

УДК 784.3

ББК 85.314-03

Наталія Савицька

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА ПОЛІФОНІЯ ЦИКЛУ РОМАНСІВ М.КОЛЕССИ “В КРАЮ КВІТУЧОЇ ВИШНІ”

Статтю присвячено розгляду пізнього періоду творчості Миколи Колесси. У вокальному циклі “В краю квітучої вишні” композитор знаходить спільність східних і західних традицій. У поглядах на ідею батьківщини, органічно синтезує орієнтальну і національну фольклорну стилістику

Ключові слова: романсовий цикл, поліфонія, стиль.

“Старість осягає істину тоді, коли її перестанеш шукати”

Г.Гессе

На всіх етапах особистісного становлення і творчої еволюції композиція була для М.Колесси одкровенням, священною відправою, де неприпустима фальш, лицедійство душі, конформізм. Він ніколи не мислив категоріями монументального мистецтва, не вражав слухача гіперболізовано великими жанрами і формами, не викликав подиву приголомшуючою статистикою творчого доробку, і тим більше його філософською прецизійністю. Тепер, коли все, написане Майстром, стало класикою української музики ХХ століття і коли його спадок можна охопити єдиним поглядом, стають щоразу очевиднішими основні стилістичні константи, котрі проходять через довгий мистецький шлях Митця і Людини. Що ж саме мається на увазі?

1. Перевага світлого строю почуттів.
2. Виважений академізм (у найвищому розумінні цього слова) як шлях до широкого слухача.
3. Толерантність до нового, утвердження цінності старого.
4. Пошук гармонії з найактуальнішими художніми концепціями сучасності.
5. Особлива рельєфність образно-інтонаційного змісту музики, що легко сприймається і запам'ятовується на слух.
6. Ставлення до творчої праці як до особистісного очищення, оздоровлення духу.

К.-Г.Юнг усі види творчої діяльності на схилі життя розглядає як результат здатності до самопросвітлення, самоспоглядання [5]. У пізній період творчості М.Колесси суєтність оточуючого світу усвідомлюється митцем лише як тема для роздумів. Жанрова розмаїтість, характерна для попередніх етапів становлення індивідуального композиторського стилю, в загальних рисах зберігається, лише збільшується питома вага камерності – навіть дві хорові партитури “Думи мої” і “Кам’яний сон” набувають камерного виміру.

Дану статтю присвячено циклу романсів "В краю квітучої вишні" (1971) на слова японського поета Такубоку¹. У цьому найінтимнішому з камерно-вокальних творів М.Колесси як у краплині води віддзеркалилися риси завершального етапу еволюції світоглядних і стильових установок автора. Для культурного діалогу Майстер обрав східну традицію, яка в 70-ті роки виявилася напрочуд близькою йому за духом, перетворившись у корелят власного буттєвого досвіду. У цьому філософсько-етичні шукання М.Колесси збігаються з позиціями видатних мислителів ХХ століття – А.Швейцера [4], Г.Гессе [1] та інших, які ідеалізували Схід, відкриваючи в ньому спокійну силу мудрості.

У перекладі Б.Стельмаха дбайливо збережено загальний настрій поетичного першоджерела: швидкоплинність життя і безмежність природи, абсолютна єдність людини і зовнішнього світу – "усі речі існують в ньому і через нього" [2, с.89].

Циклом "В краю квітучої вишні" М.Колесса відгукнувся на симптоматичну тенденцію укрупнення вокального жанру, що в 70 – 80-ті роки народила значну кількість балад, поем, кардинально протилежних за драматургічним рішенням вокальних циклів тощо. Вибір поетичної першооснови також не випадає з контексту української камерно-вокальної лірики, зокрема, вже роком пізніше з-під пера Ю.Іщенка виходить цикл "Шість японських віршів" для сопрано в супроводі арфи (1972), згодом "П'ять прелюдій в стилі Шань-шуй" Л.Дичко (1982).

За характером прочитання східних мотивів цикл М.Колесси співзвучний як естетиці західноєвропейського романтизму, так і імпресіонізму вокальної лірики К.Дебюссі. Звідси розкішна, "пряна" ладо-гармонічна мова, шляхетність, субтельність, делікатність втілення почуттєвої гами, ніби оповитої ніжними півтонами. Сама специфіка традиційної японської поезії спонукає до цього. Так, у танці (саме в цьому жанрі творив свої вірші Такубоку) є цілком відсутнім розповідний елемент. Поезія не описує, а виражає емоційне ставлення автора до природи чи близьких людей. Отже, це лірика в чистому вигляді.

Виявляючи своє бачення певних образів, поет вимагає від читача поглиблення і збагачення їх у грі його уяви – адже п'ятирядковий вірш танки лише контурно окреслює образ, пропонує його ескіз, свідомо залишаючи відчуття недовомовленості. Незважаючи на те, що кожен твір традиційної японської поезії є не простою замальовкою з натури, а складним комплексом натяків, символів, вибагливої гри слів, підпорядкованої строгим законам

¹ Це – псевдонім, справжнє ім'я автора – Ісакава; російський переклад Л.Глускіної, український – Богдана Стельмаха.

віршування, їх було прийнято творити миттєво, експромтом. Усім цим японське поетичне мистецтво кореспондує з широкою сповідальністю романтиків і водночас безпосередністю колористичних вражень імпресіоністів; неможливо оминати паралелей і з літературним символізмом. Звідси зовнішня краса образів, витончена передача їх рафінованого психологізму. Найцінніше те, що Колессі вдається підкреслити подібність між східною поетичною культурою та розумінням власних мистецьких завдань. Навіть сама тема – символ безмежної любові до свого краю, природи, людей, мови – виявилася по-новому осмисленою композитором у час життєвих сутінків. “Край квітучої вишні” – це не лише весняний цвіт сакури в країні сходу сонця, але й оспівана шевченківським “Садком вишневим коло хати” рідна Україна.

Природженому мініатюристи М.Колессі заїмпонували лаконічність і водночас глибина японської поезії. Через максимальну смислову концентрацію танки кожне слово стає особливо значущим. Коло зображуваних предметів вельми вузьке; будь-який напівнятак мусить відразу викликати багатий шлейф асоціацій. З цього частково випливає і святе дотримання східних національних традицій: кожне слово набуває роль символу, місткого яскравого семантичного знака. Таким чином, пізній стиль мислення М.Колесси передбачає оперування більш-менш сталими прийомами, доступними і зрозумілими кожному мислячому слухачеві. Міцна опора на стилістику українських солоспівів надає творові ледь відчутного національного колориту.

Цикл “В краю квітучої вишні” драматургійно спаяний єдиною ідеєю, її послідовним, логічним розгортанням. Глибоке “вживання” в поетичний текст виявляє в ньому ознаки сюжетності: якщо спочатку герой лише здалека споглядає гори батьківщини (№1), вирізняє звуки рідної мови (№2), гірко усвідомлює власну самотність, порівнюючи себе із соколом у безмежному небосхилі (№3), то вже у №4 відчуває радість повернення. Зустріч із “дітьми малими рідної оселі” дарує радісне переживання повноти людського щастя (№5). Саме так формується наскрізна стилістична лінія розвитку ліричної теми. Романтичний акцент опусу дається взнаки через культивування теми самотності, своєрідної внутрішньої еміграції (згадаймо відомі камерно-вокальні цикли Шуберта, Шумана, Вольфа). У свою чергу японські поети вважають, що у високохудожніх творах обов’язково мусить бути присутнім сабі – супроводжуване сумом прекрасне і пронизливе прагнення усамітнення, відлюдності. Самоспоглядання, просвітлення, згідно з канонами східної філософії, допомагають звільнитися від страждань.

Отже, в досліджуваному вокальному циклі відбулася інтеграція специфіки європейського музичного мислення форми японських віршів. При перекладі на українську мову строго регламентована метрика танки губиться, остаточно втрачається і п’ятирядковість. Основне, що вдається

зберегти і донести до європейців, – непідвладність ритмі, уникання точної повторності, періодичності, нерівномасштабності рядків¹. У вокальних мініатюрах М.Колесси специфічний метроритм вірша позначається на акцентній нестабільності, відсутності ритмічної симетрії у вокальному фразуванні.

Ідея ж поетичної недовомленості реалізується у плавних переходах від одного номера до іншого – більшість романсів гармонічно розімкнені, жоден із перших чотирьох не відокремлюється від наступного подвійною тактовою рисою: номери циклу безпосередньо впливаються в подальше розгортання цілого прийомом *attacca*. На рівні внутрішньої форми спостерігаємо вільне поводження з поетичною першоосновою: композитор вдається до повторів окремих слів, рядків. Абсолютно всі романси мають обриси тричастинної репризної форми (що суперечить принциповій розімкненості поетичної структури), найповніше вираженої через фортепіанну партію. Лише єдиний раз – у центральному романсі – репризність проникає і у вокал, привносячи момент повторності у поетичний текст.

Тональний план циклу гнучкий і багатий. Пропонуючи на початку кожного з романсів певні приключові знаки альтерації, композитор орієнтує нас на тональність, яку слід вважати головною у номері. Так формується тональний каркас, в основі якого – хід від *g-moll* через далекі *e-moll* та *E-dur* до однойменного *G-dur* та паралельної тональності *B-dur* у завершальній фазі циклу. І все ж однотональність кожної з мініатюр є досить умовною: продекларовані приключовими знаками деякі тональності з'являються лише епізодично, здебільшого у першій вокальній фразі, надалі ж ланцюжок тональних змін сплітається з найвіддаленіших відхилень, причому тоніка "основної" тональності деколи так і не повертається (див., наприклад, №2). До певної міри цикл об'єднує темпова драматургія: з кожним наступним номером швидкість руху зростає (*Andante moderato* – *Tempo moderato* – *Andantino comodo* – *Andantino* – *Allegro moderato*).

Особливо важливого значення в циклі "В краю квітучої вишні" набувають інтонаційні зв'язки. Наведемо декілька прикладів переосмислення фактурно-інтонаційних лейтзерен у різних романсах циклу:

1) №1, тт. 4 – 6, вок. партія:



¹ Роблячи спробу осягнути специфіку японського способу віршування, щоразу згадуємо танки, оскільки цей жанр посідає чільне місце у творчості Такубоку. Більшість згаданих вище ознак притаманні й іншим поетичним жанрам Сходу, зокрема традиційному жанру хоку.

1а) №2, тт. 5 – 7, вок. партія:



2) №1, тт. 1 – 2, ф-но:



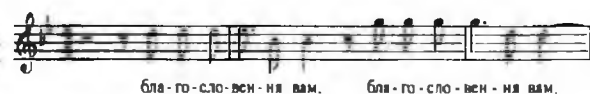
2а) №2, тт. 5 – 3 з кінця, вок. партія:



2б) №4, тт. 1 – 2, ф-но:



3) №1, тт. 13 – 15, вок. партія:



3а) №3, тт. 4 – 2 з кінця, вок. партія:



3б) №4, тт. 18 – 19, вок. партія:



4) №2, т. 1, ф-но:



4а) №5, т. 1, ф-но:



5) №2, тт. 3 – 2 з кінця, ф-но:



5а) №3, останній такт, ф-но:



Вкажемо також на інтонаційну подібність кульмінаційних зон романсів №1 і 4.

Фактуру всіх номерів циклу складає єдиний вокально-інструментальний комплекс: провідна роль належить фортепіано. Саме тут, у партії піаніста фокусується логіка музичного розгортання, проступають контури форми. Домінування інструментального начала позначається на характері вокальної партії. Розкішні акордові послідовності, несподівані тональні переходи та зіставлення складають основу виразовості романсів, підпорядкований їм вокал

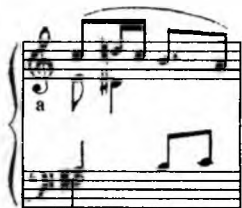
лише окреслює рельєф вертикалей. Смілива змінність ладових і модуляційних фарб, здавалося б, повинна народжувати мелодику конструктивного типу. Однак вокальну партію циклу "В краю квітучої вишні" вирізняє гнучка декламаційність, не позбавлена й типово пісенних зворотів. Загалом, непроста ладова й інтервальна структура партії голосу включає ділянки поступеневого руху, містить типово пісенні формули округлих кадансів, секстових ходів з їх наступним заповненням. У жодному разі романсам не можна відмовити у глибокому проникненні у зміст поезій. І вокал, і фортепіано по-своєму резонують емоційно піднесеним фарбам поетичного слова; присутні у музиці й ледь помітні зображальні прийоми.

Перший романс циклу – *"І слово годі мовить, як дивлюсь..."* – дає приклад на диво оригінального прочитання поетичного тексту. Захоплення гірським пейзажем, висловлене Такубоку, знаходить живий відгук у серці українського митця, багато творів якого пройняті любов'ю до рідних Карпат. Акварельно прозорими фарбами забарвлено фортепіанний вступ до романсу – тонально невиразна безпівтонова фраза, що охоплює звуки субдомінантової гармонії (II₇), народжує ряд своїх укорочених повторів на тлі єдиної (4,5 такту) педалі. Так виникає "пастельна" колористична пляма, в якій наче вібрують далекі й близькі звуки гірського життя. Опора тематичного ядра на тритоновий кістяк ($es^2 - a^1$ в тт. 1 – 2, $es^1 - a$ в тт. 3 – 4) уподібнює його до трембітових відозв. Той же ефект наслідування трембіти досягається у т. 3 введенням в інтонаційний рельєф мотиву терпкого "нетемперованого" тертя. Враження звукової луни, що відбивається далеко в горах, завдячує дворазовому повторенню цієї фрази – істотно вкороченої та теситурно пониженої; різко спадає також і динамічний рівень. У такий спосіб композитор досягає ефекту відлунь. Стерефонія складних обертонових нашарувань утворюється також і незмінною (враховуючи темп) педаллю.

Щойно описаний фрагмент – єдиний у циклі випадків застосування специфічного безпівтонового звучання з метою досягнення колористичного ефекту. Загалом, у ладо-гармонічній мові романсів майже цілком відсутні "орієнтальні" мотиви. Композитор відмовляється від застосування пентатоніки, цілотнового чи будь-якого іншого штучного ладу задля створення "холодного" колориту віддаленого Сходу. Вільно трактуючи мажоро-мінор, рясно збагачений частими модуляціями та модуляційними зсувами, М. Колесса дотримується звичної для нього пізньоромантичної стилістики. Колористика гармонічних барв у більшості випадків є наслідком напруги дисонантних неакордових сполук (із них найпоширеніші – затримання), альтерованих співзвуч. Основним чинником акордової змінності залишається логіка функційних зв'язків. Поряд із цим є в лексиці романсів і знаки типово імпресіоністичної палітри, де світлі, прозорі барви чергуються з матово-тьманими, пастельними; функційні тяжіння нейтралізовані й замінені вільним буанням самодостатніх у своїй колористичній акордів.

Звернення до японського поетичного джерела не призвело до втрати характерних рис індивідуального почерку М. Колесси; трактуючи образи поезії на свій лад, композитор наче виявляє солідарність з японським поетом – кожен із них оспівує не просто гірський пейзаж, а картину рідної серцю природи:

6) Танець (Коломийка), т. 16:



7) Прелюд "Про Довбуша", т. 14:



8) Сонатина, I част., т. 19:



9) Сонатина, II част., т. 7:



10) Сонатина, III част., т. 46:



11) "В краю квітучої вишні", №1, т. 7:



Фактура романсу багата на імітації, які в даному контексті сприймаються як наслідування гірських інструментальних перегуків-відлунь. Форма мініатюри відзначається лаконізмом (серед романсів циклу перший є найкоротшим), її розвиток цілком підкорено поетичному змісту. Так, музика тут чітко слідує за словесним текстом, кульмінаційна зона (потужний емоційний вигук-спалах з його багаторазовим повторенням хвилями "гірської луни" у фортепіано) співпадає з найголовнішим моментом вірша – у жанрі танки висновок завжди зосереджується в одному-двох останніх рядках загальної форми.

Романс "*Над мову рідну цінностей нема*" (№2) вирізняється особливою милозвучністю інтонаційних зворотів. Округлі обриси вокальної партії, точні імітації фортепіано, насолода "прямими" гармонічними вертикалями, часто викладеними прийомом арпеджіато чи змереженими мелізматикою, ніби передають замилювання звуками мови, уособлюють її повноту і наспівну красу.

Романс №3 (*“Лежу в траві без дум і без турботи”*) – це знову буяння гармонічних барв. Найвагоміші за змістом рядки поетичного твору (“А наді мною бачу птах, то буйний сокіл в синім небі”) спонукали композитора до їх виокремлення в самостійний розділ музичної конструкції – на їх основі формується середній розділ романсу. Останньому властиве імпресіоністичне звучання – хвилі гармонічних переливів у фортепіано змальовують запаморочливий простір неба, вільне ширяння гордого птаха: влучна ремарка “*zef-firoso*” (повітряно) нагадує про словесні побажання, якими супроводжував свої музичні пейзажі Дебюссі.

І знову гармонічна краса виходить на перший план у четвертому номері циклу (*“Нарешті я ступив на рідну землю”*). До барвистих секвенцій та вже звичних наонакордових вертикалей долучаються паралелізми дисонуючих гармоній та тризвуків. У заключних тактах романсу композитор знову вживає ілюстративний прийом: повторність одного звука (“Хода моя була легка”) *ritardando e calando* на тлі єдиної гармонічної барви асоціюється з просторовим віддаленням затихаючого кроку. Подібне завершення є індивідуально-стильовим прийомом К. Дебюссі (музичний портрет “Дівчини з волоссям кольору льону”).

Роль кульмінації циклу відіграє романс №5 – *“З дітьми малими рідної оселі”*. Стан емоційної екзальтації знаходить тут досить несподіване втілення: у мелодії впізнаються типові інтонації радянської масової пісні, які еkleктично поєднуються з імпресіоністичними променями гармонічних секвенцій. Урочистість моменту передається повнотою могутніх акордів, часто поданих прийомом арпеджіато. Уперше М. Колесса не звертається до своєї улюбленої репризності, а наскрізним рухом веде до кульмінаційної вершини – єдиного серед романсів “В краю квітучої вишні” утвердження заключної тоніки висхідним рухом кварти.

Незважаючи на те, що не остання, а передостання частина залишається незавершеною, увесь цикл сприймається як відкритий – він не закінчується, а припиняється. Згадаймо принагідно, що феномен відкритої форми в камерно-вокальній музиці намагалися досягнути А. Шенберг, І. Стравинський, М. Равель, О. Скрибін та багато інших композиторів ХХ століття.

Яскравий, виразний мелодизм, свіжість ладо-гармонічного колориту пізнього опусу знову і знову дозволяють впізнати руку Майстра. Вже вказувалося на проникнення в “японську” сферу гуцульського письма засобом введення специфічних акордів, ніби запозичених із ранніх “карпатських” прелюдій композитора.

Не втрачаючи моцартівської легкості пера, дивовижної простоти і невимуженості, в завершальний період творчості М. Колесса починає мислити багатовимірно. Усі опуси, написані в 70 – 90-ті роки, об’єднує тяжіння автора до символіки і метафор – риса, яку Л. Кияновська називає “езоповою мовою”

і проводить ряд паралелей з пізнім Д.Шостаковичем [3, с.184]. Поезія Сходу надала думкам і почуттям Майстра філософсько-етичної глибини, а їх музично-драматургійному втіленню – рис медитативності. Рідкісна відкритість світу викликала абсолютно невластивий попереднім еволюційним періодам синтез європейської і східної картин світу, образно-стильову поліфонію “свого” і “чужого”. Це і є неоціненний дарунок мудрості літнього віку – чудової пори осягнення вищих істин буття.

1. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости. – М.–Л.: Прогресс, 1984.
2. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире. – М.: Наука, 1977.
3. Кияновська Л. Син століття. Микола Коlessа в українській культурі ХХ віку. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2003.
4. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. – М.: Прогресс, 1983.
5. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. – М.: Наука, 1995.

The article is dedicated to the examination of the later period creative work of Mykola Kolessa. In the vocal cycle "In the land of the blossoming cherry-trees" the composer asserts the idea of commonness of the Oriental and Western art traditions in the views on Motherland. The composer organically synthesizes Oriental and national-folklore stylistics.

Key words: romance cycle, polyphonia, style.

УДК 785.73

ББК 85.315.2

Вікторія Андрієвська

ФОРТЕПІАННЕ ТРІО Н.НИЖАНКІВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена проблемам образно-семантичного, стильового та структурного аналізу одного з найяскравіших камерно-інструментальних творів української музики ХХ століття – Фортепіанного тріо е-молл Н.Нижанківського. Уперше твір аналізується в контексті європейських тенденцій розвитку жанру

Ключові слова: жанр, фортепіанне тріо, ансамбль.

Фортепіанне тріо як самостійний жанр ансамблевої літератури і стабілізований тип виконавського складу в камерно-інструментальному музикуванні існує досить давно. Остаточо сформувавшись в однозначності своїх основних структурних характеристик і виконавського складу в камерно-інструментальній творчості В.А.Моцарта, жанр тріо в подальшому розвивався та модифікувався в добу романтизму у творчості Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Й.Брамса, А.Дворжака, С.Франка [1, с.86–88]. В українській музичній культурі першим твором цього жанру стало тріо М.Лисенка, написане ще під час навчання композитора в Лейпцігській консерваторії у