаних із силою та тривалістю звучання, характером і способом звукоутворення (штрихи). Яскрава динамічна виразність музичного тематизму пов'язана у Стравінського зі значним розширенням і збагаченням шкали динамічних відтінків. Причому в цей процес своєрідної диференціації динамічної виразності залучаються й усі інші засоби музичного мовлення (наприклад, ритмічний акцент стає виразником

ступеня динамічного підкреслення звучання, характер гармонічної структури – виразником ступеня щільності та звукової насиченості музичної тканини тощо). Проте тісніше за все динамічні якості музичних інтонацій Стравінського пов'язані з індивідуальними якостями оркестрових тембрів». Еволюцію оркестрового стилю І. Ф. Стравінського автор дослідження представляє як поступове виявлення й посилення інтонаційно-динамічної функції тембру (1967: 207).

У монографії М. Друскіна (1982) проблемі часу та простору присвячені окремі розділи: «Рух» (127–137) та «Простір» (137–154). Узагальнюючи, зміст цих розділів можна звести до таких важливих тез.

1. Як уважає автор, І. Ф. Стравінський розрізняє два принципово різних підходи до часу: рівномірно впорядковувачий, «класичний» (він близький композиторові) та «психологічний», «романтичний» (1982: 135–136).

2. Укряй важливими для І. Ф. Стравінського при створенні музики є візуальні образи від руху, лінії або малюнка (1982: 129). Цю думку М. Друскін підкріплює чисельними свідченнями із «Діалогів» і робить такий висновок: «...створена Стравінським музика асоціюється із жестом, викликає уявлення про рух, тому що вона керується енергією рухового імпульсу. В цьому закладена специфіка творчості Стравінського» (132).

3. І. Ф. Стравінський «мислить об'ємами звучання» (1982: 141), сприймаючи тенденцію зростання феномена просторовості в музиці від К. Дебюссі (1982: 140).

4. М. Друскін вважає, що в музиці І. Ф. Стравінського протягом усієї творчості зберігається схожий із кубістичним зображенням принцип багатьох аспектів в багатопощинній композиції (1982: 142). Автор пише: «...Йому (Стравінському – Г. С.) належить честь введення в сучасну музику принципу зіткнення й різнобою в одночасному зіставленні різних пластів фактури; це і споріднює його музику із кубістичним живописом» (150).

5. Стягуючи в єдиний вузол спостереження щодо часово-просторових відносин у музиці І. Ф. Стравінського, дослідник узагальнює: «...Наскрізному процесуальному розвитку Стравінський протиставляв співвідношення площин і об'ємів, єдиному місцю сходжен-



ня – множину відносно самостійних “рівнів горизонту”, одноцентричній композиції – багатоцентричну» (149).

Слушні спостереження автора монографії виводять на естетико-художній і загально-стильовий рівні, мало проростаючи в тканину музичного тексту (що і не було завданням автора). Беручи викладені ідеї за основу, відправний імпульс, вважаємо доцільним спроектувати їх на оркестрове мислення й оркестрове письмо композитора. Доповнимо їх також власними міркуваннями щодо природи просторовості та взаємодії часу й простору в творах І. Ф. Стравінського, зокрема, у двох симфоніях.

Отже, **метою** статті є розгляд особливостей просторово-часової організації творів І. Ф. Стравінського на рівні оркестровки. Матеріалом обрано Симфонію *in C* (1938–1940) та Симфонію в трьох частинах (1942–1945). Актуальність теми полягає в недостатній розробленості проблеми оркестрового мислення та оркестрового письма композитора у зв’язку з принципами просторово-часової організації музичної композиції.

Методологія. Для досягнення мети застосовано такі методи дослідження: 1) історичний, який дозволяє осмислити обраний матеріал в перспективі еволюції оркестрового мислення І. Ф. Стравінського і розвитку оркестровки в музиці першої половини ХХ ст.; 2) теоретичний, який дозволяє виявити особливості ансамблевого письма композитора шляхом аналізу темброво-фактурних прийомів та функціональної будови оркестрової тканини; 3) культурологічний, який дозволяє сформулювати тезу щодо зв’язку між культурою як типом мислення і художнім мисленням композитора, що реалізується в особливостях просторово-часової організації музичної композиції.

Виклад основного матеріалу. Відкриття композитора в просторово-часовій організації музичної композиції в балетах руського періоду проростають в подальшу творчість. Нове відчуття часу і простору втілилось передусім в *темброво-фактурній структурі* як системі горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів музичної композиції, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі відповідно до законів музичної мови. У горизонтальній проекції темброво-фактурна структура визначає темпоритм темброво-фактур-

них змін, який значною мірою підвищується в балетах руського періоду через оперування дрібнішими синтаксичними структурами (порівняно із зовсім ранніми творами, наприклад, Симфонією *Es-dur*), що позначається на ступені подієвості, контрастності, дискретності музичного часу і формує відчуття його інформаційної насиченості, стислості, неоднорідності. У горизонтально-вертикальній проекції темброво-фактурна структура визначає обрання типів оркестрової фактури, логіку їх змін, а також їх функціональну будову, яка кардинально переосмислюється в балетах руського періоду, що впливає на відчуття простору й формує нову просторовість у творах композитора надалі. Оркестрова фактура в балетах втрачає попередньо задану регламентовану організацію через низку чинників. По-перше, через застосування тембрів у незвичних, неробочих (іноді незручних) регістрах (Васильєва, 2009; Вершинина, 1967), що порушує сталі темброво-фонічні уявлення й руйнує усталені темброві комбінації та темброво-семантичні образи. І. Вершиніна (1967) зауважує: «Шляхом ретельного диференційованого використання регістрів, Стравінський досягає багатства інтонаційних відтінків у середині єдиного тембру» (205). І далі: «Сучасники говорили, що інструменти Стравінського втрачають звичний тембровий окрас і отримують нові незнані голоси» (206). По-друге, через відмову від традиційного (гомофонно-гармонійного) типу фактури, що базується на функціональній ієрархії елементів по вертикалі й передбачає застосування функціональної оркестровки. Натомість І. Ф. Стравінський напрацьовує різні типи оркестрової фактури, які, попри всі відмінності в будові по вертикалі та горизонталі, базуються на ключовій конструктивній ідеї – на використанні багатофігурності, яка реалізується по горизонталі та вертикалі оркестрової фактури, на мікро- та макросинтаксичному рівнях музичної композиції.

Під фігурою в оркестровій фактурі будемо розуміти характерну, виділену темброво й регістрово формулу, яка: 1) повторюється точно (остинатно) або варіантно-варіаційно, і в такому разі вона може не мати інтонаційної характерності, випуклості, яскравої виразності; 2) звучить однократно, і в такому разі вона може мати індивідуальний інтонаційний і ритмічний малюнок.



Фігури можуть належати різним шарам оркестрової фактури, відповідно, виступати носіями різних оркестрових функцій (мелодія, гармонійна фігурація, педаль тощо) там, де традиційні оркестрові функції визначаються.

Багатофігурність на макросинтаксичному рівні музичної композиції реалізується через часту зміну епізодів = тематичних структур, яка супроводжується зміною оркестрової фактури і тембрів. Це породжує вищеописану подієвість, щільність, контрастність музичного часу.

Багатофігурність на мікросинтаксичному рівні виявляється у зчепленні фігур по горизонталі, що зумовлюється поспівочною структурою тематизму. Власне, фігура може збігатися з поспівкою, якщо репрезентує мелодійну функцію. По вертикалі багатофігурність виявляється у сполученні фігур в різних шарах фактури. При цьому, як правило, вони взаємодіють за принципом ритмічної (і мелодійної) комплементарності. Це формує особливий складно організований простір, в якому всі елементи чітко взаємодіють, однак мають своє неповторне темброве, ритмічне, фактурне «обличчя», свій образ звучання. Таким чином, вважаємо, що в партитурах балетів І. Ф. Стравінського, які належать руському періоду, склалось особливе оркестрове письмо, техніка якого буде використовуватись композитором надалі. Воно базується на застосуванні по горизонталі, вертикалі й діагоналі фактури чітко окреслених, деталізованих, пластичних із точки зору інтонаційності, ритміки, тембру, регістру, фігур, індивідуальність яких простягається від майже «стертих» до яскраво виразних. У цьому зв'язку визначимо, що ми розуміємо під оркестровим письмом (пропонуємо робочий варіант визначення). *Оркестрове письмо – це комплекс технологічних прийомів, спрямованих на реалізацію темброво-фактурної структури шляхом взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі.* Оркестрове письмо, техніка якого основана на деталізованій темброво-фактурній багатофігурності, буде в різних модифікаціях застосовуватись композитором в творах, написаних після руського періоду. Зокрема, таке оркестрове письмо, за нашими спостереженнями, реалізоване в Симфонії *in C* та Симфонії в трьох частинах.

На нашу думку, ідея багатофігурності на макросинтаксичному рівні корелює з ідеєю багатоцентричної композиції, сполучення різних точок зору, про що писав М. Друскін, проводячи аналогію між музикою композитора й кубістичним живописом (1982). Це намагання уявити складну багатофігурність реального світу (простору), яка охоплюється з різних точок зору й різних площин (або фрагментарно з однієї позиції у швидкому темпоритмі) й розгортається в музичній композиції у часі через неможливість згорнути її й показати в одномоментному звучанні у просторі в силу часової природи музичного мистецтва. Власне, це розгортання, «перетікання» простору в час.

Генезис такого сприйняття просторово-часових відносин композитором, на нашу думку, є глибинним, він сягає культури як типу мислення. І. Ф. Стравінський був одним із перших композиторів, хто на рівні художнього мислення усвідомив складну багатоскладовість полісвіту (котрий можна уявити як величезну сферу, пронизану різноспрямованими смисловими векторами, що ділять її на різні площини, сприйняття яких передбачає зміну куту зору). Він уловив, відчув нову систему просторово-часових координат в новому культурному контексті й адекватно втілював її у звукоматерії оркестрових творів. Його художнє мислення стало виявом нового типу європейського культурного мислення. Інакше кажучи, в логіці просторово-часової організації музичної композиції він відбив тип мислення сучасної європейської культури. Ось чому ім'я І. Ф. Стравінського майже одразу й на довгі роки (і сьогодні також) міцно асоціюється із новаторством. Його музика «збіглася» з новою картиною світу в просторово-часовій розкладці.

М. Друскін (1982) наголошує, що «одночасність процесів музичного розвитку відзначали у Стравінського багато дослідників» (151). Він наводить слова самого композитора про симультанність фрагментів розмов, окремих слів у «Свадебке». Дослідник зауважує: «Як аналог Стравінський називав спектаклі старовинного японського театру Кабукі, де сполучались події, які в реальному, буденному житті відбуваються різночасно» (151). Підкреслимо в цьому зв'язку ще раз, що у І. Ф. Стравінського можливе не тільки одночасне сполучення різ-



ночасного (як у «Свадебке»), а й послідовне розгортання, розкладка багатоскладного одномоментного (як у I дії «Петрушки»).

Слід відзначити, що не тільки вплив культури-контексту сприяв становленню особливого художнього мислення композитора. Його стрімка еволюція здійснилась багато в чому завдяки роботі у сфері театральної (балетної) музики. На цьому наголошує І. Вершиніна (1967): «Як відомо, воно (творче обдарування – Г. С.) розквітло пишню й раптово, ледве торкнувшись благодатного ґрунту “нового” руського балету, і знайшло міцну духовну і матеріальну підтримку в антрепризі Дягілева. Успіх прийшов до Стравінського із прем’єрою “Жар-птиці”, через рік він був закріплений і примножений постановкою “Петрушки” і, нарешті, у “Весні священній” досяг свого апогею» (6).

У цитованій монографії М. Друскін акцентує увагу на впливах живопису та візуальних видів мистецтв у цілому на творчу яву, фантазію композитора й засоби просторово-часової організації. Цілком погоджуючись, зауважимо, що величезний вплив, на нашу думку, на І. Ф. Стравінського справила естетика сценічного (театрального) простору, для якого характерною є складна багатофігурність і одномоментне сполучення різних площин (зрізів) дії, а також естетика театрального жесту, руху (жест і рух як творчі імпульси інтерпретує і М. Друскін (1982), не пов’язуючи це із театром, навпаки, «графічну чистоту рухів в балеті» (131) він зводить до впливу живопису (131). Саме театральний жест (рух, лінія, малюнок, про які розмірковує М. Друскін в аспекті важливості зорових вражень і живопису) є, на нашу думку, праобразом, праформою фактурної фігури, яку в такому контексті можна визначити як темброво-фактурний жест.

Дослідження естетики та природи жесту в музиці І. Ф. Стравінського може бути предметом спеціальної роботи, проте не є нашим завданням зараз. У контексті ж цієї статті зауважимо, що вивчення жесту в естетичному, семіотичному, інтонаційному, виконавському, інформаційно-технологічному, інтерфейсовому та інших аспектах на сучасному етапі музикознавства є актуальною й достатньо розробленою на межі з іншими сферами знання темою (Бериашвили). Ми використовуємо поняття «жест» швидше в метафоричному смислі, підкреслюючи пластичність і чітку візуальну окресленість темброво-фактурних

фігур в оркестровій тканині творів І. Ф. Стравінського, що на мікросинтаксичному рівні у вертикальній і горизонтальній проекціях надає відчуття складно організованої просторовості, об'ємності.

Звернемось до деяких прикладів. В перших двох тактах I частини Симфонії *in C* спостерігаємо зціплення декількох фігур, що нашаровуються одна на одну по вертикалі, але сприймаються як цілісність. Це остинатні різновеликі фігури у струнних (другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси), їх ритмічні модифікації у валторн, двохоктавний злет у перших скрипок, октавні злети у фаготів і великої флейти. Всі вони зливаються в єдину фігуру у другому такті. В цілому маємо тематичний елемент *a*. «Відповіддю» йому є сполучення трьох фігур, що утворюють тематичний елемент *b*. Перша побудована на рівномірному русі чвертями (гобої і перший фагот), друга звучить контрапунктом у валторни (хід по звукам тризвуку), маючи варіантне втілення у другого фагота (хід на квінту). Третя – це остинатна ритмоформула, яка звучить у литавр (остинатна фігура із *a*). Співвідношення двох тематичних елементів *a/b* утворює традиційну класицистську опозицію «сильний-слабкий», що одразу ж сигналізує про жанровий інваріант симфонії. Власне, виявлені фігури можна було б назвати «мотивами», проте їх фактурна і темброва реалізація – різновеликість остинатного в першому такті, темброве нашарування варіантів октавного злету, фагатовий варіант валторнної фігури – свідчить про те, що поняття «мотив» в деяких випадках і співпадає з виділеними фігурами, і не вичерпує їх сутності. Адже, по-перше, вони різного розміру, але надані в одномоментному звучанні (як в перших двох тактах). По-друге, їх втілення цілком зумовлено художніми і технологічними цілями (досягнення певного звучання), і темброво-фактурними умовами.

На підтвердження цієї думки наведемо ще один приклад – першу фігуру самого початку Симфонії в трьох частинах. Злет у струнних, частини дерев'яних і фортепіано є розчерком, жестом, темброво-фактурною фігурою, що втілює ідею руху і яку можна інтерпретувати як першоімпульс всієї симфонії. Він не є мотивом у звичному розумінні, тому що його інтонаційне наповнення (пошаблевий висхідний рух від *g* до *as* в межах малої нони) і ритмо-часові умови реалізації (чверть як відправна точка, далі злет, на який відводиться одна чверть і знов



половинна зупинка) зумовлюють «стертість» інтонаційної сторони і виявлення графічно-фактурної. Це – виразна завдяки тембровим, регістровим і фактурним засобам фігура, яка по вертикалі має варіантне втілення відповідно до тембрової специфіки інструментів.

Повертаючись до Симфонії *in C*, зазначимо, що композитор виставляє «знаки» жанру не тільки на рівні структури тематизму. В темброво-фактурній структурі в межах головної партії простежується ідея континуального розвитку, адже родова для жанру симфонії (інваріантна) структура передбачає достатньо тривале утримання певного типу оркестрової фактури й тембрів в межах розділів форми. Знайдена у ранніх балетах дискретна темброво-фактурна структура, що втілює нове відчуття часу і простору, спочатку просвічує крізь першу, а потім проривається на перший план. За 3 такти до ц. 8 композитор порушує сталість темброво-фактурного розвитку, застосовуючи техніку багатофігурного оркестрового письма по горизонталі (у зміні фігур і їх комбінацій у швидкому темпоритмі із використанням діалогічної оркестровки) і вертикалі (у сполученні різних фігур в різних шарах фактури у різних тембрів).

Висновки. Аналіз партитур руських балетів і двох симфоній І. Ф. Стравінського продемонстрував, що винайдене композитором в ранніх творах оркестрове письмо базується на принципі багатофігурності, який дозволяє втілити уявлення про час і простір в картині світу, що кардинально змінилась на початку століття. І. Ф. Стравінський був одним із перших композиторів, хто в художньому мисленні відбив нову парадигму світобачення, переосмисливши логіку просторово-часової організації творів не тільки на рівні тематизму, гармонії, форми, а й завдяки оркестровому письму як художньо-технічному координатору просторово-часових відносин в музичній композиції. Сформульована теза щодо зв'язку між оркестровкою, композиторським мисленням і культурою як певним типом мислення потребує подальшої розробки на матеріалі інших творів І. Ф. Стравінського, а також композиторів, які здійснили переворот в оркестровому письмі в першій половині ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

Бериашвили, Г. Теория интонации и исследования о музыкальном жесте: перспективы взаимодействия и синтеза. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intonatsii-i-issledovaniya-o-muzykalnom-zheste-perspektivy-vzaimodeystviya-i-sinteza>

Васильева, А. (2009). Игровые проявления в «Симфониях духовых инструментов» Игоря Стравинского. *Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі*, 29, 117–125.

Вершинина, И. (1967). *Ранние балеты Стравинского*. Москва : Наука, 222.

Герасимова-Персидская, Н. А. (2012). Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыка. Время. Пространство* (с. 250–263). Киев.

Герасимова-Персидская Н. А. (2012). Музыка в новой культурной парадигме. *Музыка. Время. Пространство* (с. 327–334). Киев.

Друскин, М. (1982). *Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование*. Изд. 3-е. Ленинград : Советский Композитор, 208.

Парновський, С. & Парновський, О. (2018). *Як влаштовано Всесвіт. Вступ до сучасної космології*. Львів : Видавництво Старого Лева, 248.

Русин, Б. (2012). Игорь Стравинский и ядерная физика. *Музыкальная академия*, 4, 163–170.

Стравинский, И. Хроника моей жизни. Retrieved from http://royallib.ru/book/stravinskiy_igor/hronika_moey_gizni.html

REFERENCES

Beriashvili, G. Teoriya intonaczii i issledovaniya o muzy`kal`nom zheste: perspektivy` vzaimodejstviya i sinteza [Theory of intonation and research on a musical gesture: prospects for interaction and synthesis]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intonatsii-i-issledovaniya-o-muzykalnom-zheste-perspektivy-vzaimodeystviya-i-sinteza>

Vasil`eva, A. (2009). Igrovy`e proyavleniya v «Simfoniakh dukhovy`kh instrumentov» Igorya Stravinskogo. [Game manifestations in



“Symphonies of wind instruments” by Igor Stravinsky]. *Theoretical and historical problems of art criticism in world and national music culture*, 29, 117–125 [in Russian].

Vershinina, I. (1967). *Rannie balety` Stravinskogo [Stravinsky's early ballets]*. Moscow : Nauka, 222 [in Russian].

Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2012). Vy`khod k novy`m principam prostranstvenno-vremennoj organizaczii muzy`ki v perelomny`e e`pokhi [Exit to new principles of the spatio-temporal organization of music in crucial periods]. *Music. Time. Space* (pp. 250–263). Kiev [in Russian].

Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2012). Muzy`ka v novej kul`turnoj paradigme [Music in a new cultural paradigm]. *Music. Time. Space* (pp. 327–334). Kiev [in Russian].

Druskin, M. (1982). *Igor` Stravinskij. Lichnost`, tvorchestvo, vzglyady`. Issledovanie. [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study.]*. Izd. 3-e. Leningrad : Sovetskij Kompozitor, 208 [in Russian].

Parnovs`kij, S. & Parnovs`kij, O. (2018). *Yak vlashtovano Vsesvi`t. Vstup do suchasnoyi kosmologi`yi [How the Universe works. Introduction to modern cosmology]*. Lviv : Vidavnicztvo Starogo Leva, 248 [in Ukrainian].

Ry`sin, B. (2012). Igor` Stravinskij i yadernaya fizika [Igor Stravinsky and nuclear physics]. *Academy of Music*, 4. 163–170 [in Russian].

Stravinskij, I. *Khronika moej zhizni [Chronicle of my life]*. Retrieved from http://royallib.ru/book/stravinskiy_igor/hronika_moey_gizni.html

Стаття надійшла до редакції 21.05.2019 р.

УДК 785.6 : 785.11] : 78.071.1 (470) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1615

Ирина Иванова

ORCID 0000-0002-4706-228X

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского
пл. Конституции, 11/13, г. Харьков, 61003, Украина

«ИСПОВЕДЬ» СЫНА ВЕКА (КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА С СОЛИРУЮЩИМ АЛЬТОМ АНТОНА ЛУБЧЕНКО)

АННОТАЦИЯ

Иванова Ирина. «Исповедь» сына века (Концерт для оркестра с солирующим альтом Антона Лубченко).

В статье рассматриваются типологические особенности жанра исповеди и их претворение в названном сочинении современного композитора. Отмечается принадлежность автора к художественно-эстетической традиции, восходящей к XIX веку и получившей различные формы реализации в XX – начале XXI. Подчёркивается, что преемственность с романтизмом не означает приверженности композитора ретро-тенденции либо стилизации, а носит глубинный характер, обусловленный пониманием музыки как искусства переживания. Указывается на использование автором некоторых свойств балладной драматургии, подобно тому, как в литературной исповеди наблюдаются жанровые приметы жития и автобиографии. Изучаются принципы организации музыкального сюжета «Исповеди», применённый композитором комплекс выразительных средств, раскрывается её образно-эмоциональный строй. Делается вывод о том, что в данном сочинении отражается самоощущение современного человека, воплощённое в звукообразах, присущих музыке XX – начала XXI века. Одновременно, опора на творческий опыт романтического искусства обеспечивает открытость авторского высказывания, предопределённую жанровой типологией исповеди, прямому диалогу со слушательской аудиторией.

Ключевые слова: исповедь; жанр; романтическая традиция; современность; Антон Лубченко.



АНОТАЦІЯ

Іванова Ірина. «Сповідь» сина століття (Концерт для оркестру із солюючим альтом Антона Лубченка).

У статті розглядаються типологічні особливості жанру сповіді та їх втілення в названому творі сучасного композитора. Відзначається належність автора до художньо-естетичної традиції, що зісходить до XIX століття та одержала різні форми реалізації в XX – на початку XXI. Підкреслюється, що спадкоємність з романтизмом не означає прихильності композитора ретро-тенденції або стилізації, але носить глибинний характер, обумовлений розумінням музики як мистецтва переживання. Вказується на використання автором деяких властивостей баладної драматургії, подібно до того, як у літературній сповіді спостерігаються жанрові прикмети життя та автобіографії. Вивчаються принципи організації музичного сюжету «Сповіді», обраний композитором комплекс виражальних засобів, розкривається її образно-емоційний склад. Робиться висновок, що в даному творі відбивається світовідчуття сучасної людини, втілене в звукообразах, притаманних музиці XX – початку XXI століття. Водночас, опора на творчий доробок романтичного мистецтва забезпечує відкритість авторського висловлювання, визначену жанровою типологією сповіді, безпосередньому діалогу зі слухачською аудиторією.

Ключові слова: сповідь; жанр; романтична традиція; сучасність; Антон Лубченко.

ABSTRACT

Ivanova Irina. “The Confession” of a Child of the Century (Concerto for orchestra with solo viola by Anton Lubchenko).

Introduction. Recent decades have seen a revival of interest the problems of genre-creating and typology of genres in musicology, an interest largely stimulated by the complexity of processes happening in this area of modern composers’ creativity. Given article considers a work by A. Lubchenko, entitled “Confession” (Concerto for orchestra with solo viola) from this standpoint. While the second part of the title, placed in brackets, doesn’t need to be commented, the first one, in quotation marks, must be considered additionally.

Theoretical background. In order to comprehend it as sign of genre this article includes systematization of modern views on inherent traits of confession both in

literature (I. Vertsman, A. Stoliarov) and music (O. Sheludiakova). Founding on scientific information of mentioned scholars next genre indicators of confessions are revealed: auto-biographic mood, first-person narrative with pre-destined goal, immaculate honesty of the confessor with himself and the receiver, his exclusive concentration on his own personality, general aim on self-consciousness etc. although there are differences between musical and verbal forms of ways of expression, confessions even in different types of art share “archetype of genre” (O. Sheludiakova). This allows to consider musical confession not as adaptation of its literature prototype, but as inherent musical genre, possessing essential and attribute features, corrected my given type of art and experience gained by it. So as to elaborate on this these, the article uses comparative method of research, aimed at comparison of genre archetype of confession and its embodiment in given musical work.

Objectives. The aim of the article is to reveal a complex of means of expressions, used in the work by A. Lubchenko to reflect confessional mood in its inter-type comparison with literate genre.

Results and discussion. Just as confession in literature absorbs features of another genres, such as hagiography and autobiography, its musical type, presented in the work by A. Lubchenko, uses ballade type of dramaturgy, one of the achievements of Romantic era. Actualizing principle of narration, a basis of literature ballade, musical *ballade-ness*, being a special dramaturgic model, embodied it through intonationally-thematic and structural means. Orientation of A. Lubchenko towards ballade, whether is it intentional or not, seems to be quite logical, because composer regards himself as a person, continuing the tradition of understanding the music as “the art of experiencing” (A. Mikhaylov), dating back to XIX century. Not only does connection of multiple layers of “Confession” become a sign of author’s composing style, it also contains important dramaturgical meaning, communicating with sound-images, appealing to listener’s experience, previously gained while hearing modern music. It is significant that the score features largely expanded percussion section, its playing with the brass section, that, being combined with periodically happening maximal density of texture and extremities of dynamics creates an association with images of dark powers, creating a feeling of insurmountable terror.

Algorithm of musical events in “Confession” is governed by cooperation of meditative and grotesque-scherzo episodes. The latter seem to “grow out” from



the former; in their turn, meditative replace grotesque-scherzo ones. So, while being antinomic, they are perceived as different stages of a single process, in which aggressive and ominous reveals to be a spawn of author's mind along with meditative, generally speaking – part of inner world, that allows to regard this as “collateral or eccentric lyric” (I. Sollertinskiy). Its coexistence with lyrical expressions gives it degree of sincerity of confessions, serving as one of the key indicators of this genre archetype.

A. Lubchenko's inclination towards introspection doesn't stand in way of his contact with modern life with its anxious atmosphere, spiritual and intellectual wandering, searches for new moral guidelines, collision of polar systems of values. Refracted through prism of author's perception, traits and collisions of epoch acquire psychological character, resulting in revealing of self-comprehension of our contemporary. Nevertheless, should any images appear in composer's fantasy, be it visions of “another worlds” or of eternal chaos, author's position remains steadfast, and that holds black colours back from filling all the musical texture. And even an ending, with farewell intonations and a shade of *funebre*, doesn't create an impression of doom, granting catharsis, even in spite of continuous *c-moll* chord, a background for solo viola's ending of its confessional narration. This effect is largely influenced by composer's appeal to “human” timbre of string instruments, playing *divisi*, that bring features of intimate, chamber statement into last “word”.

Conclusions. In Conclusions, generalizing observations made in article, it is stressed, that considered work matches genre archetype of confession. Complex of expressional devices, used in it, allows to create wide amplitude of emotional states, sometimes reaching exquisitely sharp expression, and that allows to classify genre type of A. Lubchenko's “Confession” as “word-scream”, in terms of O. Sheludiakova. Double time dimensions (of narration and narrator's) in this work, clarity of incarnation of plot collisions, constant escalating of psychological tension etc. indicates usage of ballade dramaturgical logic. While showing self-awareness of modern man in “Confession” and applying modes, typical for music of XX–XXI centuries, the composer uses artistic experience of romanticism as well, that contributes to this and other works being open to direct dialogue with the audience, and this is a quality, especially important in genre of confession.

Key words: confession; genre; romantic tradition; modernity; Anton Lubchenko.



Постановка проблемы. Исповедь – жанр художественной словесности, восходящий к одноимённому творению Аврелия Августина (397–401 годы). Едва увидев свет, этот опус вызвал широкий резонанс, что свидетельствует об актуальности поднятых автором вопросов, имеющих, по-существу, вневременной характер, и самой формы их подачи. На протяжении всего Средневековья, а затем и Ренессанса постоянно появлялись сочинения исповедального типа, хотя и не все они носили наименование «исповедь». Литературовед А. Столяров упоминает среди них авторов средневековых подражателей А. Августина – Отлоха Эммерамского, Гвиберта Ножанского, Аделяра Батского, а к числу ренессансных продолжателей исповедальных опусов относит, в частности, «Новую жизнь» Данте и «Жизнеописание» Бенвенуто Челлини (Столяров, 2003: 382). В последней трети XVIII века со своей «Исповедью» к читателям обратился Ж.-Ж. Руссо (1765–1770), а 100 лет спустя – Л. Н. Толстой (1879–1882). Добавим к ним беллетризованную «Исповедь сына века» А. де Мюссе (1836), написанную от имени типичного представителя романтически настроенного молодого поколения французских писателей. Так складывается особая жанровая традиция, объединённая потребностью мыслящей личности в познании самой себя, мира – и Истины.

В музыке – искусстве по своей природе лирическом – исповедь не вылилась в особый тип произведения, обладающий специфическим комплексом формально-содержательных признаков. Вместе с тем, ряд сочинений XVIII–XIX веков обнаруживают жанровые свойства литературной исповеди. С наибольшей очевидностью они проявляются в музыкально-словесных опусах, в том числе сольных кантатах И. С. Баха, «Четырёх строгих напевах» И. Брамса, большом рассказе Вотана во втором акте «Валькирии» Р. Вагнера и его же «Парсифале». Одновременно, исповедальность пронизывает и многие страницы инструментальных сочинений, например, *Adagio* симфоний А. Брукнера, пьесы из третьего тома «Годов странствий» Ф. Листа, симфонические концепции Г. Малера и пр. Называя свой Концерт для оркестра и солирующего альтя соч. 59 «Исповедь», наш современник А. Луб-



ченко (р. 1985) словно выводит на поверхность исповедальность, присущую названным и другим образцам композиторского творчества, запечатлевая её в соответствующем жанровом имени. Возникает вопрос о комплексе художественных средств, раскрывающих в данном произведении исповедальную тему в её межвидовых параллелях со словесным жанром. Решение этого вопроса составляет **цель** настоящей статьи.

Анализ последних публикаций по избранной теме. Жанровую типологию исповеди раскрывает в пространным комментарии к одноимённому сочинению бл. Августина А. Столяров (2003). Исследователь видит в ней признаки смежных словесных жанров: жития, повествующего о трудностях духовного обретения истины, открываемой в вере, а также автобиографии – жизнеописания конкретного человека. Однако, замечает литературовед, при всём сходстве с ними, исповедь отличается психологичностью, основанной на высокой степени самосознания, предельной честности и искренности, превращающих личностное высказывание автора в «глас совести». Это даёт учёному право охарактеризовать её как исповедь «внутреннего биографа» (Столяров, 2003: 382). Поскольку исповедь – всегда путь познания и самопознания, она обладает свойством процессуальности, ибо лишь при таком условии становится возможным осмысление итога духовно-психологического движения. Отсюда, считает А. Столяров, – следование принципу целеполагания, что позволяет, не отливая исповедь в отдельную литературную форму, организовывать её в законченное целое (там же).

Понимание жанра исповеди, присущее А. Столярову, во многом перекликается с его трактовкой, предложенной И. Верцманом (1976). Указывая на автобиографичность «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, литературовед выявляет в названном сочинении суровый взгляд писателя на самого себя, вследствие чего содержание его литературного высказывания оказывается шире не только жизнеописания, но и «движущегося автопортрета». Исповедальный жанр, считает исследователь, «предполагает какие-то страдания автора» (Верцман, 1976: 154); в исповеди нельзя не проявить и «достаточно точное знание самого себя», и «героизм чистосердечия» (там же, 159).

Итак, исповедь – это литературный жанр, обладающий свойствами психологизированной автобиографичности, повествовательности, целенаправленного движения к искомому результату, отмеченный беспощадностью самоанализа, поиском духовной опоры, чаянием обретения истины. Показательно, что латинское *Confessione*, присвоенное своему сочинению первосоздателем жанра – бл. Августином, буквально означает «признание». Что касается содержания этих признаний и исканий, то они варьируются в достаточно широких пределах, высвечивая наиболее актуальные для конкретной личности проблемы на том или ином её жизненном, духовном и интеллектуальном пути. Для бл. Августина и Л. Н. Толстого – это дихотомия «неверие – Вера» с восхождением к последней, для Ж.-Ж. Руссо и в значительной мере для А. де Мюссе – оппозиция «личность – мир». Но все авторы названных «исповедей» писали свои «признания», если воспользоваться словами И. Верцмана, «с чувством громадной важности того, что они намерены сообщить людям», защищая «свою правду» (1976: 156).

В музыкальной науке в широком смысловом контексте феномен исповеди исследует О. Шелудякова (2006). Учёный характеризует исповедь как «текст жизни, реализуемый через прорыв к самому себе и одновременно высказанное суждение о мире и себе в мире» (2006: 165). Столь ёмкое определение потенциально содержит в себе возможность его применения к сочинениям с весьма различным содержанием – вплоть до полного исключения подразумеваемого жанровым именем религиозного компонента (там же). Различая понятия «исповедь» и «исповедальность», О. Шелудякова отмечает наличие последней во многих музыкальных жанрах, называя листок из альбома, музыкальный момент, экспромт, интермеццо, «дневниковость» которых оказывается отпечатком «сиюминутных впечатлений или мелькнувших воспоминаний». Что касается исповеди, понимаемой как «человеческий подвиг откровения», то адекватной формой её воплощения, считает учёный, могут служить только крупные жанры, «где личность художника раскрывается не в одномоментном акте, но в порой мучительном процессе сотворения художественного мира» (2006: 167). В позднеромантическом искусстве, изучению которого посвящено исследование О. Шелудяковой, исповедь пред-



стаёт, согласно характеристике автора, как «вопросение к другому», что отвечает наблюдению музыковеда, касающемуся диалогической природы данного высказывания (там же: 168–169). Важным представляется замечание О. Шелудяковой о характерном для исповеди отношении к структурированности преподносимой в ней «внутренней речи» (термин М. Бахтина): «Исповедальное слово, – постулирует учёный, – <...> практически никогда не облачается в классическую форму». Объясняя данный факт, исследователь замечает, что «в противном случае вторгается момент отчуждения формально-конструктивного элемента от содержания, непосредственного душевного излияния» (там же: 169). Учёный различает два типа высказывания, «рождающих ощущение исповедальности». Это, с одной стороны, «тихое, сокровенное слово, прерываемое паузами и вздохами», с другой – «слово-крик, стон» (там же). Если вспомнить об обязательности отпечатка страданий автора в сочинениях такого рода, на чём настаивает И. Верцман (1976: 154), тогда именно второй тип высказывания, выделенный О. Шелудяковой, будет соответствовать исповеди как таковой. В конечном счёте исследователь предлагает считать музыкальную исповедь «жанром особого рода – с внемusикальной атрибуцией, где типизация присутствует в большей степени не на музыкально-языковом уровне, а на глубинном уровне “жанрового архетипа”» (Шелудякова, 2006: 177). Это позволяет, на наш взгляд, рассматривать музыкальную и литературную исповедь в едином жанровом поле – независимо от наличия авторского определения в заголовке конкретного произведения.

Изложение основного материала. Творчество Антона Лубченко принадлежит той традиции музыкального искусства, которая берёт своё начало в эпоху романтизма и в различных формах проявляется в XX – первых десятилетиях XXI века. В данном случае речь идёт не о ретро-тенденции либо стилизации, а о приобретённом романтизмом духовном, интеллектуальном, эмоциональном познавательном опыте, имеющем значение непреходящей ценности и составляющем весомую часть культурного наследия человечества, его мировоззренческого и художественного тезауруса. Характеризуя позднеромантическую эстетику, А. Михайлов отмечает в ней наличие «почти вечно-

го», ибо в её основе находится «максимально богатая человеческая личность: изведавшая всё содержание мира, пережившая его в себе, наделённая тончайшим, всё воспринимающим чувством» (1988: 109). Самораскрытие личности составляет глубинный пласт содержания произведений А. Лубченко – независимо от конкретного предмета композиторского высказывания. Склонный к интроспекции, их автор одновременно открыт миру. Он человек своего времени, которое отражается в музыке композитора не только в зеркале личностного восприятия, но и нередко в осязаемых, почти «персонифицированных» формах. Это свойство творческой рефлексии проявилось уже в ранних произведениях А. Лубченко. Е. Остер (2004) связывает названную черту с хронологическим и психологическим совпадением собственной биографии автора и «точки отсчёта той реальности, которую мы называем современной» (2004: 253). Во втором фортепианном концерте 17-летнего композитора музыковед обнаруживает в качестве одного из центральных, сквозных образов само Время, предстающее в различных обликах (там же: 252). Острое переживание автором коллизий современности, её тревожной атмосферы во многом определяет эмоциональный «градус» его сочинений, подчас сближая их с образцами музыкального экспрессионизма. Тем самым рождается тот тип композиторского высказывания, который И. Соллертинский, имея в виду скерцо малеровских симфоний, назвал «косвенной или эксцентрической лирикой», когда «лирическое даётся не “в лоб”, а замаскировано гротескной интонацией» (1963: 342). Другой полюс эмоционального мира музыки А. Лубченко составляет собственно лирическое начало как открытое авторское «слово», обращённое к современникам. Отсюда – многие сочинения композитора оказываются отмеченными свойствами исповедальности, что вполне закономерно воплотилось в художественную концепцию, получившую название «Исповедь».

При сравнении с литературными «Исповедями» обращает на себя внимание возраст создателя музыкальной. В самом деле, и А. Августин, и Ж.-Ж. Руссо, и Л. Н. Толстой обратились к этому жанру «земной свой путь пройдя до половины», если воспользоваться словами Данте. В противовес этому, свою «Исповедь» А. Лубченко написал,



едва перешагнув порог 20-летия: в 2006 году. Однако композитору – как и поэту – дана возможность «в одном мгновенье видеть вечность», по В. Блэйку, минуя растянутое во времени познание и его опосредование с помощью аналитизма разума. Напрашивается аналогия с юной Мариной Цветаевой, примерно в таком же возрасте создавшей «реквием по себе»¹. Ранняя личностная зрелость композитора позволила ему в «Исповеди» настолько честно, глубоко и беспощадно обнажить тайники своей души, её поиски точки опоры в самой себе и мире вовне, что когда через 8 лет появилась вторая редакция этого сочинения, переработки коснулись преимущественно технических деталей: избавления от перегруза оркестровой фактуры и сокращения партии альты, которая, не утрачивая своей драматургической значимости, превратилась из сольной фактически в концертирующую². По существу же содержания никаких изменений во вторую редакцию «Исповеди» внесено не было³.

Эпиграфом к сочинению А. Лубченко может служить мысль, высказанная бл. Августином: «Великая бездна сам человек <...>» (Августин, 2003: 62). Если рассматривать этот опус с точки зрения классификации исповеди, предложенной О. Шелудяковой, то он принадлежит второму типу, обозначенному учёным как «слово-крик, стон» (2006: 169), хотя и первый, «тихий» вариант исповедальности обладает в драматургии данной композиции достаточно значительным удельным весом.

Тонус авторского высказывания в любой исповеди, представленной в художественной форме, определяется её исходным текстом. У бл. Августина он содержит хвалу Господу, у Л. Н. Толстого – его отрицание; Ж.-Ж. Руссо в первых строках своего «признания» само-

¹ Имеется в виду её стихотворение «Уж сколько их упало в эту бездну» (Цветаева, 1990: 27–28).

² Это повлекло за собой уточнение в названии жанрового профиля произведения в подзаголовке: не Концерт для альты с оркестром, а Концерт для оркестра с солирующей альтой.

³ Во второй редакции «Исповедь», соч. 59 была исполнена в Большом зале Брукнерхауса (г. Линц, Австрия) 5 февраля 2015 года оркестром Приморского театра оперы и балета под управлением автора.

определяется, заявляет о своей инакости по сравнению с другими людьми («Я один. Я знаю своё сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете» (1961: 9–10), А. де Мюссе предупреждает об отсутствии в его романе автобиографичности как таковой: «Чтобы написать историю своей жизни, надо сначала прожить эту жизнь, – потому я пишу не о себе» (1957: 5), хотя повествование ведётся от первого лица, вследствие чего подлинным «героем» сочинения избрано целое поколение, которое «поразила глубокая нравственная болезнь» (там же): именно в ней исповедуется «сын века». Сочинение А. Лубченко открывается коротким ударом оркестрового *tutti*, словно взрывающим звуковое пространство. Искомый образно-эмоциональный эффект достигается композитором достаточно простым по составу комплексом выразительных средств. С точки зрения гармонии – это тоническое трезвучие *c-moll*, само по себе не обладающее острым фонизмом, но приобретающее его благодаря динамике (*sff*), краткости ритмической единицы (восьмая длительность), широкой тесситуре (от большой до четвёртой октавы), участию «тяжёлой» меди, литавр и там-тама, а также огромной акустической массе. Возникает определённая аналогия с началом разработки сонатного *allegro* Шестой симфонии П. И. Чайковского, где использован тот же выразительный приём⁴, сила воздействия которого, как показывает слушательская практика, заставляет вздрогнуть даже знатоков данного сочинения. Сильнодействующие средства применяются в «Исповеди» повсеместно, рождая подчас ощущение безотчётного страха, панического ужаса, отчаяния и в то же время протеста. Немалая роль в воссоздании подобных психологических состояний принадлежит медной и ударной группам симфонического оркестра. Заметим, что в его составе отсутствуют видовые или необычные инструменты. Единственное исключение – флейта *piccolo*, характерная фоника которой приберегается для достижения особых драматургических целей. Сочинение написано для парного состава деревянных духовых,

⁴ У П. И. Чайковского – не минорное трезвучие, а первое обращение малого уменьшённого септаккорда, но на том же басу «С».



4 валторн, 3 труб, 3 тромбонів, більшого числа ударних (літаври, трикутник, том-том, тарелки, великий барабан, там-там) з участю ксилофона, колокола, арфи, а також струнної групи. С присутнім йому «абсолютним» тембровим слухом, тонким ощущенням звукової природи інструментів композитор максимально розкриває їх виразні можливості, то з'єднуючи в спільній участі, то виписуючи соло для кожної партії. В функціонально-семантичному плані оркестрові групи диференційовані. С медними і ударними інструментами пов'язані самі жахаючі сторінки музикального тексту. Задача нагнетання психологічного напруження часто возкладається на струнні, лише іноді «вспомінаючі» о своєму кантіленному амплуа. Дерев'яним духовим нерідко присуще мелодичне початок; в діалозі с альтом їх декілька відсторонене, холоднате звучання рельєфно відтінює бархатний, теплий голос солируючого інструмента.

Незважаючи на те, що с композиційної точки зору «Ісповідь» двучастна, вона наділена єдиним тематичним комплексом і сквозним драматургічним розвитком. Музикальний матеріал містить: рельєфно очерчені, структуровані теми-мелодії; «військові» сигнали (або «труби Апокаліпсиса»); різні види моторики. Особу групу складають існуючі тематичне значення сонорні ефекти, пов'язані с інструментальними ігровими прийомами, в тому числі продовжувальними і короткими трелями в партіях міді і струнних, глиссандуванням і пр. Серед тем-мелодій слід відзначити лірично кантіленні широкого дихання; гротесково-скерцозні, де основними засобами виразності виступає ритмічне початок; ритуальну (імітація церковного співу) в аккордової фактурі. На протязі обох частин композиції відбувається експонування нових тематичних ідей, розвиток уже показаних і їх варіантне повторення. Появляючись в різних послідовностях, драматургічних ситуаціях і темброво-фактурних контекстах, вони, не змінюючись по суті, «нараховують» сенс, подібно тому, як в поезії одне і те ж слово-образ «прочитується» разом с всією віршованою строкою. Таким методом створення забезпечується одночасно неперервність драматургічного процесу і його

упорядоченность, в результате чего возникает логически безупречно выстроенный музыкальный сюжет.

Лежащий в основе жанра исповеди как принадлежности художественной прозы принцип повествования моделируется в сочинении А. Лубченко с помощью балладной драматургии. Подобно литературной (и романтической инструментальной) балладе, в нём отчётливо прослеживается установка на двойное время: рассказчика и рассказчика. Сразу после аккорда-удара включается время рассказчика, представляющее в медитативном монологе альта (ремарка, предшествующая изложению нотного текста, – *Adagio e con molto passione*). Оно же возвращается в последних тактах композиции, также воплощаемое в одиноко звучащем «слове» солирующего инструмента. Рассказ в «Исповеди», как и в балладе, не абстрагирован от личности повествователя. Рассматривая балладу в качестве формы лирического произведения искусства, Г. В. Ф. Гегель писал, что лирика может избирать своим предметом и эпическое событие. В том числе, таково свойство баллады. «Форма, определяющая целое, здесь, с одной стороны, повествовательна, – считал философ, – поскольку сообщается о ходе и течении одной ситуации, одного события <...> Но, с другой стороны, основной тон остаётся вполне лирическим; ибо главное здесь – не описание и изображение реального события, лишённые какой-либо субъективности, а наоборот, способ восприятия и чувство субъекта <...>». И далее: «Точно так же и впечатление, ради которого сочиняется такое произведение, целиком принадлежит лирической сфере» (Гегель, 1989: 563).

В жанре исповеди внешние события, образы, факты становятся метами «внутренней биографии», что также позволяет рассматривать их под знаком лирического. Так происходит и в «Исповеди» А. Лубченко. Время рассказа реализуется в ней с помощью достаточно наглядных явлений внешнего мира, маркирующих определённые ситуации, легко прочитываемые благодаря обращению автора к принципу обобщения через жанр. Однако личностная призма их отражения позволяет видеть в них принадлежность внутренней жизни повествователя, индексы его персонального *inferno*. Долгие *ostinati* «военных» сигналов с постоянно выдерживаемой максимальной громкой дина-



микой, режущая слух фоника труб и совершенно лишённых своей романтической репутации валторн, визг флейты *piccolo* порождают впечатление бесовства, фантазмагории жутких видений, а возвращения такого рода картин напоминают о прохождении кругов ада. Аналогично – периодически возникающие ритуальные «песнопения» скорее уподобляются погребальному отпеванию, нежели даруют надежду на спасение. Уместна параллель с заупокойным хором за сценой в пятой картине «Пиковой дамы», звучащим словно в воспалённом мозгу бредящего Германа. Быть может, это символ самой смерти либо напоминания о ней: *memento mori*.

Алгоритм движения музыкального сюжета в «Исповеди» регулируется чередованием сопряжённых между собой медитативных и гротесково-скерцозных эпизодов при непрерывности драматургической линии. В первой части устанавливается триада «медитативное – гротесково-скерцозное – медитативное». Вместе с тем, уже в её пределах заявляет о себе наступательно-агрессивное начало, перерастающее приёмом *attacca* в масштабную многосоставную фугу второй части композиции. Главным «действующим лицом» произведения выступает исходная тема солирующего альтя, почти лишённая какой-либо поддержки оркестра. Это в полном смысле слова монолог, речь от первого лица, что предопределено жанром исповеди. В широких разнонаправленных интервальных ходах, напряжённо звучащих малосекундовых мотивах, почти речитативных интонациях концовки, скрывающей в себе недосказанность и вопрос, в секвенционном восхождении, нюансе *ff* заложен огромный экспрессивно-энергетический потенциал, обеспечивающий интенсивность процесса рассказа-переживания в значительных пространственно-временных пределах. Развёртывание представленной музыкальной мысли в первом из медитативных эпизодов осуществляется посредством её прорастания в неоднократных последующих проведений: поочерёдной, по принципу фуги, передаче другим инструментам, сопровождающейся изменением высотного расположения и раздвижением вверх и вниз оркестровой тесситуры; канонических имитаций; тонального развития. Свёртывание горизонтали в вертикаль сигнализирует о завершении начального акта драматургического процесса в его медитативной направленности.

Вторжению гротесково-скерцозной образности предшествует экспонирование моторно-пассажного музыкального материала в партии альты, сопровождаемого аккордами-ударами на сильных долях такта всего оркестра. Заметим, что все виртуозно-игровые формулы, порученные солисту, по своему интервальному составу близки генеральной музыкальной мысли сочинения, тематически насыщены, вследствие чего при всей технической сложности альтовой партии не позволительно видеть в ней традиционный атрибут сольного концерта. Это с особой наглядностью проявляется во втором, контрастном, эпизоде первой части композиции, где солист представлен в постоянном диалоге с оркестровыми группами и отдельными инструментами, не выключаясь из общей картины кошмарных видений. С точки зрения логики музыкальной формы гротесково-скерцозный эпизод аналогичен разработкам симфонических *allegri*. Помимо создания почти кинематографически наглядного образа наступления агрессивной силы, катастрофических видений, композитор использует приём оборотничества, подчиняя семантику исходной темы произведения атмосфере разгула почти персонифицированного зла, явленного в сигналах меди, «рубленных» аккордах струнных, остинатных «завихрениях» деревянных духовых инструментов. В этой связи возникают аналогии не только с Шестой симфонией П. И. Чайковского, но и с драматургией симфонических *allegri* Д. Д. Шостаковича. Следует отметить, что композиторский «внук» великого симфониста XX века в некотором роде превзошёл своего пра-учителя по силе эмоционального воздействия на слушателя. Разработочный эпизод первой части «Исповеди» вызывает почти травмирующую реакцию, чему в немалой степени способствует длительное сохранение остинатных линий и пластов в условиях сверх-громкости и плотности акустической массы оркестровой партии. Поэтому, несмотря на продолжительность исчерпания негативной энергии с прорывами всё ещё фатально звучащей темы в тембре труб, ужас, порождаемый кульминационной зоной драматургии, постепенно отступает, даруя краткую, но необходимую передышку перед следующей вспышкой агрессии в виде новой лирической темы, по эстафете, передаваемой вверх по партитуре: начинают виолончели, затем к ним присоединяются альты, а скрипки



с кларнетами, словно в нетерпении, продолжают тему в уменьшении. Напоминающие о себе «военные» сигналы воспринимаются уже как отголоски событий кульминационной зоны. После чего, вполне ожидаемо, начинается новый медитативный эпизод.

Его вновь открывает солирующий альт в исходном *c-moll*. Ему поручено проведение лирической темы, заимствованной А. Лубченко из Первого интермеццо для альта и фортепиано, написанного композитором ещё во время учёбы, в 2002 году. Использование собственной музыкальной мысли сообщает данному моменту подчёркнутую автобиографичность высказывания, столь свойственную жанру исповеди. Этой же темой, подобно личной подписи в партитуре, композитор закончит свои «признания». Прощальная интонация, явленная темой-цитатой, получает новое звучание в экспозиции ритуального напева, по своему семантическому наполнению близкого цитате молитвы «Со святыми упокой» в Шестой симфонии П. И. Чайковского и кантате «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева, а в католической традиции – инициальной темой *Adagio* из Пятой симфонии А. Брукнера, содержащей музыкальный оборот из его же «*Te Deum*», где он озвучивает слова «*non confundar in aeternum*» – «не постыжусь в вечности» (последнее выявлено М. Н. Филимоновой (2003: 413)). Последующее просветление колорита, мажорные краски, мягкий фон «кольшущейся» фактуры струнных, обилие солирующих инструментов – альта, кларнета, гобоя, «скрябинской» скрипки – создают впечатление открывающегося внутреннему взору неба, видения рая. Здесь впервые в анализируемом сочинении струнная группа «вспоминает» о своей исконной кантиленности, преподнося ещё одну, прежде не звучавшую лирическую тему. Предпосылкой для наступления второго гротесково-скерцозного эпизода служит настойчивое напоминание зауспокойной темы, подводящей к возвращению сигнальных формул, возвещающих о начале решающего события «Исповеди»: шабаша, воплощённого в форме фуги, открывающей вторую часть сочинения.

Образ, порождённый творческим сознанием композитора XXI века, имеет богатую родословную в прошлом музыкального искусства. Одна её линия восходит к европейскому романтизму – картинам «адской охоты», зловещего карнавала, мрачного *inferno*, фау-

сто-мефистофельскому оборотничеству в произведениях К. М. Вебера, Г. Берлиоза, Ф. Листа; другая – коренится в традиции национально-русской культуры, связанной со скоморошьям глумом, проявлениями юродства, мотивами бесовства и «скифства», воплощёнными художественными средствами М. П. Мусоргским, Н. А. Римским-Корсаковым, И. Ф. Стравинским, С. С. Прокофьевым. В «Исповеди» А. Лубченко образ разгула вырвавшейся на свободу тёмной силы облекается в мастерски сконструированную форму⁵.

Композиция фуги многоэтапна. Вначале она заявлена как двойная с совместной экспозицией. Темы контрастны: проводимая альтом написана в токкатном движении, порученная гобоям – остро синкопирована. Вместе с тем, между ними обнаруживается родство благодаря появлению в последнем такте первой темы широких интервалов и синкоп. Взаимодействие двух тем дополняется удержанным противосложением. Разрастание фактуры за счёт наращивания новых голосов и дублировок, учащение ритмической пульсации, подключение «тяжёлой» меди, ксилофона и других ударных инструментов подводит к кульминации, после которой начинается второй этап фуги (ц. 11), где на фоне *quasi cadenza* играющего длинные арпеджио альты в диалог вступает вторая тема в обращении и новая, построенная на звеньях секвенции. Её кульминационное провозглашение медной группой готовит третий этап фуги (ц. 12), где к первой теме присоединяется погребальная; затем трубы проводят тему из второго этапа, а альт воспроизводит «военные» сигналы, нагнетая психологическое напряжение. Четвёртый этап фуги связан с появлением и полифоническим развитием ещё двух новых тем, из которых более важная роль отводится плясовой в духе скоморошьего глума, отмеченной остро

⁵ Обращение к полифонической композиции в качестве средства создания музыкальной «дьявольщины», в том числе в её психологическом измерении, присуще также западноевропейским романтикам XIX века. В частности, фугато стало способом презентации хоровода шабаша в финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза и претворения мефистофельской «изнанки» заглавного героя «Фауст-симфонии» Ф. Листа. Возможно, это объясняется заложенной в «бесконечном» развёртывании полифонических линий семантики кружения, завихрения, не говоря уже о буквальном значении слова «*fuga*».



гротескными свойствами. Отсюда начинается кульминационная зона фуги, где в бесовский хоровод вовлекаются все показанные в данном эпизоде второй части сочинения музыкальные идеи и многократно проводится первоначальная медитативная тема «Исповеди», иступлённо звучащая у разных инструментов, причём альт и деревянные духовые воспроизводят её экспрессивные мелодические обороты, а медные – наступательную концовку, в результате чего первоначальный монолог превращается в конфликтный диалог. Полифонические приёмы здесь не распространяются на все слои фактуры, а истово-истерическое *ostinato* струнных образует сонорный фон, в котором почти утрачивается ощущение интонационной наполненности звучания. Достигнув максимальной степени агрессии, тёмные силы начинают постепенно отступать, последний раз напоминая о себе серией «военных» сигналов.

Наступает очередь осмысления-рефлексии. Это большая каденция альты на фоне бесконечных трелей валторн, ударов треугольника и том-тома. Наряду с традиционными для данного раздела жанра концерта техническими сложными формулами альт «вспоминает» сигнальные приёмы, тему плясовой, и лишь затем струнные и деревянные вступают со словами страстной мольбы, для чего композитор поручает им нисходящую фразу из уже приводимой в первой части сочинения автоцитаты. К ним присоединяется хорально звучащая медь, но вновь подключается «военная» музыка, пульсирующая линия колокола, жуткие *glissandi* струнных, словно напоминая о предупреждении, венчающем врата ада: «Оставь надежду...». В таком контексте заключительный медитативный эпизод воспринимается как исповедь с того света.

Почти натуралистическое воспроизведение в фуге морока тьмы и порождаемого им безотчётного страха вызывают вопрос, которым уже задавалась Е. Остер в упоминавшейся статье о Втором фортепианном концерте А. Лубченко: не является ли это сочинение «апологией ужаса», и если да, не выходит ли оно «за рамки эстетического, становясь трансляцией реальности?». Автор отвечает на этот вопрос отрицательно, «поскольку чудовищные, казалось бы, образы данного сочинения, пропущенные сквозь осознание культурной музыкальной

традиции, предстают структурированными и нашедшими своё место в ней». Продолжая высказанную мысль, Е. Остер отмечает, что «несмотря на обилие жёстких звучаний, энергетических нагнетаний, Концерт парадоксальным образом оставляет ощущение глубокого лиризма». Объясняя природу этого впечатления, музыковед указывает на постоянно возникающие в процессе развёртывания музыкальной мысли посылки на традицию. В результате рассматриваемый автором Второй фортепианный концерт «оказывается коммуникативно открытым, направленным на “единочувствие” со слушателями» (Остер, 2004: 253).

Данное свойство композиторского мышления А. Лубченко, столь пронизательно подмеченное Е. Остер ещё на заре творческой самоидентификации автора, в последующие годы становится личной метой его произведений, что в полной мере относится и к «Исповеди». В этой связи особую, концептуальную значимость приобретает заключительный медитативный эпизод сочинения. По закону музыкальной репризности возвращается изложенная нота в ноту исходная тема альты, однако ремарке *molto espressivo* сопутствуют знак *p* и указание *con sord.* Одновременно пульсирующее *ostinato* том-тома напоминает о ещё не изжитых в сознании образах фуги. Их отзвуки слышны также в скандировании деревянными духовыми с участием флейты *piccolo* наступательной концовки темы, акцентирующем её диалогичность. Наконец, вниманием целиком завладевает альт, импровизационный монолог которого охватывает всю тесситуру инструмента ($c - g^3$), причём мелодическая линия неизменно направлена вниз, что со времён риторики музыкального барокко ассоциируется с душевной тяжестью, падением в бездну, принятием приговора судьбы и пр. Монологу альты отвечает хор струнных *divisi* с погребальной темой, которая в таком тембре утрачивает былую императивность, приобретая характер утешения и суля вечный покой. Ритуальность момента подчёркивается редкими мерными ударами колокола. На этом фоне постепенно прорастает тема-автоцитата: последнее слово исповеди, повествующее о горьком пути познания и самопознания нашего современника как вечного поиска личностью себя-в-себе и себя-в-мире, внутренней гармонии и абсолютной истины.



Выводы. Сочинение А. Лубченко отвечает всем типологическим свойствам жанрового архетипа литературной и музыкальной исповеди. Ему присущи глубина самораскрытия личности автора, его абсолютная честность в рассказе о самом себе, воплощение «внутренней биографии» рассказчика, повествовательность, однолинейность, целеустремлённость, медитативность. Повышенный тонус экспрессии высказывания, острота переживания раскрываемых событий позволяют отнести «исповедь» ко второму жанровому типу, по классификации О. Шелудяковой (2006). Это подлинное «слово-крик», что сближает данное произведение с экспрессионистическими тенденциями XX – начала XXI века. Подобно тому, как литературная исповедь вбирает в себя черты других словесных жанров – жития, автобиографии, музыкальная исповедь, созданная А. Лубченко, опирается на драматургическую логику баллады, о чём свидетельствуют наличие в ней двойного времени, наглядность воплощения сюжетных коллизий, постоянное нагнетание психологического напряжения, предчувствие катастрофической развязки. Раскрывая в «Исповеди» самоощущение современного человека, создавая звукообразы, типичные для музыки XX – начала XXI века, композитор пользуется и творческим опытом романтизма, что в немалой степени способствует открытости этого и других его сочинений прямому диалогу с аудиторией, – качеству, особенно важному в таком жанре, как исповедь.

ЛИТЕРАТУРА

- Августин, А. (2003). *Исповедь*. Москва : Канон, 464.
- Верцман, И. (1976). *Жан-Жак Руссо*. Москва : Художественная литература, 310.
- Гегель, Г. В. Ф. (1989). Лекции по эстетике (Фрагмент). *Эолова арфа: Антология баллады* (с. 563–568). Москва : Высшая школа.
- Михайлов, А. (1988). Составление, вступительная статья и перевод статьи А. Шенберга «Афористическое». *Советская музыка*, 12, 106–110.
- Мюссе, де А. (1957). Исповедь сына века. *Избранные произведения* : в 3 т. (т. 2, с. 5–206). Москва : Художественная литература.

Остер, Е. (2004). Музыкальное наследие в контексте современной культуры и формы его проявления в Фортепианном концерте № 2 Антона Лубченко. *Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Материалы междунар. научн. конф. 25–26 марта 2004 г. (ч. 1, с. 250–254)*. Гродно : Гродненский государственный университет имени Янки Купалы.

Руссо, Ж.-Ж. (1961). *Исповедь. Избранные сочинения* (т. 3, с. 9–568). Москва : Художественная литература.

Соллертинский, И. (1963). Исторические типы симфонической драматургии. *Исторические этюды* (с. 335–346). Ленинград : Государственное музыкальное издательство.

Столяров, А. А. (2003). «Исповедь». История создания. Жанр. Проблемы достоверности. *Исповедь. А. Августин* (с. 280–387). Москва : Канон.

Толстой, Л. Н. (1964). *Исповедь (Вступление к ненапечатанному сочинению)*. *Собрание сочинений* : в 20 т. (т. 16, с. 94–159). Москва : Художественная литература.

Филимонова, М. Н. (2003). Антон Брукнер. *Музыка Австрии и Германии XIX века* (Кн. 3. с. 332–447). Москва : Композитор.

Цветаева, М. И. (1990). *Стихотворения*. Москва : Детская литература, 191.

Шелудякова, О. Е. (2006). *Поэтика позднеромантической мелодики: монография*. Екатеринбург : Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, 356.

REFERENCES

Augustine, A. (2003). *Ispoved [Confession]*. Moscow : Kanon, 464 [in Russian].

Vertsman, I. (1976). *Jean-Jacques Rousseau*. Moscow : Hudojstvennaya literatura, 310 [in Russian].

Hegel, G. W. F. (1989). *Lektsii po estetike [Lectures on Aesthetics]*. *Eolova arpha. Antologiya ballady* (pp. 563–568). Vysshaya shkola, [in Russian].

Mikhaylov, A. (1988). *Sostavlenie, vstupidelnaja statja i perevod stati A. Shenberga “Aforisticheskoe”* [Composotopn, preface and translation of



the A. Schoenberg's paper "Aphoristic"]. *Sovetskaya muzyka*, 12, 106–110 [in Russian].

Musset, de A. (1957). *Ispoved syna veka* [Confession of a Child of the Century]. In *Izbrannye proizvedeniya* (Vol. 2, in 3 Vols., pp. 5–206). Moscow : Hudojestvennaya literatura [in Russian].

Stolyarov, A. (2003). "Ispoved" ["Confession"]. History of Creation. Genre. Problems of Credibility. Augustine. *Confession* (280–387). Moscow : Kanon [in Russian].

Tolstoy, L. (1964). *Ispoved (vstupleniye k nenapechatannomu sochineniyu)* [Confession (Preface to unpublished work)]. In *Sobraniye sochineniy v 20 tomah* (Vol. 16, pp. 94–159). Moscow : Hudojestvennaya literatura [in Russian].

Sheludiakova, O. (2006). *Poetika pozdneromanticheskoy melodiki* [*Poetics of Late-Romantic Melody*]. (Candidate's thesis). Yekaterinburg : Ural Musorgskiy State Conservatory, 356 [in Russian].

Oster, E. (2004). *Muzykalnoye naslediye v kontekste sovremennoy kultury I formy ego proyavleniya v Fortepiannom kontserte № 2 Antona Lubchenko* [Musical Heritage and Forms of Its Embodiment in Piano Concerto No. 2 by Anton Lubchenko]. *Materials of Aktualnyye problem mirovoy Hudogestvennoy Kultury International Conference*. Grodno, 250–254 [in Russian].

Sollertinskiy, I. (1963). *Istoricheskiye tipy simfonicheskoy dramaturgii* [Historical Types of Symphonic Dramaturgy]. In *Istoricheskiye Etudy* (pp. 335–346). Leningrad : Gosudarstvennoye Muzykalnoye Izdatelstvo [in Russian].

Rousseau, J. -J. (1957). *Ispoved* [Confession]. In *Izbrannye sochineniya* (Vol. 2, pp. 5–206). Moscow : Hudojestvennaya literatura [in Russian].

Filimonova, M. (2003). Anton Bruckner. In *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka* (Vol. 3, 3 Vols, pp. 332–447). Kompozitor, [in Russian].

Tsvetayeva, M. (1990). *Stihotvoreniya* [Poetry]. Detskaya Literatura, 191 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.05.2019 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бурель Олександр Володимирович – скрипаль, кандидат мистецтвознавства, артист оркестру Харківської обласної філармонії.

Іванова Ірина Леонідівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Карачевцева Інна Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, артист оркестру Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка.

Кашуба Денис Владиславович – викладач кафедри концертмейстерської майстерності, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Кутлуєва Дар'я Володимирівна – здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лисичка Олександр Миколайович – магістрант кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник – І. Л. Іванова, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Плужніков Віктор Миколайович – диригент, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки, доцент кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, доцент кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів Харківської державної академії культури.

Савченко Ганна Сергіївна – музикознавець, композитор, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач композиції ХССМШ-і.



Садовнікова Олена Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент.

Сандюк Сергій Анатолійович – скрипаль, кандидат мистецтвознавства, артист оркестру.

Соколова Лідія Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, викладач музично-теоретичних дисциплін Дитячої музичної школи № 11, м. Харків.

Станішевська Олена Сергіївна – концертмейстер кафедри концертмейстерської майстерності, здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Цуранова Оксана Олексіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Чистякова Катерина Сергіївна – магістрант кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник – І. Л. Іванова, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Шаповал Оксана Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бурель Александр Владимирович – скрипач, кандидат искусствоведения, артист оркестра Харьковской областной филармонии.

Иванова Ирина Леонидовна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Карачевцева Инна Михайловна – кандидат искусствоведения, артист оркестра Харьковского национального театра оперы и балета имени Н. В. Лысенко.

Кашуба Денис Владиславович – преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства, аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Кутлуева Дарья Владимировна – соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Лисичка Александр Николаевич – магистрант кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Научный руководитель – И. Л. Иванова, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Плужников Виктор Николаевич – дирижёр, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры сольного пения и оперной подготовки, доцент кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, доцент кафедры инструментов духовых и эстрадных оркестров Харьковской государственной академии культуры.

Савченко Анна Сергеевна – музыковед, композитор, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, преподаватель композиции ХССМШ-и.



Садовникова Елена Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент.

Сандюк Сергей Анатольевич – скрипач, кандидат искусствоведения, артист оркестра.

Соколова Лидия Сергеевна – кандидат искусствоведения, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Детской музыкальной школы № 11, Харьков.

Станишевская Елена Сергеевна – концертмейстер кафедры концертмейстерского мастерства, соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Цуранова Оксана Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой фортепиано Коммунального учреждения «Харьковская гуманитарно-педагогическая академия» Харьковского областного совета.

Чистякова Екатерина Сергеевна – магистрант кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Научный руководитель – И. Л. Иванова, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Шаповал Оксана Петровна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Burel Oleksandr Volodymyrovych – violinist, PhD in musicology, artist of Kharkiv Philharmonic Orchestra.

Chystiakova Kateryna Serhiivna – MA student at the Ukrainian and foreign music department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Scientific advisor – Ivanova Iryna Leonidivna, PhD in musicology, associate professor, full professor at the Ukrainian and foreign music department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Ivanova Iryna Leonidivna – PhD in musicology, associate professor, full professor at the Ukrainian and foreign music department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Karachevtseva Inna Mykhailivna – PhD in musicology, artist of the orchestra at Kharkiv Lysenko National Academic theatre of Opera and Ballet.

Kashuba Denys Vladyslavovych – lecturer at concertmaster training department, PhD student at music analysis and interpretology department of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Kutluieva Daria Volodymyrivna – PhD student at the Theory of Music Department of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Lysychka Oleksandr Mykolayovych – MA student at the Ukrainian and foreign music department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Scientific advisor – Ivanova Iryna Leonidivna, PhD in musicology, associate professor, full professor at the Ukrainian and foreign music department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Pluzhnikov Victor Mykolaiovych – conductor, PhD in musicology, associate professor, associate professor of the department of solo singing and opera training, associate professor of the department of orchestral wind instruments and opera and symphony conducting of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, associate professor of the department of wind and variety orchestras instruments of Kharkiv State Academy of Culture.

Sadovnikova Olena Serhiivna – PhD in musicology, associate professor.



Sandiuk Serhii Anatoliiovych – violinist, PhD in musicology, artist of the orchestra.

Savchenko Ganna Serhiivna – Musicologist, Composer, PhD in musicology, Associate professor, Associate professor of the composition and instrumentation department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Shapoval Oksana Petrivna – PhD in musicology, associate professor, associate professor at music analysis and interpretology department of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Sokolova Lidia Sergeevna – PhD in musicology, Children's Music School No. 11, Kharkiv, teacher of theoretical music disciplines.

Stanishevskia Olena Serhiivna – accompanist of concertmaster training department, external doctoral candidate at music theory department of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Tsuranova Oksana Oleksiivna – PhD in musicology, associate professor, Public Institution «Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy» Kharkiv Regional Council, Cathedra of Piano, Head of the Cathedra.

СПИСОК ВИПУСКНИКІВ
(спеціалістів та магістрів)

кандидата мистецтвознавства, професора кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
Ірини Леонідівни Іванової

1. Бабіна Ірина (1975)
2. Старенко Світлана (1976)
3. Варивода Ірина (1977)
4. Дончулеско Тетяна (1978)
5. Амусіна Тетяна (1979)
6. Анашкіна Ірина (1981)
7. Середкіна Олена (1982)
8. Лішина Любов (1982)
9. Богаєвська Олена (1983)
10. Корженко Наталія (1984)
11. Бабенко Ірина (1986)
12. Ігнатченко Галина (1986)
13. Власенко Елла (1986)
14. Ієвська Олена (1987)
15. Фролова Олена (1987)
16. Зінченко Марина (1988)
17. Розовська Ганна (1988)
18. Герасименко Олена (1989)
19. Яковлева (Антипова) Наталія (1990)
20. Яковчук Наталія (1991)
21. Заболотна (Серебро) Ірина (1991)
22. Богачова Катерина (1992)
23. Тарасова Ольга (1993)
24. Козак Борис (1994)
25. Ігнатченко Ірина (1995)
26. Вайкан Олена (1997)
27. Мізітова Рената (1997)
28. Якушина Ольга (1997)



29. Гладких (Савченко) Ганна (1998)
30. Рудик (Тишина) Тетяна (1998)
31. Фесенко Олена (1999)
32. Ткаченко Ганна (1999)
33. Рязанцева Наталія (2000)
34. Остер Олена (2002)
35. Садовнікова Олена (2002)
36. Супрун (Кравченко) Валерія (2003)
37. Бондаренко Марія (2004)
38. Бабій (Шаповал) Оксана (2005)
39. Соколова Лідія (2008)
40. Миколайко Катерина (2008)
41. Чернявський Павло (2009)
42. Старцев Ігор (2010)
43. Мовчан Віра (2010)
44. Авраменко Ольга (2010)
45. Приданчук Олена (2011)
46. Ткаченко Єлізавета (2011)
47. Ляшенко Андрій (2012)
48. Фартушка Олексій (2013)
49. Смолка Ольга (2013)
50. Карачевцева Лариса (2013)
51. Данилова Марія (2014)
52. Жемчужин Олег (2014)
53. Димкович Антон (2015)
54. Гузовська Ірина (2015)
55. Павлик Лілія (2015)
56. Ізмайлова Юлія (2015)
57. Агеева Юлія (2015)
58. Волик Олексій (2016)
59. Бакумец Анастасія (2016)
60. Крамарева Анна (2016)
61. Рибалко Дар'я (2018)
62. Лашко Віталій (2018)
63. Кутлуєва Дар'я (2018)

64. Кашуба Денис (2018)
65. Старцев Дмитро (2018)
66. Пономарьова Дар'я (2018)
67. Челак Нікіта (2019)
68. Часовська Наталія (2019)
69. Мясоед Іван (2019)
70. Станішевська Олена (2019)
71. Мазоха Лілія (2019)



Дисертації, написані та захищені під керівництвом кандидата мистецтвознавства, професора кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
Ірини Леонідівни Іванової

1. Мизитова Р. В. «Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия (к проблеме исторической типологии раннего романтизма)». Москва, 1999.
2. Тарасова О. І. «Картина світу музичного театру М. В. Лисенка». Київ, 2000.
3. Савченко Г. С. «Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових та культурно-історичних зв'язках». Київ, 2005.
4. Плужніков В. М. «Професія диригента і шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці XIX століття». Харків, 2006.
5. Садовнікова О. С. «Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний і аналітичний аспекти)». Харків, 2007.
6. Супрун В. О. «Музично-словесний твір як процес смислоутворення». Харків, 2008.
7. Сандюк С. А. «Скрипкові концерти Людвіга Шпора: на шляху до романтизму». Харків, 2008.
8. Бондаренко М. В. «Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на прикладі західноєвропейського фортепианного концерту XIX століття)». Харків, 2008.
9. Бабій (Шаповал) О. П. «Й. В. Гете в художній свідомості і творчості Ріхарда Вагнера». Харків, 2008.
10. Цуранова О. О. «С. В. Смоленський і Новий напрям в російській духовній музиці кінця XIX – початку XX століть». Харків, 2009.
11. Соколова Л. С. «Фортепианні тріо в творчості віденських класиків і австро-німецьких романтиків». Харків, 2013.
12. Карачевцева І. М. «Скрипкові сонати К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона в музично-історичній ситуації 1810–1820 років». Харків, 2015.

13. Пупіна О. О. «Виконавське втілення художнього світу “Третього року мандрів” Ф. Ліста». Харків, 2015.
14. Мовчан В. А. «Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції». Харків, 2016.
15. Бурель О. В. «Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століття». Харків, 2017.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України
від 22.12.2016, наказ № 1609,
як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття
наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство».

Виходить з 1998 року.

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – XVI

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – А. М. Жданько, кандидат мистецтвознавства,
професор

Редактори-упорядники – канд. мистецтвознавства, доцент Г. С. Савченко,
О. М. Лисичка

Редактор, коректор – канд. мистецтвознавства, доцент Г. С. Савченко,
О. М. Лисичка

Технічні редактори – Г. С. Савченко, О. М. Лисичка

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 29.10.2019. Формат 60х84 1/16.
Умов. др. арк. 16,6. Об. вид арк. 17,0.
Зам. № ЕП-1911041. Тираж 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*