

Herasymenko Lesia. The rhythmic-intonation aspect of Shevchenko's poetry as a factor of a text-musical form of «The psalm of David» by M. Lysenko. The article is devoted to M. Lysenko's «The psalm of David» which still remains beyond the modern musicological explorations. The composer's reproduction of rhythm-musical properties of Shevchenko's poetry becomes the factors of text-musical form of Lysenko's work that is considered in this work. The study is grounded on O. S. Tsalay-Yakymenko's methodology, which is based on versification technique of the analysis of Shevchenko's 14-syllabic verse.

Key words: M. Lysenko, «The Psalm of David», text-musical form, rhythm-intonation, Shevchenko's strophe, versification technique, syllabic poetry, O. Tsalay-Yakymenko.

Ярослава Снітко

ПОЛЮСИ СТАЛОСТІ ТА ЗМІННОСТІ У ФАНТАЗІЇ ор. 2 ДЛЯ ГОБОЮ, СКРИПКИ, АЛЬТА ТА ВІОЛОНЧЕЛІ БЕНДЖАМІНА БРІТТЕНА

Актуальність теми. З точки зору вивчення еволюції творчого стилю видатного англійського композитора Бенджаміна Бріттена, важливу роль відіграє розгляд його камерно-інструментальної музики. Саме завдяки їй світова спільнота вперше почула ім'я цього митця, як автора Фантазії для гобойного квартету. В її межах композитор на практиці засвоював та вдосконалював власні методи роботи з музичним матеріалом, які потім широко застосовував у своїх масштабніших оркестрових та оперних творах. Розглядаючи цю жанрову сферу, можливо прослідкувати принципи, що стали основою творчого стилю Бріттена.

Неабиякий інтерес викликає перший твір Бріттена, який отримав міжнародне визнання – його Фантазія ор. 2 для гобою, скрипки, альту та віолончелі, написана в 1932 р. Це один із ранніх творів, який автор вважав гідним видання. Попри те, що Фантазія була написана композитором ще під час навчання на останньому курсі Королівського музичного коледжу, п'єса отримала досить широке визнання у слухачів завдяки неодноразовому виконанню в концертах та трансляції BBC. Вона була створена для щорічного конкурсу на написання одночастинних фантазій, заснованого відомим діячем мистецтва того часу Волтером Вілсоном Коббеттом (Walter Wilson Cobbett, 1847–1937). В різні роки в цьому конкурсі брали участь такі знані митці Великобританії, як Ральф Воан-Уільямс, Френк Брідж, Йорк Бовен, Євген Гуссенс. У попередньому 1931 р. Бріттен зі своєю Фантазією фа-мінор для струнного

квінтету став переможцем. Певно, це підбадьорило його та надихнуло на написання ще одного твору цього жанру. Однак у наступному році композитору не вдалося повторити свій успіх. Бріттенівська Фантазія ор. 2 не перемогла, проте була успішно виконана майже одразу після створення. Вже після першого живого звучання твору в концерті у Вестмінстері 21-го листопада 1933 р. на зібранні Музичного товариства, в *London Times* його виділили наступним чином: «Серед чотирьох робіт у цій формі гобойний квартет Бенджаміна Бріттена був найоригінальнішим. Його (музичний – *Я. С.*) матеріал жодним чином не виглядає штучним, він захоплюючий, а його (Бріттена – *Я. С.*) трактування гобоя як своєрідного мелодичного коментарю «на полях» головної теми, що підтримується струнними – також оригінальне, але, знову таки, доволі природне та невимушене» [5, с. 10].

Факт написання цього твору для кобеттівського конкурсу дає певну підказку у розкритті її жанрових витоків. Діяльність Кобетта відігравала дуже важливу роль у процесі англійського музичного Ренесансу. Вона дала потужний поштовх для розвитку британської камерної музики ХХ ст. Організувавши ще в 1905 р. конкурс для британських композиторів на написання одночастинних фантазій, він ініціював тенденцію до відродження цього давнього жанру, який посідав чільне місце в англійській музиці XVI–XVII ст. у творчості Вільяма Бьорда, Орlando Гіббонса та Генрі Перселла. Як це зазначено у британському журналі *Musical Times*, для участі у кобеттівському конкурсі були висунуті наступні умови: «Фантазія має виконуватися без зупинок і складатися з розділів, варійованих у темповому та ритмічному відношенні; бути викладеною в короткій одночастинній формі і тривати не більше дванадцяти хвилин. Партії (інструментів – *Я. С.*) мають бути рівнозначними» [2, с. 242]. Дотримання цих вказівок і обумовило загальний вигляд та структурне оформлення твору Бріттена.

Фантазія ор. 2 постає першою у бріттенівському гобойному циклі. Попередньому твору (Секстет) де він, власне, насправді вперше звернувся до цього інструменту, не було присвоєно опусу. Своїм народженням Фантазія завдячує творчій співпраці Бріттена з одним із найвідоміших гобоїстів того часу Леоном Гуссенсом (Léon Goossens, 1897–1988). Це, взагалі, показовий факт для творчості композитора. Для нього поштовхом до роботи з тим чи іншим інструментом, як правило, ставало враження від гри конкретного виконавця. Як зазначає один із відомих дослідників творчості Бріттена Дональд Мітчел (Donald Mitchell), «насправді, особистості виконавців, чия техніка захоплювала композитора, зрештою і підштовхували його писати для них» [4, с. 371].

Гуссенс був одним із найбільш значущих фігурантів англійської музичної культури XX ст. Це – перший гобоїст, який прославився як сольний виконавець. Він активно популяризував свій інструмент та спонукав сучасних композиторів до написання нових творів для нього. Завдяки йому з'явилися на світ гобойний концерт Р. Воана-Уільямса, п'єси для гобою та струнного квартету А. Бакса та А. Блісса. Працюючи над Фантазією ор. 2, Бріттен мав нагоду особисто спілкуватися з цим музикантом, який тоді був професором у Королівському музичному коледжі. Зрештою, Гуссенс став першим її виконавцем (у трансляції BBC 6-го серпня 1933 р., а також через три місяці, 21-го листопада – у концерті фантазій у Вестмінстері, що стало першим живим виконанням твору; він же брав участь у виконанні фантазії у Флоренції у 1934 р. разом з учасниками Струнного квартету Гріллера (Griller String Quartet) на Фестивалі ISCM (International Society for Contemporary Music)¹).

З точки зору значимості Фантазії ор. 2, як віхи творчої еволюції Бріттена, можна знайти певні розходження у її оцінках музикознавцями. Дональд Мітчел вважає цей квартет «першим справжнім камерним твором як таким» [4, с. 372]. В протиположності цьому, у монографії Пола Кілдеа (Paul Kildea) вказується, що «як і його тезко, Фантазія для струнного квінтету, Квартет-фантазія не є сильною п'єсою <...> у Фантазії ор. 2 мелодичний матеріал не настільки ж виразний, як вільна повторювана структура, що обрамлює його, у той час як перша третина могла би так само бути написаною для струнного квартету замість заявленої гобойної манери» [3, с. 105]. Те, що ця робота була добре сприйнята, автор вважає лише випадковістю, наслідком того, що вона прозвучала у сприятливих умовах. З іншого боку, музикознавець Арнольд Вітал (Arnold Whittall) навпаки вважає цю Фантазію першим зрілим твором композитора [6, с. 21]. В більш пізніх дослідженнях, зокрема в дисертаціях присвячених вивченню безпосередньо гобойної музики Бріттена в цілому та, власне самому аналітичному розгляду Фантазії ор. 2, доводиться, що цей твір жодним чином не може бути віднесеним до учнівських робіт композитора. У дисертації Вінсента Біггама (Biggam Vincent Mark) ми знаходимо думку про те, що скоріше сам Бріттен, залишаючись студентом Королівського музичного коледжу, виявився вже достатньо самостійним та сформованим професійним композитором і його Фантазія ор. 2 разом з Симфонією ор. 1 виступають показниками цього [1, с. 6]. Аналітичний розгляд цього твору, тільки підтверджує останню думку. В його основі лежить оригінальний образний та композиційний задум, що поєднується зі

¹ Міжнародне товариство сучасної музики.

складним структурним рішенням, яке однак спирається на чітко визначені принципи – все це ми потім неодноразово можемо спостерігати у більш зрілих творах композитора. Отже, попри окремі розбіжності у поглядах на Фантазію ор. 2 і її приналежність до раннього періоду біографії Бріттена, вона постає важливим кроком у його творчому становленні; першим значущим опусом, що свідчить про творчу зрілість митця. Це підтверджує і вагома за своїм образним наповненням концепція Фантазії, і її складне та незвичне композиційне оформлення.

Загальновідомо, що з точки зору форми своїх творів Бріттен викладав свої музичні думки досить чітко та структуровано. Хоча дослідники не завжди зголошуються у своїх тлумаченнях структури, однак межі розділів, їхня композиційно-архітектонічна стрункість майже завжди ясно прочитуються у його п'єсах. Розглядаючи ж Фантазію ор. 2, можна дійти висновку, що з огляду на означену особливість стилю Бріттена, цей твір стоїть окремо. Як відзначається у дисертації Вінсента Біггама, «Бріттен уміло приховане окреслення розділів, він виявився здатним через свою винахідливість у мотивній роботі створити одночастинну п'єсу, що непомітно перетікає від одного розділу до наступного, дотримуючись (при цьому. – Я. С.) тогочасних умов для написання фантазії. Новий матеріал не завжди подається прямо, а представляється частинами як підготовка до розділу <...> також (він. – Я. С.) маскується під повернення попереднього розділу, щоб розгорнутися у новій формі» [1, с. 27]. Це пояснюється тим, що композиційна природа цього твору обумовлена поєднанням двох протилежних начал – полюсів сталості та змінності. І вона тягне за собою двоякість тлумачення структури твору та обумовлює специфіку роботи з іншими аспектами оформлення його музичної тканини.

Найяскравіше та найбільш очевидно для слухача полюси сталості та змінності втілені у тематизмі. Наявність полюсної диспозиції зумовлена і навіть загострена жанрово-інтонаційним та тембровим протиставленням двох образних сфер.

Перша – жорстка та механістична маршова тема, що втілює деструктивне мілітаристичне начало. Вона заявляє про себе з перших же нот твору. Звучання теми ніби поступово наближається до слухача, формується з окремих звуків буквально «на його очах», поступово доростаючи до повноцінної мелодичної лінії (*приклад 1*). Тема не одразу розкриває свою смислову природу повною мірою. Через поступове підключення голосів, тонку взаємодію її двох основних елементів (*приклад 2*), м'який тембр струнних, *pp* та *staccato* її внутрішній негативістський потенціал згортається до інтонаційного образу настороженої

та обережної ходи. Однак попри це в ній ясно помітні риси воєнного маршу. Рівномірна пульсація чвертками у поєднанні з характерними збивками метроритму однозначно вказують саме на цей жанровий різновид. Чіткий ритмічний малюнок теми, без жодного порушення в акцентуванні, суворо зберігається майже без змін у всіх фрагментах, де вона з'являється, підкреслюючи механістичність та бездушність образу.

Приклад 1. Перший елемент маршової теми.



Приклад 2. Другий елемент маршової теми.



Лірична образна сфера представлена пісенною за складом, м'якою пасторальною темою, яка вперше з'являється у партії гобою (приклад 3). З її появою маршовість не зникає повністю, а лише відходить на другий план, перетворившись на піцикатний акомпанемент, в той час як нова тема виявляється яскраво протипоставленою попередньому музичному матеріалу та врешті стає уособленням людського начала у творі.

Приклад 3. Лірична тема.



Сам Бріттен не лишив жодних вказівок щодо буквального тлумачення змісту Фантазії. Більшість дослідників вбачають тут втілення образу війни, або відображення занепокоєності композитора її близькою можливістю. І жанрове забарвлення першої теми цілком виправдовує таке тлумачення. Дійсно, ще зі шкільних років ясно проявилось тяжіння Бріттена до ідей пацифізму. На це, вірогідно, вплинуло спілкування з Френком Бріджем, котрий втратив через Першу Світову війну багато близьких людей, і це залишило помітний відбиток на його подальшому світогляді. Тому, безперечно, загроза нової глобальної війни глибоко непокоїла Бріттена, як і більшість тогочасних видатних митців. Але тут композитор ще не ставив за мету безпосереднього втілення військової катастрофи. Фантазія ор. 2 ще не

містить тих трагічних образів та почуттів, які викликає безпосереднє переживання війни чи спостерігання її наслідків. Поки що це лише певна занепокоєність, примарне передчуття, якась неясна тривога. Тому тут немає конкретного, чітко означеного конфлікту, і це відчутно ускладнює авторську концепцію. Відтак полюси сталості та змінності не можуть бути однозначно закріплені за єдиними, лінійними образно-тематичними комплексами.

З одного боку, маршова тема в цілому виявляється рухливим та дієвим началом у творі. Її поява постійно провокує зміни у характері інших тем (в розділі В). Однак сама по собі вона може слугувати також і проявом сталості, бо в процесі розвитку не зазнає принципових змін. Протягом твору лише розкриваються закладені в ній виразові можливості. Лірична ж тема через свій умиротворений та врівноважений характер сприймається передусім як концентроване вираження полюсу сталості у творі. Тим не менш, впродовж всієї фантазії вона зазнає помітних жанрових перетворень, що, однак, не перекривають її образної основи, заданої від самого початку.

Окрім вищезначених тем, у Фантазії також присутня і скерцозна образність (приклад 4). Але в основному конфлікті вона не відіграє самостійної ролі й долучається до ліричної сфери, відтіняючи її та збагачуючи своїми ритмо-інтонаційними елементами.

Приклад 4. Перша скерцозна тема.

The musical score for the first scherzo theme is presented in three systems, each with staves for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system includes a 'molto marc.' (molto marcato) marking above the Vln. staff. The Vln. part features a series of eighth-note patterns with accents and dynamic markings like *f*, *sf*, and *ff*. The Vla. part has a 'pizz.' (pizzicato) marking and plays a more sustained line with dynamics like *f* and *mf*. The Vc. part provides a rhythmic foundation with dynamics like *ff*, *sf*, and *meno f*. The second system continues the development, with the Vln. part marked 'sempre sul G' and 'molto', and the Vc. part marked 'arco' (arco). The third system concludes the theme with a 'f marc.' (f marcato) marking on the Vc. staff. The score is characterized by frequent accents and dynamic shifts, creating a sense of rhythmic energy and tension.

Поєднання експонуючого та розвиваючого типів викладу музичного матеріалу також демонструє двополюсність у роботі з тематизмом.

Восновному вигляді маршова та лірична теми показані у крайніх розділах твору, які постають дзеркальним відображенням один одного. Майже одразу після першого проведення тем відбувається зіткнення відповідних образних сфер, що призводить до суттєвих перетворень у їхньому характері звучання. Темі контрапунктично проводяться у партіях тих інструментів, де вони вперше з'явилися. При цьому маршова тема більш відкрито демонструє свою потенційно активну та дієву природу. Лірична ж, всупереч початковому образу, набуває згодом інтонацій закличності і обертається на патетичну декламацію. Така неоднозначна взаємодія образних начал створює враження, ніби композитор намагався скоріше з'єднати їх ніж, протиставити, спробувати змусити їх співіснувати. Однак, сумісний рух тем не призводить до якісно-іншого результату і, досягнувши кульмінації, просто обривається. Протягом усього твору конфліктне протиставлення образних сфер так і не знаходить свого розв'язання. Таким чином Бріттен втілює їхню несумісність, полярність, неможливість співіснування.

На рівні структури твору двополюсність полягає в поєднанні тричастинності – як прояву сталості, – та варіаційності – прояву змінності. На першу однозначно вказують крайні розділи, що постають точним дзеркальним відображенням один одного. Друга ж є основним способом розвитку тем.

У Фантазії також можна знайти ознаки концентричної форми. На слух вона не сприймається як така, бо межі між її внутрішніми розділами вкрай розмиті. Це обумовлено тематичним багатством музичної тканини твору і найяскравіше проявляється в межах скерцозної образності. Остання, розгортаючись у середніх розділах Фантазії, представлена цілим комплексом тем, що виникають на основі єдиного інтонаційного матеріалу та доповнюють одна одну. Тому доречніше говорити про застосування принципу дзеркальності, концентричності, ніж про конкретну усталену форму. Але опора на схему $ABCBA_1$ дозволяє прослідкувати, в які моменти твору в його розгортанні панує структурна й тематична чіткість та однорідність, а коли – розмитість та калейдоскопічність (див. *схему 1*). Осередками більшої сталості в тематизмі та стабільності форми виявляються розділи А, A_1 та, в певному сенсі, С. Розділи В і B_1 , відповідно, – найбільш різноманітні тематично та структурно нестійкі. Це можна вважати проявом одної з показових для музики ХХ ст. композиційних тенденцій, яка призводить до порушення встановленого класичною практикою порядку, де викладення теми співпадає з межами розділу.

Схема 1. Структура Фантазії ор. 2.

А			В					С		В ₁			А ₁		
<i>a</i>	<i>b</i>	Контрапункт маршової та ліричної тем	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i> ₁	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>e</i>	<i>e</i> ₁	<i>a</i> ₂	Контрапункт маршової та ліричної тем	<i>b</i> ₁	<i>a</i> ₁
Маршова тема	Лірична тема		Скерцозні теми	Маршова тема	Скерцозна тема	Лірична+скерцозна	Ліричне пінтермецо	Імпровізаційна каденція гобоя	Скерцозна тема	Контрапункт маршової та ліричної тем	Лірична тема	Маршова тема	Контрапункт маршової та ліричної тем	Лірична тема	Маршова тема

Двополюсність у структурній організації проявляється і у більш дрібному поділі музичного матеріалу. Він складається з чітких мотивів та фраз, має більш менш ясно виражені цезури, але при цьому не об'єднується у періоди чи навіть речення (за винятком розділу С, що утворюється з п'яти коротких речень). В цьому творі Бріттен віддає перевагу хвилеподібній будові розділів, і в даному типі формотворення також можна вбачати прояв двополярності у структурі твору. З одного боку, музичному матеріалу притаманна певна дискретність, яка виражається у чіткому поділі на мотиви та фрази, що постає проявом сталості. З іншого – прагнення до більшої злитості та текучості, що забезпечується хвилеподібною будовою, сприймається як прояв змінності. Це дозволяє поєднувати експонування разом з активним розвитком тематичного матеріалу. Таке поєднання стає одним із тих поштовхів, що розхитують класичну концентричну форму, створюючи умови для її оригінального перетворення.

Отже, Фантазія ор. 2 для гобойного квартету – важлива віха у композиторському становленні Бріттена. Хоча цей твір належить до раннього періоду творчості композитора, однак на його прикладі можна переконатися, що вже в ньому він показав себе цілком сформованим самодостатнім митцем та водночас справжнім класиком музики ХХ ст.

1. Biggam Vincent Mark. *Benjamin Britten's Four Chamber Works for Oboe: A thesis submitted to the Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of musical arts (D. M. A.), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music : Oboe.* 2001. – 151 p. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://etd.ohiolink.edu/> (Дата звернення 10.05.2016) назва з екрану.
2. *British Chamber Music* // *Musical Times* 52, April 1911. – P. 242–243.

3. Kildea Paul. *Benjamin Britten: A life in the Twentieth Century* / Paul Kildea. – UK: Penguin, 2013. – 688 p.
4. Mitchel Donald. *The Chamber Music* / Donald Mitchel // *The Britten Companion*, ed. Christopher Palmer. – Cambridge: Cambridge University Press, 1984. – 372 p.
5. *The Music Society* // *The Times*, 25 November 1933, Arts and Entertainment section, – P. 10.
6. Whittall Arnold *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques.* / Arnold Whittall. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 2 nded. – p. 21.

Снітко Ярослава. Полюси сталості та змінності у Фантазії ор. 2 для гобою, скрипки, альту та віолончелі Бенджаміна Бріттена. Розглянуто Фантазію ор. 2 для гобойного квартету у контексті виявлення принципів, на яких базується внутрішня організація музичного цілого. З'ясовано, що композиційна природа твору обумовлена поєднанням двох протилежних начал – полюсів сталості та змінності. Виявлено, що їхня взаємодія постає головною рушійною силою музичного розвитку, призводить до варіативності в тлумаченні структури твору та впливає на специфіку роботи композитора з іншими аспектами оформлення його музичної тканини.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, фантазія, композиція, сталість, змінність, концентрична форма.

Снітко Ярослава. Полюса устойчивости и изменчивости в Фантазии ор. 2 для гобоя, скрипки, альту и виолончели Бенджамина Бриттена. Рассмотрена Фантазия ор. 2 для гобойного квартета в контексте обнаружения принципов, на которых опирается внутренняя организация музыкального целого. Выяснено, что композиционная природа произведения обусловлена объединением двух противоположных начал – полюсов устойчивости и изменчивости. Обнаружено, что их взаимодействие является главной движущей силой музыкального развития, приводит к вариативности в трактовке структуры произведения и влияет на специфику работы композитора с другими аспектами оформления его музыкальной ткани.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, фантазия, композиция, устойчивость, изменчивость, концентрическая форма.

Snitko Yaroslava. The Poles of Steadiness and Changeableness in Benjamin Britten's Phantasy op. 2 for Oboe, Violin, Viola and Cello. Phantasy op. 2 for oboe quartet is studied in order to detect the principles of internal organization of musical whole. It is clarified, that compositional nature of the piece is conditioned by unification of two opposite origins the poles of steadiness and changeableness. There is revealed, that their interplay is the main driving force of musical development which leads to

the variability in structures treatment and influences to the specificity of composer's work with another aspects of musical material.

Key words: chamber music, phantasy, composition, steadiness, changeableness, arch form.

Татьяна Шевченко

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА: ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Актуальность темы. Жанр фортепианной сонаты в творческом наследии замечательного русского композитора, пианиста и педагога рубежа XIX–XX веков Николая Карловича Метнера, по образному выражению исследователя сонатного творчества композитора Н. Васильева, «можно сравнить с горным хребтом, на протяжении которого высятся четырнадцать самостоятельных вершин, ни в чем друг с другом не схожих» [1, с. 8]. Композитор обращался к данному жанру на протяжении всей жизни, «можно сказать, что основная идея, первичный смысл сонатной формы им, как немногими композиторами послебетховенского времени, разгадан» [там же, с. 10].

Большинство фортепианных сонат Николая Метнера относится к числу его лучших сочинений, – они не только составляют значительную часть творческого наследия композитора, но и являются важнейшей вехой на пути развития русской сонаты. Недаром в 1916 году композитор получил вторую Глинкинскую премию именно за фортепианные сонаты [2, с. 48].

Н. Метнер обращался к данному жанру на протяжении всего творческого пути, воплощая в нем весь спектр психологически углубленных музыкальных образов. Это разнообразные по масштабу сочинения, – от камерных одночастных сонат (опусы 11 и 22) до эпической сонаты № 2 из 25-го опуса, которая в полной мере раскрывает мастерство композитора во владении крупномасштабной структурой и глубиной тематического проникновения. Отметим важнейшее качество метнеровских сонат – огромная роль программного начала. Так, если мы рассмотрим информационную таблицу о сонатах Метнера для фортепиано, то увидим, что из 14 сонат 9 имеют определенный тип программы (см. приложение 1).

Согласно указанным в приложении определениям, ряд сонат Н. Метнера имеют программу, выражающую, прежде всего, мир возвышенных чувств («Соната-элегия», «Романтическая соната», «Соната-