

УДК 78.071.1 (546.37)

Вороніна М. О.

ОСОБЛИВОСТІ ПІЗЬНОГО СТИЛЮ ГЕКТОРА БЕРЛІОЗА (ОРАТОРІЯ «ДИТИНСТВО ХРИСТА»)

Проаналізовано яскраві прояви перебудови індивідуального стилю композитора на завершальному етапі творчості. У художньому вирішенні ораторії виявлено кілька автобіографічних ознак, зумовлених ретроспективністю мислення композитора в час написання твору. Автобіографічність у трилогії пов'язана: зі смертю Генрієтти Смітсон та із символічним прощанням Г. Берліоза з частиною себе; з усвідомленим прощанням із сином, Луї-дитиною, який на той момент уже став 20-річним військовим моряком, і його дитячий образ залишався лише у спогадах Г. Берліоза; із переживаннями та образами свого дитинства, спогади про яке значно актуалізувалися в 1850-ті роки. В інтерпретації різдвяних подій Г. Берліоз не випадково зміщує акцент із мотиву радісної зустрічі Немовляти-Ісуса на мотив прощання з Ним, уже на сюжетному рівні випускаючи всі моменти поклоніння Йому пастухів та волхвів. На прикладі «священної трилогії» «Дитинство Христа» розглянуто початковий етап формування пізнього стилю композитора, ознаками якого є: тенденція до художньої ретроспекції, яка виявилася також у редагуванні й аранжуванні своїх творів попередніх років та опусів інших композиторів, а також важлива роль теми прощання, свідомо художня економія і звернення до сакральної теми.

Ключові слова: ораторія, «священна трилогія» Г. Берліоза «Дитинство Христа», пізній стиль.

«Маленький сад поезії» – так Г. Берліоз у листі до Г. Гейне¹ називає свою трилогію «Дитинство Христа». Ця ніжна й глибока інтерпретація різдвяного сюжету після прем'єрного виконання твору (грудень 1854 року) підкорила навіть примхливу паризьку публіку. Однак у вітчизняному музикознавстві і виконавській практиці «Дитинство Христа» становить одну з найбільш прикрих «білих плям». Це частково пояснюється тим, що романтичне спрямування творчості Г. Берліоза протягом 1830–1840-х років дало надзвичайно яскраві творчі результати, які сформували стійкий образ композитора, актуальний і в пострадянському музичному просторі. Однак трилогія «Дитинство Христа» стала важливим поворотним моментом у творчій еволюції композитора і своєрідним вододілом між новаторськими пошуками центрального періоду і більш урівноваженим завершальним етапом. Ширше й різноманітніше йдеться про це у працях зарубіжних дослідників – Ж. Барзана², А. Барро³, Д. Кейрнса⁴, Х. Смітера⁵, Ф.-Р. Траншфора⁶. Проте у жодній із праць не висвітлено порушену у статті пробле-

¹ Гектор Берліоз – Генриху Гейне, Париж, 20 декабря 1854 г. // Берліоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берліоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 78.

² Barzun J. Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism / J. Barzun. – University of Chicago Press, 1956, renewed 1982. – 450 p.

³ Barraud H. Hector Berlioz. Collection: Les Indispensables de la musique, Fayard / H. Barraud. – Paris, 1979. – 485 p.

⁴ Cairns D. Berlioz : in 2 vol. / D. Cairns. – Vol. 2 : Servitude and Greatness, 1832–1869 / D. Cairns. – University of California Press, 2000. – 900 p.

⁵ Smither H. E. A History of the Oratorio : in 4 vol. – Vol. 4 : The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries / H. E. Smither. – The University of North Carolina Press, 2000. – 856 p.

⁶ Tranchefort F.-R. Hector Berlioz / F.-R. Tranchefort // Guide de la musique sacrée et chorale profane. De 1750 à nos jours / [Sous la direction de François-René Tranchefort]. – Fayard, 1993. – P. 68–78.

матику. Серед видань російських авторів варто назвати досі єдину монографію А. Хохловкіної¹, а також статті Г. Калошиної². Г. Калошина опосередковано торкається й ораторії Г. Берліоза, вбудовуючи її в масштабну концепцію про поліжанрові тенденції у французькій ораторії ХХ ст. та їх витоки. Вважаємо актуальним розглянути формування ознак пізнього стилю композитора у «священній трилогії» (за авторським визначенням) «Дитинство Христа», спираючись на наукову концепцію композиторської життєтворчості Н. В. Савицької³.

Повертаючись до грудневого вечора 1854 року, коли в паризькому Salle Herz⁴ уперше прозвучала трилогія Г. Берліоза для невеликого за складом оркестру, хору й солістів, зазначимо, що, за спостереженням Д. Кейрнса, такого визнання й такої кількості листів із привітаннями у композитора не було навіть після прем'єри «Ромео і Джульєтти»⁵, не кажучи про інші твори попередніх років. Лейттемою цих теплих відгуків була думка, що Г. Берліоз нарешті змінив стиль, який став простішим і зрозумілішим. Такі коментарі дратували автора. Відома й відповідь Г. Берліоза, викладена в його «Мемуарах»: «Багато хто хоче бачити в цій партитурі повну перемену мого стилю й моєї манери. Але ця думка є цілком безпідставною. Сам сюжет природно привів мене до музики наївної, ніжної і тому більш прийнятної для їх смаку й умонастрою, які, крім того, із плином часу мали би дещо розвинулися. Я написав би “Дитинство Христа” так само й 20 років тому»⁶. Проте слова композитора, особистості пристрасної, надчутливої, схильної до театралізації свого життя, не завжди можна сприймати беззастережно. Н. Савицька зауважує, що «складність і простота – не зміна стильових пріоритетів, а співіснуючі протилежності, що резонують внутрішній перебудові особистісного простору “образу автора”»⁷. Яскраві прояви цієї перебудови на завершальному етапі творчості Г. Берліоза виявляємо і в ораторії.

Так, однією з центральних ідей твору є тема прощання, яка втілює притаманну композитору на той час загальну ретроспективність мислення з відтінком автобіографічності. Цікаво, що остаточна концепція ораторії поступово створювалася навколо хорової п'єси «Прощання пастухів зі Святим Сімейством», до речі, автором літературного тексту є сам Г. Берліоз. Цей хор став центральним номером другої частини «Втеча до Єгипту» (1850–1852). Як продовження тієї ж історії було створено третю частину «Прибуття до Саїсу», і лише після цього сформувався творче бачення першої частини трилогії – «Видіння Ірода». Створюючи хор пастухів, композитор

¹ Хохловкіна А. Берліоз / А. Хохловкіна. – М. : Музгиз, 1960. – 548 с.

² Наприклад: Калошина Г. Е. Християнська тематика і проблеми жанрової еволюції французької опери і ораторії: від історії до ХХ століття / Г. Е. Калошина // Музыкальна культура християнського світу : матеріали Міжнародного наукового конференції. – Ростов-на-Дону : РГК ім. С. В. Рахманінова, 2001. – С. 297–316.

³ Савицька Н. В. Хронологія композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька ; Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.

⁴ Salle des Concerts Herz (Salle Herz) – концертний зал, названий так на ім'я свого засновника, піаніста і композитора Анрі Герца (1803–1888), відкриття якого відбулося 12 грудня 1838 року. Із творів Г. Берліоза в цьому залі, окрім «Дитинства Христа», відбулося прем'єрне виконання увертюри «Римський карнавал» в 1844 році.

⁵ Cairns D. Berlioz : in 2 vol. / D. Cairns. – Vol. 2 : Servitude and Greatness, 1832–1869 / D. Cairns. – University of California Press, 2000. – P. 550.

⁶ Берліоз Г. Мемуари / Г. Берліоз. – М. : Музыка, 1967. – С. 734.

⁷ Савицька Н. В. Хронологія композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька ; Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2008. – С. 282.

вдався до художньої містифікації, і в музичному світі Парижа на певний час з'явилася вигадана постать П'єра Дюкре, названого капельмейстером Сент-Шапель із XVII ст. Цей хор і завершено згодом самостійну «Втечу до Єгипту» Г. Берліоз видавав за фрагменти містерії композитора П'єра Дюкре, якого насправді ніколи не було. У подальшій роботі над ораторією Г. Берліоз уже не приховував свого авторства, але легка тінь «старовинного стилю» стала однією з індивідуальних ознак твору. У євангельських джерелах, на які досить коректно спирається Г. Берліоз, не йдеться про подробиці втечі Святого Сімейства від гніву царя Ірода, не описано їхньої подорожі до Єгипту і перебування у цій країні. Натомість композитор свідомо розвиває цю сюжетну лінію, зміщуючи акцент із мотиву радісної зустрічі Немовля Ісуса, поклоніння Йому пастухів та волхвів на мотив прощання з Ним і Святим Сімейством напередодні Їх вимушеної мандрівки. Привертає увагу, що втеча до Єгипту, поряд із поклонінням волхвів і побиттям немовлят, традиційно могла бути однією із сюжетних ліній вертепних вистав. Однак цей аспект різдвяної історії був менш поширеним, він пізніше актуалізувався в західноєвропейській художній культурі. Як зазначає О. Майкапар, у традиції іконографії та релігійного живопису це відбулося порівняно пізно – наприкінці XIV століття¹, а його музичні втілення – ще більш рідкісні.

Незважаючи на усталену в науковій літературі думку, що створення трилогії має майже випадковий характер, а завершення концепції зумовлене успіхом серед слухачів містерії «Втеча до Єгипту», представленій раніше як самостійний твір, кілька фактів свідчать про вдумливий пошук Г. Берліозом необхідних матеріалів і їх обережне втілення. Очевидно, на композитора жодним чином не вплинули апокрифи², присвячені темі дитинства Христа, з їх надмірними дивами, побутовими подробицями, а часом – із викривленням євангельських смислів. Унікає композитор і чуттєвості, надто приземленого зображення осіб Священної історії (Діви Марії, святого Йосипа³), і наукового скепсису, властивих авторам численних праць, які мали за мету дослідити «життя Ісуса» загальнонауковими методами⁴. Стриманості і врівноваженості, характерних для ораторії загалом, Г. Берліоз досягає завдяки принципу драматургічного *diminuendo*, згідно з яким кожен сплеск дієвості і напруження неодмінно змінюється тривалим гальмуванням і згасанням. Це є в кожній частині трилогії і в побудові завершеної ораторіальної концепції: перша частина («Видіння Ірода») і друга (Втеча до Єгипту) завершуються фрагментами прозорого, піднесеного хорового звучання *a cappella* на молитовних словах «Hosanna» та «Alleluia» відповідно; третя частина

¹ Майкапар А. Новозаветные сюжеты в живописи. Бегство в Египет [Электронный ресурс] / А. Майкапар. – Режим доступа: <http://maykapar.ru/nz/nz04.shtml> – Дата доступа: 27.11.2015.

² Серед творів апокрифічної літератури, які спираються на фольклорні і міфологічні матеріали про перші роки життя Ісуса Христа, заслуговують на увагу так звані «Євангелія дитинства»: «Протоєвангеліє Якова» і «Сказання Фоми, ізраїльського філософа, про дитинство Христа», які датуються, приблизно, II ст., та «Євангеліє Псевдо-Матвія» – твір більш пізнього часу, написаний у IX–X ст.

³ Цього разу не згадується Немовля Ісус, оскільки він не є самостійною дійовою особою в жодній частині трилогії.

⁴ На початку XIX ст. такі спроби здійснили Ф. Е. Д. Шлейермахер, Г. Е. Г. Паулус, К. Б. Хазе, К. Г. Бретшнайдер, Ф. К. Баур та ін. Особливого наукового і громадського загальноєвропейського резонансу набула робота німецького вченого Д. Ф. Штрауса «Життя Ісуса» (1835–1836). У Франції критичний підхід до питань біблеїстики виявився пізніше, у другій половині XIX ст. Це багато в чому пов'язане з розвитком ідей філософії позитивізму. Найбільш яскраво критично-позитивістський погляд виявився у творі Е. Ренана «Життя Ісуса» (1863), який широко обговорювався і за межами країни.

«Прибуття до Саїсу» закінчується містичним епілогом, який також виконується без оркестрового супроводу, ідейно підсумовуючи всю історію.

Відзначимо, що роки, протягом яких створювалася священна трилогія, стали для композитора, з одного боку, вершиною його музичної кар'єри, а з іншого, – часом важких особистих переживань. Так, було вже втілено багато творчих задумів, твори Г. Берліоза видавалися і виконувалися, незважаючи на необхідність періодично долати інерцію публіки, нерозуміння критиків і мовчазне ігнорування чиновників. Та все ж, за словами Ж. Барзана, Г. Берліоза «<...> скрізь супроводжували впізнавання, повага й спонтанна прихильність. Він, як і раніше, міг бути самотнім і перевтомлюватися, його, як і раніше, атакували недобррозичливці, але активна музична меншість була тепер на його боці, і деякі зі старих палких супротивників – Фетіс, Мошелес, Адан – шукали шляху до примирення. Як композитора, організатора, письменника, людину з витонченого артистичного середовища, Г. Берліоза поважали»¹. Його багатогранна діяльність стимулювалася необхідністю вирішувати безліч фінансових проблем, пов'язаних із важкою хворобою колишньої дружини Генрієтти Смітсон, яка померла 3 березня 1854 року. Хоч їхньої сім'ї, фактично, не існувало вже протягом 14 років², Г. Берліоз докладав зусиль, щоб полегшити стан хворої, і дуже тяжко переживав страждання і смерть «Офелії»³, яка колись надихала його на творчі звершення. У ці важкі для нього роки Г. Берліоз був змушений попрощатися з частиною самого себе – з тією молодою пристрасною людиною, яка, завдяки талановитій англійській актрисі і своїй закоханості в неї, відкрила для себе світ шекспірівської драматургії. Ці переживання не могли не сколихнути і спогадів про початок їхнього сімейного життя, народження і дитинство єдиного сина Луї, завдяки чому композитор міг сприймати тему свого твору крізь призму почуттів і турбот люблячого батька, яким постає Г. Берліоз у листах до сина, сестри Аделі та близьких друзів.

Через кілька днів після завершення земного шляху Генрієтти Г. Берліоз напише сестрі: «І потім, Луї вже такий дорослий, він більше не схожий на ту дорогу дитину, яка бігала доріжками цього саду і яку я бачив раніше <...> Мені здається, що я втратив цю дитину; дорослий, якого я обіймав ще шість днів тому, не втішає мене у втраті іншого»⁴. Ця усвідомлювана втрата Луї-дитини, на той момент уже двадцятирічного військового моряка й учасника Кримської війни (1853–1856), становить ще один аспект «прощальної» теми в житті і творчості композитора. Крім того, військово-морська служба Луї викликає у Г. Берліоза постійні переживання,

¹ Barzun J. *Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism* / J. Barzun. – University of Chicago Press, 1956, renewed 1982. – P. 297.

² У листі від 16 жовтня 1854 року, адресованому синові Луї, композитор пише про своє одруження з Марією Ресіо як про офіційне оформлення стосунків, що вже тривали на той момент протягом 14 років (Bernard D. *Life and Letters of Berlioz* : in 2 vol. / D. Bernard. – Vol. 1. – Cambridge University Press, 2010. – P. 239).

³ У листі до сестри Аделі від 6 березня 1854 року лейтмотивом звучить тема страждання; Г. Берліоз багаторазово повторює це слово стосовно сьогодення і минулого. Спогади і біль втрати змушують митця вигукнути: «Який це жах – життя!.. Мені весь час згадується водночас і приємне і сумне! Її великі чесноти, її нещадні вимоги, її несправедливість, її геній і її нещастя... Жахливо! Страшно!.. Я не можу кричати <...>» (Г. Берліоз – Сестре Адели, Монмартр, 6 марта 1854 г. // Берлиоз Г. *Избранные письма* : в 2 кн. / Г. Берлиоз. – Кн. 2 : 1853–1868. – Л. : Музыка. – 1982. – С. 46).

⁴ Гектор Берлиоз – Сестре Адели. Монмартр, 6 марта 1854 г. // Берлиоз Г. *Избранные письма* : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берлиоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 46.

яким він дає волю у своїй кореспонденції. Так, 27 серпня 1854 р митець пише сестрі про те, «щоб мало пережити це бідне дитя, яке ніколи не бачило навіть перестрілки, опинившись уперше в центрі пекла, яке називається морським боєм»¹. Наступного дня він із полегшенням зазначає у листі до свого друга і колеги Огюста Мореля (1809–1881): «На щастя, йому (Луї – М. В.) вдалося вийти з цього живим і неушкодженим, щойно я отримав від нього листа. Нехай збереже Вас бог, мій назавжди дорогий Морелю, від таких хвилювань...»².

Через кілька років гострі переживання за життя Луї відійшли, але Г. Берліоз, як і раніше, турбувався про долю сина. За змістом одного з листів до нього можна зрозуміти, що самому Г. Берліозу в дитячому і юнацькому віці бракувало розуміння і підтримки в родині: «У тебе, принаймні, є батько – друг, товариш, відданий брат, який любить тебе так, як ти собі навіть не уявляєш, але який дуже хоче побачити, що характер у тебе зміцнів, і ти став тверезо мислити»³.

Така ретроспективність мислення митця підтверджується його спогадами про своє дитинство. «Я починаю жити тільки минулим»⁴, – так Г. Берліоз охарактеризував свій стан після завершення партитури «Дитинства Христа». Дещо раніше і за інших обставин композитор у листі до сестри вигукнув: «Хто допоможе мені забути <...> хто зітре кілька сторінок у книзі мого серця... <...> О, фатальна здатність згадувати минуле!»⁵. Така схильність до надзвичайно напруженого переживання – як подій і почуттів у теперішньому часі, так і того, що минуло, – була характерною для Г. Берліоза з дитячих років, його даром і фатумом водночас. Багато в чому чистота колориту, сила й емоційна переконливість «Дитинства Христа» породжені саме цією властивістю особистості композитора. За спостереженням Д. Кейрнса, «інтенсивність згадуваної емоції була такою, що, пишучи, він міг моментально знову ввійти у світ, у якому події і персонажі різдвяної історії ставали хвилююче живими – такими, якими вони закарбувалися у сприйнятті надчутливої дитини»⁶.

Таким чином, «прощаючись» із деякими елементами свого зрілого стилю, Г. Берліоз у «Прощанні пастухів...», а потім і в завершеній концепції «Дитинства Христа» дав змогу вийти на перший план іншим особливостям свого творчого мислення, залишаючись при цьому самим собою. Наведемо думку американського музикознавця, його пояснення: «Простоту, якої вимагав сюжет, не треба було шукати спеціально; архаїчний “аромат”, яким огорнуто більшу частину партитури, прийшов до композитора природним чином. Він був у його музичній крові, увібраний із фольклорною музикою його рідного Дофіне, ноелей та інших народних співів, які він чув у дитинстві, з біблійними ораторіями Лесюєра, його вчителя»⁷.

¹ Гектор Берліоз – Сестре Адели. Париж, 27 августа 1854 г. // Берліоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берліоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 65.

² Гектор Берліоз – Огюсту Морелю. Париж, 28 августа 1854 г. // Берліоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берліоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 68.

³ Гектор Берліоз – Луи Берліозу. Париж, 14 февраля 1861 г. // Там само, с. 169.

⁴ Цит. за: Cairns D. Berlioz : in 2 vol. / D. Cairns. – Vol. 2 : Servitude and Greatness, 1832–1869 / D. Cairns. – University of California Press, 2000. – P. 554.

⁵ Г. Берліоз – Сестре Адели. Монмартр, 6 марта 1854 г. // Берліоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берліоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 46–47.

⁶ Cairns D. Berlioz : in 2 vol. / D. Cairns. – Vol. 2 : Servitude and Greatness, 1832–1869 / D. Cairns. – University of California Press, 2000. – P. 554.

⁷ Там само.

Згодом спогади про минуле викликали у пам'яті Г. Берліоза й переживання від першого знайомства з Вергілієм, які надихнули його створити «Троянців». Крім нових масштабних творів («Дитинство Христа», «Беатріче та Бенедикт», «Троянці»), написаних протягом останніх півтора десятиліття творчості, він здійснив багато редакцій своїх опусів, створених у попередні роки, а також аранжував твори інших композиторів, виявляючи схильність до художньої ретроспекції. Так, Г. Берліоз працює над другою версією «ліричної монодрами» «Леліо, або повернення до життя» (1855), переробляє вокальний цикл «Літні ночі» для голосу із симфонічним оркестром (1856), а свої *mélodies* різних років переглядає й об'єднує у збірку із 32 мініатюр (1863). У ці роки його увагу привертають вокальна мініатюра Ж.-П. Е. Мартіні «Plaisir d'amour» («Радість кохання», 1784; оркестрова версія Г. Берліоза 1859 року), опери К. В. Глюка «Орфей» (аранжування Г. Берліоза 1859 року) та «Альцеста» (редакція Г. Берліоза 1861 року), балада Ф.Шуберта «Лісовий цар» (оркестровка Г. Берліоза 1860 року).

У контексті формування пізнього стилю композитора можна сприймати і його звернення в ораторії до сакральної теми, а також – і це ще важливіше – змінене ставлення до неї. Нагадаємо, що різноманітна за жанровим складом творчість Г. Берліоза містила й зразки суто духовних жанрів – Урочиста Меса (1824), Реквієм (1837), «Te Deum» (1848–1849). Але внутрішній зміст Реквієму, фактично, сповнений заперечення релігійних одкровенень, що дає можливість дослідникам дійти висновку про нерелігійність твору «не тільки з погляду світської реалізації жанру, а й по суті»¹. У «Дитинстві Христа», навпаки, серйозність, проникливість і містична глибина, яких досягає Г. Берліоз, більш переконливо свідчать про деякі особливості світогляду композитора, ніж його відомі, часом досить категоричні літературні висловлювання з питань релігії і віри. За влучним висловом Барбе д'Оревільї, Г. Берліоз, «напевне, думав про Бога тільки тоді, коли писав “Дитинство Христа”, цей ніжний шедевр. Та, хто знає, можливо, Бог у своїй щедрості прийняв його як молитву»².

Крім того, зацікавлення Г. Берліоза сакральною темою після написання «Дитинства Христа» підкреслюється тим, що серед його останніх опусів (1861–1868) є вокально-хорові твори на духовні тексти: «Le Temple universel», «Veni creator», «Tantum ergo» та «Invitation à louer Dieu». В останньому з них композитор спирається на музику Ф. Куперена, знову звертаючись до творчості митців попередньої епохи.

Ознакою багатьох пізніх творів Н. Савицька вважає також свідому художню економію, до якої вдаються їхні автори. У «Дитинстві Христа» ця ознака стає визначальною для музичних засобів ораторії. Стриманість Г. Берліоза у стилістичному вирішенні перегукується з *quasi*-стилізацією, до якої він вдається, розпочинаючи згадувану вже своєрідну гру з публікою і музичним матеріалом у містифікацію. Проте цей «старовинний стиль» у трилогії має, насамперед, відтворити атмосферу, колорит часу, значно віддаленого від слухачів, і, фактично, постає в ролі синоніма слова «давно», а тому має досить умовний характер і жодною мірою не є справжньою орієнтацією на мистецтво майстрів XVII–XVIII ст. Так, одним із найважливіших супутників у цій ілюзорній подорожі в минуле стає оркестровка. Камерний склад оркестру з опорою

¹ Ефименко А. Г. Г. Берліоз. Реквієм: латинское ощущение красоты в призме романтической религии искусства / А. Г. Ефименко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 12 : Берліоз та світ культури / Харківський держ. ін-т мистецтв. : зб. наук. пр. – Харків, 2003. – С. 195.

² Цит. за: Barzun J. Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism / J. Barzun. – University of Chicago Press, 1956, renewed 1982. – P. 297.

на струнну групу і дозованою участю дерев'яних духових інструментів, які часом наближаються до ансамблевого звучання, значно відрізняється від більш потужних і різноманітних оркестрових складів Г. Берліоза в інших його масштабних творах. І все ж, оркестровка у трилогії гнучка, а склад інструментів змінюється не тільки в кожній частині, а, практично, у кожному окремому номері. Найбільш яскравим є оркестрове звучання з епізодичним залученням тромбонів, литавр і валторн у «Видінні Ірода», що пов'язано з драматичною насиченістю перших чотирьох сцен частини, у яких створено портретну характеристику Ірода і які є серйозним імпульсом для подальшого розгортання музичного матеріалу.

Особливого значення в ораторії на тлі прозорої оркестрової фактури набувають ладо-гармонічні барви і численні поліфонічні прийоми. Досить традиційні, але своєрідно трактовані, вони є важливими засобами музичної колористики. Саме виразним колоритом, створеним мажоро-мінорними переливами, плагальними зворотами і підкресленням елементів натурального мінору та фрігійського ладу, зумовлено виразність музичних картин. Кілька разів звертаючись до поліфонічної техніки¹, Г. Берліоз виявляє вільне володіння нею, водночас, прагнучи подолати більшість контрапунктичних правил, наприклад, щодо тонального співвідношення тем і відповідей та часу їх вступу. Тому гармонічна ясність музичної мови трилогії, значно контрастуючи з більш пристрасними й радикальними висловлюваннями композитора у творах попередніх років, тяжіє не стільки до більшої простоти, скільки до «вищого ступеня кристалізації індивідуального стилю»².

Н. Савицька, класифікуючи пізні періоди творчості, визначає завершальний етап творчого шляху Г. Берліоза як редукований, тобто такий, що не відбувся через «творчу кризу та післякризову стагнацію»³. У біографічному контексті останні роки життя композитора насправді були сповнені майже цілковитою творчою тишею. Але попередні стильові процеси свідчать про формування пізнього стилю вже у творах 1850-х років. У «Дитинстві Христа» ці стильові зміни виявилися на двох рівнях. Перший пов'язаний з ідеєю містифікації та умовною стилізацією, більш простими художніми засобами, прозорістю викладення матеріалу. Саме ці зовнішні ознаки твору відразу сприйняли аудиторія і критики після прем'єри ораторії, постійне звернення до них як до найвагоміших аргументів зміни композиторського спрямування змушували Г. Берліоза сперечатися з цими твердженнями, що відомо з його особистої кореспонденції. Очевидно, з короткої часової дистанції інше бачення творчої ситуації французького митця його сучасниками навряд чи було можливим. Другий рівень свідчить про більш глибокі зміни в художньому мисленні композитора, і це підтверджується всією сукупністю біографічних і творчих особливостей цього періоду життєтворчості Г. Берліоза.

¹ Ознаки фугато простежуються в першій сцені першої частини («Нічний марш»), в увертюрі до другої частини, у вступі до третьої частини, що ґрунтується на музичному матеріалі згадуваної вже увертюри, у другій сцені третьої частини (сцена з ізмаелітською родиною, яка прихистила в себе Святе Сімейство). Проте інші, не названі тут номери трилогії також сповнені поліфонічних елементів: контрапунктичного поєднання різних тем, комплементарності у співвідношенні голосів, імітаційно-канонічної техніки.

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька ; Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2008. – С. 260.

³ Там само, с. 278.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Берлиоз Г. Мемуары / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1967. – 750 с.
2. Гектор Берлиоз – Генриху Гейне, Париж, 20 декабря 1854 г. // Берлиоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берлиоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 77–78.
3. Гектор Берлиоз – Луи Берлиозу, Париж, 14 февраля 1861 г. // Берлиоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берлиоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 168–169.
4. Гектор Берлиоз – Огюсту Морелю, Париж, 28 августа 1854 г. // Берлиоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берлиоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 67–68.
5. Гектор Берлиоз – Сестре Адели, Монмартр, 6 марта 1854 г. // Берлиоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берлиоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 45–47.
6. Гектор Берлиоз – Сестре Адели, Париж, 27 августа 1854 г. // Берлиоз Г. Избранные письма : в 2 кн. – Кн. 2 : 1853–1868 / Г. Берлиоз. – Л. : Музыка, 1982. – С. 65–67.
7. Ефименко А. Г. Г. Берлиоз. Реквием: латинское ощущение красоты в призме романтической религии искусства / А. Г. Ефименко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 12 : Берлиоз та світ культури / Харківський держ. ін-т мистецтв. : зб. наук. пр. – Харків, 2003. – С. 188–198.
8. Калошина Г. Е. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку / Г. Е. Калошина // Музыкальная культура христианского мира : мат-лы Междунар. науч. конф. – Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. – С. 297–316.
9. Майкапар А. Новозаветные сюжеты в живописи. Бегство в Египет [Электронный ресурс] / А. Майкапар. – Режим доступа: <http://maykapar.ru/nz/nz04.shtml> – Дата доступа: 27.11.2015.
10. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька ; Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
11. Хохловкина А. Берлиоз / А. Хохловкина. – М., 1960. – 548 с.
12. Barraud H. Hector Berlioz. Collection. Les Indispensables de la musique, Fayard / H. Barraud. – Paris, 1979. – 485 p.
13. Barzun J. Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism / J. Barzun. – University of Chicago Press, 1956, renewed 1982. – 450 p.
14. Bernard D. Life and Letters of Berlioz : in 2 vol. / D. Bernard. – Vol. 1. – Cambridge University Press, 2010. – 407 p.
15. Cairns D. Berlioz : in 2 vol. / D. Cairns. – Vol. 2 : Servitude and Greatness, 1832–1869 / D. Cairns. – University of California Press, 2000. – 900 p.
16. Smither H. E. A History of the Oratorio : in 4 vol. – Vol. 4 : The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries / H. E. Smither. – The University of North Carolina Press, 2000. – 856 p.
17. Tranchefort F.-R. Hector Berlioz / F.-R. Tranchefort // Guide de la musique sacrée et chorale profane. De 1750 à nos jours / [Sous la direction de François-René Tranchefort]. – Fayard, 1993. – P. 68–78.

Воронина М. А. Особенности позднего стиля Гектора Берлиоза (оратория «Детство Христа»). Проанализированы яркие проявления перестройки индивидуального стиля композитора в направлении завершающего этапа творчества. В художественном решении оратории выявлен ряд автобиографических черт, обусловленных общей ретроспективностью мышления композитора во время создания произведения. Автобиографичность в трилогии связана: со смертью Генриетты Смитсон и с символическим прощанием Г. Берлиоза с частью себя; с осознанным прощанием с сыном, Луи-ребёнком, к тому времени уже 20-летним военным моряком, его детский образ оставался только в воспоминаниях Г. Берлиоза; с переживаниями и образами своего детства, воспоминания о котором значительно актуализировались в 1850-е годы. В интерпретации рождественских событий Г. Берлиоз не случайно смещает акцент с мотива радостной встречи Младенца Иисуса на мотив прощания с Ним, уже на сюжетном уровне выпуская все моменты поклонения Ему пастухов и волхвов. На примере «священной трилогии» «Детство Христа» рассмотрен начальный этап формирования позднего стиля композитора, признаками которого стали: тенденция к художественной ретроспекции, проявившейся также в редактировании и аранжировке собственных произведений предыдущих лет и опусов других композиторов, а также важная роль темы прощания, сознательная художественная экономия и обращение к сакральной теме.

Ключевые слова: оратория, «священная трилогия» Г. Берлиоза «Детство Христа», поздний стиль.

Voronina M. O. The Features of Hector Berlioz' Late Style (the Oratorio "The Childhood of Christ"). The bright manifestations of the alteration of composer' individual style during the final phase of his creative work are analyzed in the article. Into the oratorio a number of autobiographical features are retraced which are associated with the general retrospective of composer' thinking in that lifetime. The autobiographical character of the trilogy is connected with the death of Henrietta Smithson and with a symbolic farewell to the H. Berlioz's part, with a conscious farewell to his son, Louis-child, who by that time had become a 20 years old military sailor, and his children's image remained only in the memories of H. Berlioz, with feelings and images of his own childhood, memories of which significantly have just been updated in the 1850's. Thus, in the interpretation of the Christmas events, Berlioz specifically emphasizes not the tune of joyful meeting of the Child Jesus but the tune of farewell to him; he has already brought out on the plot level all moments of the adoration of the Shepherds and the Magi to the newborn infant. On the example of "holy trilogy" "Childhood of Christ" the initial stage of formation of the late composer's style is investigated; its features are following: the tendency to artistic retrospection, manifested also in editing and arranging of his own works of previous years and the opuses of other composers; the importance of the theme of farewell; conscious artistic economy and appeal to the sacred theme.

Keywords: oratorio, "sacred trilogy" by H. Berlioz "The Childhood of Christ", the late style.