

Чайка О. В.

## Національні показники інструментальної музики в контексті епохи предсимволізму

*Стаття розглядає національні показники в контексті жанрової специфіки інструментальної музики відповідно до предсимволістських установок у мистецтві.*

*Ключові слова: предсимволізм, драматургія, концерт, жанр.*

*Актуальність дослідження.* Кожна епоха відкриває твори видатного Майстра музичного мистецтва П. І. Чайковського по-новому, знаходячи в них ідеї, співзвучні її духу; все це, у свою чергу, сприяє процесу усвідомленого сприймання та розуміння творінь митця сучасниками та наступними поколіннями. Така властивість творів композитора знаходить своє вираження у множині ідейно-стильових показників, які є найбільш помітними в опусах, що були створені у "переломні" роки, в час, коли «минуле» та «майбутнє» складають неподільну єдність. Саме цей феномен прийнято іменувати стильовою "симультаністю" (від лат. *simultane* - "одночасно").

Чайковський творив на «зламі» діяльності «шестидесятників», які ствердили романтизм-реалізм «кучкізму» у музиці, та покоління семідесятих-восьмидесятих років. Їх діяльність обумовила підйом «предсимволізму» Ш. Бодлера (див. руські паралелі – поети Тютчев та Фет) та класики символізму (Верлен – Рембо у Франції, Ібсен у Норвегії, «Московський модерн» на чолі з Врубелем). Саме Московська школа

в музичній композиції, фактично, під головуванням П. Чайковського, була відмічена у руському мистецтві більш раннім пред'явленням модерну (Врубель, Скрябін), ніж Петербурзька (Стравінський).

У творах Чайковського присутні такі «предсимволістські» риси як багате тематичне та стильове цитування – перш за все з творів найбільш цінованого ним Моцарта, французького рококо та ін. Однак кумири XIX століття – І. С. Бах, Л. Бетховен – були значущими для Чайковського тощо: симфонічність мислення руського композитора неодноразово порівнювалась дослідниками з симфонічним "інструментальним театром" бетховенської діалогічності [7, с. 124]. Контактність Чайковського з оточенням Й. Брамса та Е. Гансліка апробувала виходи художньої палітри автора Четвертої симфонії (у знакової тональності f/F!) на спільні з цією німецькою школою позиції.

*Об'єкт дослідження* – інструментальна творчість П. І. Чайковського, *предмет* – інструментальні опуси композитора в реактивності на образи-ідеї Бетховена, Брамса

у відповідності з «предсимволістською» установкою на староконцертні форми, які були запозичені символістами в якості зразка.

*Мета дослідження* – визначення у конкретності ідей-образів та конструкції Скрипкового концерту композитора (1878 р.) зі стильовими послідами Бетховена та Брамса у зв'язку з «а-драматичними» принципами «предсимволістського» мистецтва, що утворює для виконавців альтернативи стильових установок. Безсумнівною стає інтелектуалістичний принцип мислення композитора в акцентуванні зазначених стильових моделей творчості.

*У завдання дослідження* входить: 1) визначення специфіки трактування Чайковським концертних жанрів в контексті концертно-симфонічної творчості його сучасників; 2) виокремлення ролі духовної музики Чайковського у трактовці концертного жанру відповідно до предсимволістських установок щодо значимості релігійного фактору в мистецтві.

*Методологія дослідження* - інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва, матеріалами висновків якого були аналітичний розгляд творів Л. Бетховена і П. Чайковського. Актуальний аспект символістські «відзначеної» симультантності покоління Чайковського визначено роботами О. Маркової, А. Овсянникової та ін.

*Наукова новизна дослідження* виникає з того, що вперше спадщина Чайковського трактується на перетині інтелекту-

алістські-предсимволістських стимулів Московської школи та мистецтва музичного модерну, які мали паралельні хронологічні рамки.

*Практична цінність дослідження* полягає у використанні здобутих матеріалів у роботі класу спеціального інструменту (гра на скрипці) і в курсах теорії та історії музики у вищих та середніх музичних навчальних закладах.

Символізм як напрямок стверджується в європейському мистецтві наприкінці XIX ст. Його представники визнавали Ш. Бодлера, – поета, який відзначився виходом циклу «Квіти зла» у 1858-1868 рр., – своїм предтечею. Руська поезія «срібного віку», буття якої пов'язано з творчістю Я. Полонського, К. Бальмонта, А. Білого, І. Северяніна, Ф. Сологуба, О. Блоку та ін., склала одне з найпотужніших відгалужень зазначеного напрямку в Європі. «Почвенность» (оригінальний термін російською мовою, – О.Ч.) руського символізму виявляється в спорідненості з творчістю Ф. Тютчева, О. Фета, О. Толстого, для яких ідеали Краси і Вічного становили базис творчості, на відміну від романтиків та реалістів, які прагнули до "правди почуттів", "правди життя".

Відомо, що для творчості Чайковського особливе значення мало звернення до віршів О. Толстого (романси "Серед шумного балу", "То було ранньою весною", ор. 38, 1978, "Якби знала я, коли б відала", "Бла-

гословляю вас, ліси", ор. 47, 1880, "На ниви жовті", ор. 57, 1884).

П.І. Чайковський був спадкоємцем "вальсових романсів" О. Гурильова та О. Варламова (композиції яких відзначалися своєрідним "патріотичним європеїзмом"), які визначили облік Московської композиторської школи, найяскравішим представником і головою якої в масштабах світової музики став автор "Євгенія Онегіна".

Нагадаємо, що саме у надрах Московської школи склався найраніший і послідовний *музичний модернізм*. Яскравим представником цього напрямку був О. Скрябін, який втілював квінтесенцію руського символізму в музиці. Саме в Москві ідеї "почвенництва" Ф. Достоєвського отримали свій органічний розвиток.

Національна ідея творчості Чайковського не була апробована фольклоризмом – і саме в цьому він протистояв кучкистам. Разом з тим, ряд оперних героїв композитора були наділені глибиною міфологічного символізму, хоча ця риса мислення композитора в певній мірі й донині не має свого фундаментального обґрунтування у музикознавстві України.

Отже, твори Чайковського мають риси *демонстративного європеїзму*, вони позбавлені колориту "фольклористського народництва", але водночас є глибоко національними (без спеціальних цитат з фольклору). Із зазначеного вище випливає, що національна гідність вираження у Чайков-

ського проявляє себе поза стереотипів народництва, став ознакою "національного" в європейській музиці. І це при тому, що національний склад мистецтва різних народів світу композитор чудово відчував у музичному прояві – найкращим свідченням цьому є парад національних характерів у фіналі "Лускунчика", у тому числі "Китайський танець Чаю».

Значимо, що саме французькі автори були надзвичайно чутливими до різнонаціональних впливів, культивуючи фольклор різних націй, але, водночас, уникаючи звернення до селянського фольклору своєї країни в ХІХ ст.! Ф. Буальдьє писав свою "Білу даму" на основі шотландського фольклору, Ф. Обер в операх "Фенела або Німа з Портічі", "Фра-Дияволо" відтворював італійський, більш точно, південно-італійський фольклор, Ш. Гуно й А. Тома в операх "Фауст" і "Вертер" чітко відображали німецький колорит, Ж. Бізе у своїх творах – "Шукачі перлів", "Арлезіанка", "Кармен" – дивовижно гнучко віддзеркалював орієнтально-індійський, прованський, іспанський фольклор. Але це все – французька музика. Саме в руській та французькій музиці яскраве відображення іспанського фольклору з'явилося *раніше*, ніж у ... іспанських композиторів: "Іспанські увертюри" Глінки створені у 1848 р., "Кармен" Бізе – 1875, тоді як твори І. Альбеніса, що визначили класику іспанської школи, з'явилися лише у 80-х роках ХІХ ст.

П.І. Чайковський, будучи відкритим до різнонаціональних впливів, цитуючи запозичені мелодії (у Моцарта, з Гретрі у "Піковій дамі", з фольклору різних країн – у "Лускунчику", симфонічних творах типу "Італійського капричіо" та ін.), все ж уникав, в паралель до французької школи, інтонаційних опор на рідний фольклор. Разом з тим, він неодноразово цитував у своїх творах руські народні пісні та романсові звороти. Не поділяючи переконання революційних народників, Чайковський глибоко поважав народну моральність і висунуті народом державні й релігійні цінності (див. твори для Руської церкви – "Всенічне бдіння", "Літургія св. Іоанна Златоуста", ін.). Опис програми "ходіння у народ" у фіналі Четвертої симфонії є чудовим прикладом "не-народницької народності" ідей композитора.

Враховуючи факти хронологічної близькості створення Четвертої симфонії (1877) і Скрипкового концерту (1878) з композиціями на різнонаціональні сюжети (балет "Лебедине озеро", 1876, опера "Орлеанська дівка", 1879, "Франческа де Ріміні", 1876), поставимося з особливою увагою до: 1) проявів "предсимволістських" комплексів у композитора, а також 2) "європістських" тяжінь автора "Євгенія Онєгіна".

Зазначені два аспекти методологічно пов'язані: звернення до релігійних принципів та ідей створює "європейський в цілому" колорит музики Чайковського - при

очевидності нефольклорних "руських національних знаків". В якості першого з названих моментів вкажемо на тему Лебедів з "Лебединого озера", мелодійний образ якої створено на основі руху по звуках септакорду, який "збирає" в тонікальний комплекс послідовність I-VI ступенів. Співвіднесемо з цим музичним образом теми Р. Вагнера з відомого у 70-х роках "Лоенгріна" (див. тему Лоенгріна – послання Грааля, тему Заборони).

Відомо, що Чайковський був опозиційно налаштований відносно "музичній драми" Вагнера, яку, до речі, французькі символисти так само вважали своїм витокком [див. у Ж. Касу, 5, с. 8-11]. Однак вплив Вагнера в тій або іншій формі простежується і у творах руського класика, – його Іоанну (див. "Орлеанську Дівку") в рівній мірі є можливість співвіднести як з героїнями Дж. Мейєрбера, так і з вагнерівськими брингільдами... З рештою і Вагнер, і Чайковський усвідомлювали своїм началом твори Л. Бетховена, вплив якого виявився й у подібності прийомів-сміслів.

Але «бетховеніанство» Чайковського коректувалося жанровими рисами, які істотно відрізняли його бачення Сонат і Симфоній від бачення творів у німецького класика: тяжіння до жанрів сюїт та концертів, причому в принципово "а-драматичному" ключі трактування останніх. У концертах відчутно прагнення композитора до епічного стилю – у фортепіанному концерті, і лірико-епічному – у

Скрипковому. Зауважимо, робота в ключі "надіндивідуального" вираження, яка є визначальною в епічній творчості, охоплює й сферу Сюїт і Концертів, в яких сонатно-симфонічний драматизм і навіть присутність саме сонатної структури становить проблематичний ракурс трактування будови відповідних творів. Ця "інерція симфонічно-сонатного критерію" в оцінці творів великого руського майстра приймає парадоксальний сенс.

З моменту створення П.І. Чайковським Варіацій ор. 33 у 70-тих роках XIX ст., автор звертається до написання надзвичайно новаторських робіт, які репрезентують стиль композитора в різних жанрах: "Євгеній Онєгін", "Лебедине озеро", Перший фортепіанний і Скрипковий концерти, Четверта симфонія. У Варіаціях на тему рококо П.І. Чайковський, на противагу прогресивному «бетховеніанству» провідних музичних лідерів Європи, *звертається до "неактуального" пласту рококо*, до Моцарта, який уособлював "традиціоналізм" Віденської школи. Тим самим геній композитора передбачив нові тенденції грядущого XX століття з його "клавесинним неокласицизмом", поза сонатним, неокласичним-необарочним відчуттям музичної форми. При цьому виконавці, аж до сьогодні, звертаються до редакції В. Фітценгагена, яка "підправляла" Чайковського в руслі "наближення до життя сонатних співвідношень" в будові цілого. Оригінальність "а-драматичної", концерт-

но-монологічної (в дусі облігатних концертів бароко) побудови твору з позицій академічного визнання бетховенського драматичного-діалогічного симфонізму досі належним чином не оцінена. Недооцінення епічної-ліричної сторін драматургії великого Віденського класика по-різному відчували і Глінка, і Вагнер, і, судячи з усього, Чайковський.

Не забуваємо, що фактична відмова від сонатних структур характеризує творчість К. Дебюссі, ім'я якого чітко пов'язане з представництвом імпресіонізму-символізму. Демонстративно-умовною виступає сонатна структура у творах Вагнера (і найбільш повно це визначається в фортепіанних Сонатах автора "Кільця Нібелунга").

В назвах творів Чайковського виявляються смислові передбачення імпресіоністів-символістів: див. назву "Гра звуків" у I частині Другої сюїти (порівн. з "Грою хвиль" з II частини симфонічного триптиха "Море" Дебюссі, з "Грою води" для фортепіано Равеля та ін.). Ігровий сенс у його високому призначенні музичних співзвуч характеризує спрямованість риторики бароко на використання «ігрових фігур» [див. у Х. Бесселера, 13] як безсумнівного знака "ідеальної танцювальності - радісності", що відрізняє пієтизм І.С. Баха [див. у Е. Уїлсона-Діксона, 11, с.145, 149-150] і який споріднений "грі" - передзвону у руській Православній традиції. Образ "боже-ственної гри" став наскрізним в пропагуванні ідеї у вищій мірі натхненної акції

творчого сходження до Ідеальності у творчості О. Скребіна.

Як бачимо, Чайковському була зрозуміла і близька сфера, яка абсолютно заволоділа думками наступних поколінь – ігрові витoki творчості як висока гідність Натхнення, що співвідноситься зі станом релігійного горіння. У Бетховена своєрідна «Висока гра» представлена в грандіозності II частини Тридцять другої сонати, у високому "кантовому" (по Б. Асаф'єву [2, с. 287]) фіналі Дев'ятої симфонії, в ігрово-танцювальних "дійствах" фіналів драматичних симфоній, а також - у надіндивідуальній монологічності Четвертого фортепіанного концерту та ін. У цьому плані Бетховен усвідомлював себе наступником І. С. Баха, – бахіанська система поліфонічної-імітаційної серйозності-церковності була близька і зрозуміла Чайковському. У зазначеній вище I частині Другої сюїти, названої "Грою звуків", середній розділ форми демонструє "становлення" фуги з унісонних звучань. Ігрова сторона музики Баха свідомо виділена в ХХ ст. П. Хіндемітом, який назвав свій цикл, створений за зразком ДТК - "Ludustonalis" ("Гра тональностей").

Бахіанські (ігрові в тому числі!) знаки композицій Чайковського мали тенденцію недооцінюватися в інерції романтичного культу демонізму-трагізму. З відродженням, насамперед у мистецтві символізму, релігійного "надпочуттєвого ліризму", особливе місце почала займати ідея радос-

ті, у тому числі в її екстатичному вираженні "паріння над матеріальним". Для Чайковського, як глибоко релігійної людини, була зрозуміла висока екстатика надособистісної радості Ігри типу церковного дзвону, радості молитви, яка знайшла своє вираження і у романсі "Благословляю вас, ліси" за церковним образом Іоанна Дамаскіна у віршах О. Толстого.

У сучасників П. І. Чайковського симфонічний жанр відверто заповнився барочною концертністю. В концертних творах, у свою чергу, проявила себе не "змагальність" романтичного типу, а "узгодження" старовинного "облігатного" концерту, прямим витокom якого став хоровий *concerto da chiesa*. Демонстративно неоголошена програма "Симфонічних варіацій" (1885) С. Франка (Орфей, що "умовляє" фурій), яка на думку автора складає "аналогію" до Четвертого фортепіанного концерту Бетховена [10, с. 170]. Релігійний зміст образу визначається ідентифікацією Орфея з Ісусом Христом у старохристиянській традиції: "Христос... изображался в виде Орфея, завораживающего окружающих звуками своей лиры, или же доброго пастыря, или ягненка, символизирующего Таинство Агнца..." [6, с. 17].

Зазначена "симфонія з концертующим - облігатним - фортепіано" явно успадковує "Іспанську симфонію" Е. Лало для скрипки-соло і оркестру (1872), в якій "циганський" вигляд "іспанського" атрибутує участь скрипки-соло в симфонічній єднос-

ті (пор. с "Іспанської рапсодією" Равеля для скрипки-соло і оркестру!). І в цьому ж ряду "сольної облігатності-концертності" знаходиться й зазначена вище "Поєма для скрипки та оркестру" Е. Шоссона. Зазначимо, що концертно представлені симфонії С. Франка (порівнюй з концертосимфонією бароко - *О. Ч.*) були написані в усвідомленому пієтеті до І. С. Баха, але відчуті композитором у принципово іншому ключі, ніж Ф. Лістом, який вклонявся перед автором "Пасіону від Матфея" й був захисником Франка на його композиторському шляху.

Як бачимо, тенденція зрощення в неobarочном дусі концерту і симфонії представлена в матеріалах французької музики прикладами з творчості "преднеокласицизму" кінця XIX ст. та імпресіоніста-фовіста Равеля. Проте подібні тенденції прослідковуються і в зразках творчості композиторів інших національних шкіл. Зокрема, представник Московської школи, молодший сучасник Чайковського – Рахманінов – у своєму Другому і Третньому фортепіанних концертах явно усвідомлював зв'язок з *concerto da chiesa*.

Резюмуючи сказане щодо концертного жанру в контексті предсимволістської культури XIX ст., відзначимо наступні позиції:

1) становлення символізму відзначилося підйомом інтересу не тільки до релігійних ідей, що становило якість романтичного світосприйняття, але й до самого

методу релігійного залучення до великих таємниць як до ідеальних цінностей світу;

2) на хвилі реставрації релігійного підходу до світу розвивалися неокласичні тенденції стилю, які відновлювали в актуальному ключі ранній тип концерту-симфонії, виводячи з раннебарочного *concerto da chiesa* інструментальні форми-жанри;

3) руське класичне мистецтво й, особливо, музика (Московська школа), виявляють своєрідну чутливість до нових віянь "предсимволізму - предмодерну", ознаки яких недооцінені в музикознавстві України;

4) творчість П. І. Чайковського виявляє особливу стильову лінію в представництві концертного жанру, який явно співвідноситься за виразно-структурними ознаками з предсимволістськими і преднеокласичними творами, що культивують зв'язок з раннебарочним, церковним за своїм генезисом мистецтвом.

## Література

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг. - М. : Музыка, 1967. – 927 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. - 379 с.
3. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І.С. Баха / Я. Друскін. – Київ : Муз. Укр., 1972. – 111 с.

4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века / О. Захарова. – М., 1983. – 77 с.
5. Кассу Ж. Энциклопедия символизма / Ж. Кассу. – М. : Республика, 1999. – 412 с.
6. Кондоглу Ф. Священные изображения и песнопения / Глас Византии. Византийское церковное пение как неотъемлемая часть Православного предания / Ф. Кондоглу. – М. : Изд. Дом Святая гора, 2006. – С. 2-8.
7. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. – М., 1974. – 284 с.
8. Лотман Л. Толстой А. / Л. Лотман // Литературная энциклопедия в 9-ти томах. Т. 7. – М., 1972. – С. 539-542.
9. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – К. : МузичнаУкраїна, 1990. – 182 с.
10. Рогожина Н. Сезар Франк / Н. Рогожкина. – М. : Сов.композитор, 1969. – 264 с.
11. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – М. : Мирт, 2001. – 428 с.
12. Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. Холл. – М.: ЭКСМО - С.-Пб. : Terrafantastica, 2003. – 957 с.
13. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // Jahrbuch, Leipzig, 1956. – S. 13-58.

*Статья рассматривает национальные показатели в контексте жанровой специфики инструментальной музыки в соответствии с предсимволистскими установками на искусство. Ключевые слова: предсимволизм, драматургия, концерт, жанр.*

*The article examines national indexes in the context of genre specific of instrumental music in accordance with pre-symbolism options on an art.*

*Key words: presymbolism, dramatic art, a concert, genre.*