

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПІЗЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ*

Проблеми вікової психофізіології музично-еволюційного процесу відносяться до вельми складних та малодосліджених. Їх навіть часткове вирішення можливе лише на перехресті історії і теорії музики, психології, геронтології, культурології тощо. Взаємодія і синтез наук – свідчення більш високого рівня сучасних знань про Людину і Світ.

У сучасній музикознавчій думці дослідження психології старіючої особистості композитора та його пізнього стилю майже не ведуться. Загалом же в історії музики нагромаджено величезний емпіричний матеріал. Існування принципової концептуальної і якісної відмінності між раннім, зрілим і пізнім стилями відчували і намагалися обґрунтувати ще перші дослідники творчої спадщини Бетовена [7], а науковці ХХ століття переконані в тому, що старість генія викликала до життя цілком нові риси його художнього мислення [8, с.1]. Подібними здогадками, а також спробами в загальних рисах охарактеризувати пізні стильові метаморфози, обмежувалися практично усі дослідники, однак жоден з них не спробував їх систематизувати.

Найціннішими, з моєї точки зору, публікаціями є такі, де концепції останніх творів розглядаються в прямій залежності від трагічного світосприйняття старої, самотньої, розчарованої в житті людини. Серед них слід назвати монографії Ю.Хохлова “Про останній період творчості Франца Шуберта” [9], І.Барсової “Симфонії Густава Малера” [2], Є.Царьової “Йоганнес Брамс” [10], М.Друскіна “Ігор Стравінський” [4]. У 80-90-ті роки публікується чимало статей, спеціально присвячених пізнім творам Д.Шостаковича [3], І.Стравінського [6], П.Чайковського [5] та інших.

Метою даної статті є первинне узагальнення деяких спостережень, які торкаються глибинних змін композиторського стилю в пізній період творчості. Дослідження цієї фундаментальної і неозорої проблеми, локалізується в статті на основі практики зарубіжних мистців ХVІІІ-ХХ століть.

Почну з особливостей мелодики. За спостереженням М.Друскіна, “старість найсильніше вражає щедрістю мелодичного винаходу” [4, с.177]. Дійсно, це дуже слушний висновок. Ріст конструктивних факторів, концентрованість викладу, своєрідне “знекровлення” музичної тканини, перевага графічності над живописністю зумовлює втрату мелодикою зрілого стилю тих властивостей,

* Стаття продовжує дослідження теоретичної моделі пізнього композиторського стилю, розпочаті в попередній публікації – “Деякі методологічні аспекти вивчення пізнього стилю” (Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника “Мистецтвознавство”, в IV. 2002, с. 73-81).

що породжують емоційність і красу музичних образів. Однак така закономірність є неактуальною в тому випадку, коли амелодичній тенденції протистоять інші, які, навпаки, сприяють росту естетичної значущості мелодичного плину. Наприклад, романсові віяння значно “пом’якшили” стиль **Бетовена**. Від ритмічно-жорсткої, вольової, маршової, енергійно-пружної мелодики середнього періоду композитор прийшов до нового її типу – пісенно-кантиленного. Мелодичний стиль став простішим, безпосередньо-емоційним. “Вокалізації” сприяло пом’якшення мелодичного малюнка: при характерній для стилю **Бетовена** опорі на гармонічні тони тризвуків збільшилася роль вибагливої хроматизації, виразових секундних оспівувань, затримань, слабких закінчень. Мелодика стала гнучкішою, ритмічно більш примхливою і рафінованою. В ній з’явилася широта дихання і виразність мовних інтонацій при більшій простоті, ясності і повній відмові від мелізматички. В цілому деякі теми ніби кореспондують з абсолютною красою мелодичного стилю Моцарта і водночас передбачають романтизм, його психологізовану, експресивну, “мовну” мелодіку. Чудовою кантиленою сповнені усі ліричні теми *Adagio* пізніх сонат, квартетів. Пісенність проникає і в інструментально-жанровий тематизм, пом’якшуючи, “ліризує” його. Очевидне домінування кантилени в мелодиці композитора підсилюється іншою тенденцією – зростанням ваги кожного звука в темах, що несуть стан глибокого роздуму, медитування. Вони стають подібними до висококонцентрованих в інтонаційному плані тем фуг Баха. Експансія нового ліричного виміру в мелодиці **Бетовена** зумовлена і посиленням моменту індивідуалізації.

Переважа кантиленності спостерігається і в мелодиці “пізнього” **М. Мусоргського**. В царині безперервної мелодизованої речитації – завоюванні зрілого періоду творчості – спочатку ледь помітно окреслилися лірико-романсові “знаки”: секстовість, оспівування, затримання, “стогнучі”, “зітхаючі”, “запитально-відповідальні”; паралельно зростає роль строгої класичної метричності. Все це – прояв нової тенденції до посилення іманентно музичних законів втілення людської мови. Оперування традиційними, навіть дещо банальними інтонаціями, структурна періодичність, квадратність сприяли поступовій кристалізації принципів нового мелодичного мислення. Тому в пізній еволюційній фазі композитор прийшов до ідеї відродження, з одного боку, традиції лірико-романсового міського музикування з його невимушеною щирістю, а з другого, до мелодики європейського романтизму (вокальний цикл “Без сонця”). Інше джерело музичної мови **Мусоргського** 70-х років – фольклорне – реалізувалося в піснях та романсах на вірші А. Толстого. Тут я вбачаю глибоке осягнення специфічних рис національного мистецтва. В цих “російських піснях” домінуючою властивістю стилю стає пісенність не міська, а

селянська. Мелодизм стає всепроникаючим, захоплюючи і ладовість, і гармонію, і фактуру. Вплинув він і на формотворення, а синтез давньоруського фольклорного та пізньоромантичного стилевих джерел інспірував не лише нове мелодичне мислення, але й нову ладогармонійну систему.

Особливу кантиленну насиченість хоча відзначити в мелодичному стилі **Й.Гайдна** пізньої пори, адже період 1790-1800-х років був кульмінаційною точкою розвитку його композиторського генія. Індивідуалізованішою стала мелодика, що дослідники схильні пояснювати впливом пізніх інструментальних та оперних творів Моцарта. Справді, тематизм Гайдна набув рис особливої, суто моцартівської краси та співучості. Мелодика останніх симфоній, мес, ораторій стала “вокальнішою”, в неї проникли риси оперної кантилени – гнучкої, з невимушеними, м’якими інтонаціями; її стала вирізняти хвилеподібність ліній, природність мелодичного дихання, виразність малюнка.

Посилення пластики мелодизму спостерігаємо і в пізній творчості **Д.Шостаковича**. Це пов’язано з певною жанровою переорієнтацією через зміни у царині образності, а також у зв’язку з “діатонізацією” його пізнього стилю. Жанр елегії набуває особливої вартості, трактується як лірико-філософська притча. Звідси пріоритет ностальгійної, підкреслено-суб’єктивної монологічності.

Риси пісенності глибоко проникають і в тематизм “пізнього” **Бартока**. Мелодика стає масштабнішою, більш розспіваною, завершеною і природною. Вражаюче мелодичне збагачення відбулося на базі злиття індивідуального тематизму композитора із специфічними особливостями угорської селянської пісенності. Прості і довершені мелодії поєднуються із складною, гостро сучасною ладогармонійною мовою. Поява широких, пластичних, розспіваних мелодій просвітлює колорит пізніх творів, витісняє жорсткість, вуглуватість, різкість, ударність, що утворювали індивідуальний комплекс стилевих рис Бартока на більш ранніх етапах еволюції його стилю. Це стосується практично усіх пізніх творів композитора – Другого скрипкового і Третього фортепіанного концертів, Дивертисменту для струнних, Концерту для оркестру та багатьох інших.

Істотно трансформувався, але не втратив рис мелодичної чарівності пізній стиль **Й.Брамса**. Пісенність – одна з іманентних властивостей і водночас джерел його способу мислення – пронизує усі “клітини” останніх вокальних (“Чотири серйозних наспіви”, хори а’ cappella) та інструментальних (друга частина Подвійного концерту для скрипки і віолончелі з оркестром, Друга і Третя скрипкові сонати, фортепіанні тріо) творів. Наспівні, широкого дихання мелодії стають основою інструментального тематизму, формують фактуру і форму. Як наслідок, в умовах тотальної хроматизації дещо нейтралізується опуклість, індивідуалізованість та виокремленість лінії, але це в жодному випадку не може розцінюватися як збіднення.

У пізніх симфоніях **Г. Малера** загальний просвітлено-трагедійний настрій, особистісність тону висловлювання призвели до кардинальних змін у музичній мові. Передусім це позначилося на тематизмі, який став більш пластичним, пісенно-речитативним. Пісня як жанр стала не лише інтонаційною основою, але й перетворилася в потужний формотворчий фактор. Навіть на рівні циклу ми бачимо дієвість пісенних форм: принципи куплетності, варіантно-строфічний метод розвитку полемізують із сонатністю і витісняють її. Усі ці процеси підсилюються лінеарністю, максимально ускладнюючи фактурний рівень стилю композитора.

Як впливає з наведених прикладів, насиченість мелодичного струменя в цілому не падає. Безумовно, він втрачає юнацьку, наївну свіжість, зрілу повнокровність, яскраву красу, перестає бути інструментом емоційно-відкритого висловлювання, можливо, втрачає і деяку семантичну опуклість. Іншою стає функція мелодичного тематизму в “озвученні” концепції твору, відбувається глибоке переосмислення цього елемента індивідуальної стильової системи. Йому надається нова роль в нових емоційно-психологічних ситуаціях. В залежності від конкретної драматургічної функції, мелодичний “персонаж” або скромно відходить на периферію, або починає домінувати, привертаючи увагу новими властивостями. Іноді в мелодиці пізнього періоду зростає значення суто зовнішніх ознак – краси, яскравості, декоративності (Гайдн, Бетовен, Барток), в інших випадках вона тьмяніє, стає невиразною і малопомітною, проте її конструктивне навантаження зростає (Брамс, Шостакович). Остання закономірність загалом є майже універсальною.

Очевидно, слід розрізняти два рівні явища, яке розглядається в даній статті, – виокремлювати мелодію від тематизму і в обидвох випадках враховувати дуалізм емоційно-чуттєвого (звідси уява про мелодію як про основного репрезентанта образу) та синтаксичного, функційного (мелодія як тема, елемент музичної тканини) аспектів. У цілому, намагаючись знайти спільні тенденції “вікового” переродження мелодичного фактора, підкреслимо, що у деяких композиторів у пізній період творчості зростає значення першого аспекту, а в інших другого. Як симптоматичну тенденцію слід передусім підкреслити послідовне і глибоке оновлення мелодичної інвенції.

Суттєві метаморфози переживає і ладо-гармонічна мова. Відразу зазначу, що цей рівень стильової системи попадає в особливий спектр “впливів” – іноді суперечливих, дуже складних – таких, що руйнують усталену уяву про нього. Вертикально-горизонтальний вимір стилю відчуває вплив усіх вищеозначених тенденцій – індивідуалізації, концентрації, раціоналізації; водночас він несе на собі відбиток ретроспективної хвилі і є зоною найбільшої кількості передбачень та новацій. Індивідуальний гармонійний стиль композитора перетворюється у складний феномен – логіка вертикальних комплексів модифікується під впливом

контрапунктичної техніки (експансія поліфонії як іманентна риса пізнього композиторського стилю) або лексичних “знаків” запозичених стилів (натуральні та штучні лади, система модусів тощо). І все це відбувається на тлі постійного еволюціонування ладогармонійної системи, характерної для даної епохи, а також на тлі змін історичної ситуації, в умовах якої “старіє” стиль композитора.

Візьмемо як приклад унікальну ладогармонійну концепцію стилю пізнього **М.Мусоргського**. З одного боку, в цю систему ввійшла лексика пізніх романтиків (Ф.Ліст, Р.Вагнер, П.Чайковський) з її посиленням фонізму та експресією, а також особливим переродженням функційності, з другого – багатуший пласт старовинних діатонічних народних та церковних ладів, “вслухування” в давньоросійський архаїчний фольклор. В результаті цього “сплаву”, при збереженні засадничих принципів централізованої тональності М.Мусоргський дійшов до значного ослаблення ролі автентизму, натомість зросла роль плагальності і перемінності, що безпосередньо підготувало імпресіоністичну ладову колористику К.Дебюссі.

Аналогічна ситуація виникла в пізньому періоді творчості Й.Брамса. Рафінованість гармонічної мови, народжена злиттям старовинних ладів, структурних закономірностей середньовічної псалмодії із складною експресивно-загостреною пізньоромантичною гармонією (органні твори, цикли фортепіанних інтермеццо ор. 116-119). Тотальна тематизація і полімелодизм фактури “прогнозують” стиль А.Шенберга переддодіафонного періоду¹.

Вельми складну, неоднозначну картину являє собою ладогармонійна система пізнього періоду творчості Ф.Ліста, яка також зумовлена її місцем в еволюційному поступі епохи романтизму, що в кінці XIX століття переживала кризу і занепад. В останніх опусах композитора наявні усі ознаки посилення експресивності і загострення напруги вертикального та горизонтального “зрізів” музичної тканини за рахунок ввіднотоновості, гіпертрофії хроматизму, інтенсивної альтераційності. Зустрічною тенденцією є діатонізація, насолода грою звукових барв, зіставлення звукових “плям”, не структурованих класичною функційністю, що прокладає шлях до імпресіонізму. На горизонтальному рівні відбуваються зрушення, що призводять до збагачення ладів, а іноді і руйнації аж до заміни іншими, далекими від мажоро-мінорної системи. Вельми широко використовується пентатоніка, трихордовість, цілотонний та угорський лади, штучні й т. зв. церковні модуси. Цей процес інспірує і зміни на вертикальному рівні, внаслідок чого акордика композитора стає результатом “будівельної” конструкції з терцій, кварт, тритонів.

¹ Про це говорить лідер нововіденців А.Шенберг у статті “Прогресивний Брамс” а також захоплюючись А Веберн у “Лекціях про музику”

Суттєвими змінами в ладогармонічній системі відзначена пізня творчість Д.Шостаковича. При цьому відбувалося деяке просвітлення, “випрямлення” ладової системи за рахунок її діатонізації; достатньо показовим є той факт, що лейтінтервал зрілого періоду – хворобливо напружена збільшена кварта змінюється чистою. Починаючи з Другого скрипкового концерту та Тринадцятого квартету поступово утверджуються елементи додекафонної техніки, що об’єднуються з оновленою гармонічною системою самого Д.Шостаковича.

Рисами стильового “роздвоєння” відзначена гармонія “пізнього” Бетовена. На міцних устоях класичної функційності він, з одного боку, відроджує діатоніку церковних ладів, з другого, щільно підходить до нової колористичної трактовки можливостей акорду, передбачивши пошуки романтиків у цьому напрямку. В його музиці діатоніка нерідко виступає як колористичний засіб, здатний створити оригінальний колорит. Композитор використовує специфічне звучання неповних акордів і співзвуч з ненормативним у класичній акордиці подвоєнням, досягаючи при цьому несподіваних ефектів. Він майже наблизився до гармонії романтиків завдяки збільшенню ролі плагальності, терцевості, знаходячи в нових співвідношеннях акордів і тональностей особливе естетичне задоволення.

Очевидному розширенню можливостей тональної системи сприяли сміливі зіставлення, далекі модуляції, енгармонізми, хроматизація та альтерація горизонтальних і вертикальних параметрів музичної тканини.

Несподівану ситуацію оновлення гармонії в бік передромантичних знахідок Бетовена і навіть Шуберта спостерігаємо у “пізнього” Гайдна. Помітно посилюються барвисто-колористичні та формотворчі властивості гармонії. Останній момент є особливо важливим. Ненормативні елементи ладогармонічної мови суперечать традиційним нормам формобудови, завдяки чому конструкція стає більш мобільною.

Про музичну мову “пізнього” І.Стравінського, засновану на злитті середньовічної модальності з вільно трактованою додекафонною технікою на базі тонального мислення, говорилося раніше. В результаті цього сплаву Майстер дійшов до ідеї створення нової ладогармонічної системи, побудованої на органічній взаємодії діатоніки, хроматики і серійності.

Складну картину ладогармонічних зрушень являють собою пізні опуси Б.Бартока та Л.Яначека. Не дивлячись на глибокі відмінності в їх стилях, спільним виявляється взаємопроникнення гостро-сучасних музично-виразових засобів, які виходять за рамки тональної системи, з архаїчними пластами селянського фольклору – угорського в першому випадку і чесько-моравського в другому.

Ритміка, що знаходиться в нерозривній єдності з мелодичним та ладогармонічним аспектами стилю, в пізній період йде в загальному руслі глибинних імів. При цьому ритміка окремого композитора переживає вплив тих пере-

творень, які зумовлені загальною еволюцією ритмічного фактора на макрорівні – адже відомо, що в історії, наприклад, тактової ритміки XVII–XX століть відбулися поетапні зрушення. Роль цього конструктивного засобу була особливо значущою в класицистську епоху; згодом вона дещо відійшла на другий план у романтиків, особливо у пізніх (аж до відмови або підкорення ритміки іншим елементам музичної мови). В XX столітті цей елемент стилю став визначальним, іноді концептотворчим. Ритм помітно ускладнився, змінив свою специфіку, бо тяжів до принципу нерегулярності, кореспондуючи із середньовічними ритмічними модусами та ізоритмією. Водночас зростає його вагомість як формотворчого фактора, з'явилися нові ритмопринципи – поліритмія, остинатність, асиметрія тощо. Згідно з даною концепцією пропонуємо розглядати “пізню” специфіку ритму композитора передусім у конкретному історичному контексті, ознаки якого безпосередньо співвідносяться з індивідуальним розвитком стилю при визначальній тенденції зростання композиційно-структурного значення ритміки, злитті її з іншими індивідуально-мистецькими факторами.

Приблизно в такому ж ракурсі може бути розглянуто фактуру. Саме рівень організації музичної тканини містить в собі секрет прояснення стилю і концентрації, інтенсифікації виразових засобів. Фактура в пізній період творчості стає більш графічною, прозорою, вишуканою та деталізованою. Остаточо утверджується принцип економії. Закономірно, що фактурний аскетизм більш властивий камерним жанрам, менш – монументальним оркестровим, хоча і в їх межах тенденція інтенсифікації художніх ресурсів є вельми актуальною.

У багатьох композиторів еволюція фактурно-тембрального рівня стильової системи поступово призводить до його домінування над іншими. Це особливо симптоматично стосовно композиторської плеяди кінця XIX – початку XX століття, коли генералізуючого значення набуває тяжіння до мелодичної краси, зрештою, до полімелодизму. Індивідуалізація фактури в пізніх стилях Р.Вагнера, Й.Брамса, Н.Римського-Корсакова, Г.Малера, Л.Яначека, Д.Шостаковича призводить до втрати відчуття диференційної функційності тематизму, гармонії, ритму. Водночас зростає момент семантичної і жанрової конкретизації фактури. Винятковою є роль хоральності для створення образу або настрою піднесеності, скорботи, просвітлення (Бетовен, Ліст, Брамс, Шостакович).

Нерозкрита таємниця криється в пізніх творіннях – саме у тих, де яскраво відчутно думки про самотність і смерть. Осягнення цієї таємниці вимагає особливої інтелектуальної напруги, обережності і духовної культури. Постійно рефлексуючий світ, де панує стан туги, страху, передчуття, катарсичних прозрінь, інтимних спогадів, мимоволі викликає побоювання слухацької аудиторії, натомість щораз глибше цікавить мистецтвознавців. Ніби саме для них, для науковців, звучить пересторога Теодора Адорно: “Зрілість пізніх, старечих творів –

не стиглість плодів. Вони негарні, покриті зморшками, прорізані глибокими складками... Втім, гіркота, терпкість не дають спробувати їх на смак” [1, с. 110].

- 1 Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // Из наследия Теодора Адорно. – Советская музыка, 1988. – № 6.
- 2 Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1976.
- 3 Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1985.
- 4 Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Сов. композитор, 1979.
5. Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского // Проблемы музыкального романтизма. – Л.: ЛГИТМиК, 1987.
6. Мохова А. О последнем крупном сочинении Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985.
7. Серов А. Три стиля Бетховена // А.Серов. Избранные статьи. – Т. II. – М., 1957.
8. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала // Бетховен: Сб. статей под ред. Н.Фишмана. – Вып. I. – М.: Музыка, 1971.
9. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта. – М.: Музыка, 1968.
10. Царева Е. Йоганнес Брамс. – М.: Музыка, 1973.

Natalia Shwets

SOME ASPECTS OF THE RESEARCH OF LATE STYLE OF THE COMPOSERS

The paper considers singularities of musical language - melody, rhythm, harmony, invoice - in a late phase of creativity of the foreign and Russian composers XIX-XX of centuries.

Ольга Беркій

СТАВАТ МАТЕР. ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВО-СЕМАНТИЧНОГО ІНВАРІАНТУ

Жанр – своєрідний акумулятор художнього досвіду, в самій природі якого закладена діалектична єдність сталості і змінності, архаїки й оновлення. Тривале історичне життя жанрів пояснюється їх дивовижною здатністю зберігатись в процесі еволюції, адаптуватись до нових умов, кожен раз відроджуватись – немов птах Фенікс – із попелу згаслої течії. Жанр, музична мова і форма – не просто різні сторони музичного мистецтва, але взаємозалежні і взаємозумовлені рівні єдиної системи музичного мислення, в якій наймобільнішим революційним компонентом виявляється музична мова, а найконсервативнішим і найбільш стабільним саме жанр. Оновлення починається з мови, модифікує форму і в залежності від того, наскільки воно радикальне, позначається чи, навпаки, не позначається на жанрі.

Жанр є певною художньо-композиційною моделлю, здатною до постійного розвитку. Саме цим пояснюється актуальність дослідження проблеми