

Ольга Кушнірук

НЕВІДОМИЙ ІМПРЕСІОНІЗМ (ЗІ СПАДЩИНИ БРИТАНСЬКИХ МИТЦІВ)

У статті під кутом зору стилістики музичного імпресіонізму розглядається низка фортепіанних творів британських композиторів В. Бейнса, Ф. Діліуса, С. Скотта, виявлено своєрідність прояву рис імпресіонізму в авторському стилі названих митців. Ключові слова: британська музика, музичний імпресіонізм, авторський стиль, фортепіанна музика.

В статье с точки зрения стилистики музыкального импрессионизма рассматривается ряд фортепианных произведений британских композиторов В. Бейнса, Ф. Дилиуса, С. Скотта, выявлено своеобразие проявления черт импрессионизма в авторском стиле названных композиторов. Ключевые слова: британская музыка, музыкальный импрессионизм, авторский стиль, фортепианная музыка.

In the article from the point of view of Impressionism in Music there are investigated some works for piano by British composers W. Baines, F. Delius, S. Scott. There is revealed peculiarity of Impressionism features manifestation in the personal styles of these composers. The key words: British music, Impressionism in Music, personal style, piano music.

Тривалий час займаючись дослідженням проявів імпресіонізму в українській музичній спадщині, неодноразово доводилось звертатися до паралельного порівняння з іншими національними втіленнями означеного стилю. Відтак мені вдалося переглянути авторитетне видання з цієї тематики – англomовну книгу Крістофера Палмера “Імпресіонізм в музиці” (London, 1973, 21974, 248 p.). Відштовхуючись у вступі від роздумів про внесок Дебюссі, її автор основний виклад поділяє на дві частини. Перша присвячена передвісникам імпресіонізму – Шопен, Ліст, Гріг, російські націоналісти (термін Палмера, йдеться про кучкістів – О. К.), Вагнер; у другій за географічним принципом розглядаються численні явища цього стильового феномена, в інтерпретації автора як твори постімпресіонізму. Щоправда, монографія британського музиколога повністю не вичерпує усі показові приклади. Зокрема, terra incognita для Палмера є, очевидно, через залізну завісу, країни соцтабору (у тому числі й Україна у складі колишнього СРСР) за винятком Угорщини. Щоправда, стосовно і до британської культури дослідникові вдалося охопити не увесь матеріал. Власне, приводом до написання цієї статті стало ознайомлення з деякими творами британських композиторів (В. Бейнс, Ф. Діліус, С. Скотт), які з невідомих мені причин оминув у своїй книзі Крістофер Палмер, хоча вони заслуговують на увагу та належну оцінку в дискурсі імпресіонізму. Вільям Бейнс (William Baines, 1899–1922), на відміну від Діліуса і Скотта зовсім невідомий в Україні. Тому до наступного викладу долучаю короткі біографічні відомості про нього. Незважаючи на дуже короткий життєвий шлях, Бейнс зробив вагомий внесок до розвитку імпресіонізму в британській культурі. Стосовно його творчої постаті ситуація досить цікава, оскільки він був провінційним музикантом (народився у м. Горбурі, графство Йоркшир, де й передчасно помер у м. Йорку), проте за життя досяг великого визнання у своїх співвітчизників. Його формування як музиканта почалося з музичної атмосфери у родинному колі: батько майбутнього композитора працював капельським органістом, і водночас, тапером у кінотеатрі. Власне, і перший професійний успіх Вільяма пов’язують із грою в кінотеатрі, де він демонстрував надзвичайні успіхи в імпровізації. На

думку Фіони Річардс, цей досвід відчутно позначився на імпровізаційному характері його творів¹.

Наступним кроком формування Бейнса стало студіювання композиції у Йоркширському музичному коледжі в Лідсі (Yorkshire Training College of Music). Саме у ці важливі, дуже сприйнятливі роки молодий митець знайомиться із творчістю О. Скрябіна, щиро захоплюється нею, маючи можливість відвідувати бібліотеку фортепіанної літератури Дж. Е. Кеннеді і детально вивчати особливості стилю російського композитора. Від 1919 року він активно позиціонує себе як концертного виконавця, виконуючи модерні композиції Дж. Айленда, Ф. Бріджа, К. Дебюссі, М. Равеля і також власні. Поступово завойовує широку популярність, видавці публікують його твори, а музична критика охоче відгукується численними позитивними відгуками. Відомий в Європі піаніст Фредерік Доусон (Frederick Dawson, 1868–1940, родом із Лідса), цікавлячись творчістю Бейнса, активно включає її до власних програм, починаючи від 1920 року і аж до своєї смерті. Основний інтерес Бейнса спрямовувався на галузь фортепіанної музики, оскільки він сам був піаністом і “фортепіано залишалось його природнім засобом експресії”². Додамо, що ця ділянка була спеціальною лабораторією формування авторського стилю (на жаль, йому не судилось повнокровно розквітнути внаслідок ранньої смерті митця), де відчутні впливи досвіду Шопена, Скрябіна, Дебюссі. Нижче наводимо деякі спостереження над фортепіанними п’єсами В. Бейнса, у яких показово й оригінально проявилися риси імпресіонізму.

“Райські сади” (“Paradise Gardens”, 1918–19) представляють собою одночастинну велику композицію, засновану на традиційній ідеї складної тричастинної репрізної форми. Особливістю при ньому є принцип повторності, який проникаючи всередину епізодів цієї конструкції, об’єднує контрастуючі епізоди:

A B A1

Lento Con brio A tempo Vivace agitato Tempo I

a+a1 b c d c1 d1 a+a2+c+a

У цьому випадку справедливим є зауваження Роджера Карпентера: “Він [Бейнс] володів вродженим відчуттям логічної конструкції рапсодичного типу, узгоджуючи ряд очевидно непов’язаних епізодів; до цього на додачу і чудовим розумінням кульмінації”³.

Фактура у даній композиції виступає головним виражальним засобом. Типовий для імпресіонізму просторовий ефект спостерігається, зокрема, у розділах A та A1 : запроваджуючи три нотні стани, автор цим самим індивідуалізує кожний із трьох шарів фактури. Особливість теми □ – її акордовий виклад у двох верхніх шарах, що кореспондує з остінато в басовому голосі (на інтервалі ч.5).

Приклад 1

Імпресіоністична фактура притаманна також і темі c, яка складається з витриманих акордів у нижньому шарі та мелодії з двооктавних унісонів (в її основі лежить рух з в. □2 і стрибків на ч. □4, які асоціюються з ефектами лісового чи гірського ехо), розташованих у верхньому шарі. Окрім того, вільний плин музики досягається бажанням композитора рухатись поза стереотипними метричними взірцями, і тому мелодія у розмірі 6/8 має синкопований малюнок.

Приклад 2

У “Райських садах” вжито деякі приклади колористичної гармонії: у розділі a □ – великий нонакорд (т. □8); у розділі b □ – терцквартакорд з пониженою квінтою є основою фігурації, яка нагадує скрябінівські образи екстазу; фінальний акорд представлений ундецимакордом із секстою і без розв’язання.

Приклад 3

Ідея імпресіонізму для Бейнса головно означала принцип статичного характеру в музиці, створеного відсутністю різких контрастів (в традиційному розумінні цього слова). Думаю,

це кореспондувало із бажанням композитора відбити особисті враження від обраних картин природи відразу в цілому. Промовистий приклад такого ставлення знаходимо в п'єсі "Лабіринт (Глибока морська печера)" ("Labyrinth. A Deep Sea Cave") із циклу "Срібні вершини" ("Silverpoints", 1920–21). Карпентер стверджує, що тут сильним є вплив гармонії Дебюссі⁴. Дійсно, можемо побачити улюблений імпресіоністами образ таємничого підводного царства, схованого під могутнім водним покривом. Протягом цілої п'єси її статичний характер досягається незмінною фігурою, яка повільно коливається у верхньому голосі⁵. На такому фоні партія нижнього шару фактури постає носієм тематичної ідеї: тобто висхідні октавні мотиви, які є формуючим фактором структури (проста двочастинна форма) і в кульмінації переходять у дві низхідні ремарки, остання з яких має ознаки цілотноності.

Приклади 4 а, б

Подібне вирішення можна спостерегти у п'єсі "Гаї у сутінках □– фрагмент" ("Twilight Woods □– a fragment") із циклу "Сутінкові п'єси" ("Twilight Pieces", 1921). Бейнс показує своє враження від мрійливого образу лісу, що очікує сну. Він ще не спить, але вже й не шелестить, тільки іноді якась пташина озветься чи вершечки дерев ледь зашелестять. Статичний настрій створюється постійно неповним тонічним тризвуком (a-moll) з квартою, яка повторюється у нижньому шарі фактури. Таке уникання третього шабля як показника тональності переносить головну роль з чистої функційності на фонічний ефект співзвуччя a–d–e. Протягом твору це співзвуччя збагачується накладенням неповного тризвука II щ., мажорним тризвуком субдомінанти, та неповним тризвуком доміанти. Мелодична основа повністю підпорядкована фактурі: йдеться про те, що мелодичні мотиви народжуються у фактурному мереживі і в такий же спосіб розчиняються. Також помітні деякі імітації пташиних кличів □– мотиви з прикрасами, трелями, стрибками на широкі інтервали. Тут відсутній типовий контраст, тому що використання форми періоду не передбачає цього.

Приклад 5

У п'єсі "Самотня руїна" ("The Lone Wreck") із циклу "Припливи" ("Tides", 1920–21) Бейнс пропонує улюблений образ морської тематики: самотні рештки розбитого корабля лежать на березі моря, раз-пораз омиваючись хвилями. Незважаючи на чіткість простої двочастинної форми (a + a1 + a2 + a3), у творі втілюється ідея статичності музичного плину. Фактура як провідний засіб складається із трьох шарів, перший представлений тонічною октавою в басу, другий (середній) □– у вигляді арпеджіо на основі тонічного тризвука (es-moll), третій (найвищий) репрезентований мелодією, що складається з коротких мотивів із подеколи залученим дорійським VI щ.

Приклад 6

Тенденція до колористичності гармонії помітна і в останньому акорді твору □– великому мажорному септакорді на тонічному басу. Карпентер вважає вирішення Бейнса закінчень твору як найоригінальнішу ознаку авторського стилю композитораб.

"Прелюдія № □5" із циклу "7 прелюдій" (1919) є виключно блискучим зразком імпресіонізму у творчості Бейнса. Її підзаголовок "Маки, що мерехтять у місячному сьайві" явно перегукується із музичними образами Дебюссі (наприклад, фортепіанні прелюдії № 4 "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir", № 19 "La terrasse des audiences du clair de lune"). Тут ми можемо побачити подібне бажання виразити особисте враження від незвичайної, дещо містичної картини, де мрійлива атмосфера місячної ночі оживляє квіти, перетворюючи їх у фантастичні істоти. Карпентер пропонує іншу інтепретацію образу прелюдії, також відзначаючи, що "атмосфера незвичайності досягається через колористику": "Кружляюча гармонія ... чергується між тонами Fis та F, опіумна теплота Fis натякає на червоні відтінки маків і прохолодний F-dur □– на срібне місячне сьайво"⁷. З точки зору образного втілення це був у повній мірі зрілий твір, де імпресіоністичні засоби проявилися в концентрованому вигляді. Перш за все, структура Прелюдії демонструє ідею мотивного проростання в тричастинній формі (a + a1)(b + b1)a2. Мотив з

теми a (т.б) буде присутній у темі b1, інтонації теми b також з'являться у темі b1, останній мотив з теми a з'являтиметься на стиках форми □ – після a1, b1, a2 (і всередині нього). Гармонічний та фактурний аспекти є наступними важливими засобами імпресіоністичного настрою п'єси. Інколи вживаючи акорди без розв'язання, Бейнс створює ефект постійного руху, мінливості. Так, твір розпочинається фігурацією, заснованою на септакорді з пониженою квінтою. З фігурації, що включає малий мінорний септакорд, виникає тема a, а тоді секундакорд з розв'язанням у d-moll. Основна барвиста риса теми a1 □ – пентатоніка як основа фігуративної лінії. Подібний колористичний ефект застосовано на стику між темами b1 й a2: D9 до F-dur і замість розв'язання тут вжито побічний септакорд з мінорною терцією на eis (енгармонічний еквівалент f). Закінчується прелюдія тризвуком F-dur із секстою, наголошеною завдяки синкопі і водночас як головним звуком мотиву. Приклади 7 а, б, в

Таким чином, проаналізовані фортепіанні твори Бейнса виявляють непересічну зацікавленість композитора імпресіонізмом, починаючи від характерної тематики (нетрадиційне бачення картин природи, мариністика, фантастичні образи, слухові враження) і аж до спеціальних музичних засобів □ – форми, фактури, гармонії, мелодики, ладових і ритмічних особливостей □ – для її відображення.

Творча постать Фредеріка Діліуса (Frederick Delius, 1862–1934) у монографії Палмера висвітлюється порівняно із Бейнсом значно детальніше, що зумовлено і довшим життєвим шляхом композитора, а відтак і численнішими творами, та найголовніше □ – неповторною манерою висловлювання, що дала підстави енциклопедичному виданню Гроува характеризувати Діліуса, німця за походженням, котрий більшу частину життя прожив поза Англією, як “одного з найвизначніших та питомо англійських композиторів”⁸. Зокрема, Палмер розглядає симфонічні поеми Діліуса “Appalachia” (1896), “Brigg Fair” (1907), “In a Summer Garden” (1908), “Summer Night on the River” (1911), виокремлюючи ті прийоми оркестровки, що безпосередньо належать до імпресіоністичного звукопису (Р.143–152).

Для повнішої картини вважаю доцільним проаналізувати один з його творів, а саме “Три прелюдії” для фортепіано (1923), які з'явилися наприкінці пізнього періоду творчості (як загальновідомо він закінчився у 1925 році) і репрезентували ставлення композитора до імпресіонізму в жанрі камерної мініатюри, що, однак, не був поширеним у Діліуса. Ось чому “Прелюдії” залишилися у тіні його симфонічних поем для багатьох справді зачарованих ними біографів митця.

У першій прелюдії спостерігається цікавий результат у формотворчому аспекті: руйнується традиційна (класична) суть поняття форми, замість чого запропонована ідея мотивного проростання. Починаючи з тривалої демонстрації мотиву з вісімки з крапкою, шістнадцятки і вісімки, автор уводить новий мотив, який згодом стане головним матеріалом музичного потоку.

Приклад 8

Незважаючи на традиційну форму періода третя прелюдія також має особливості структури у сенсі імпресіонізму. Так перше речення, яке складається з чотирьох елементів a + a1 + a2 + a3, засноване щоразу на оновленні мотиву a.

Приклад 9

У другому проведенні верхній голос мотиву ідентичний експозиційному проведенню, а нижній має незначну відмінність. В третьому проведенні зміна торкається також і верхнього голосу, і нарешті, вчетверте мотив розширюється до п'яти тактів для формування каденції. Такий тип тематичного розвитку творить ефект мінливості подібно до картин художників-імпресіоністів, де зміна світла і тіні вважається відмітною рисою. В багатьох відношеннях яскравий характер “Прелюдій” досягається гармонічною мовою Діліуса та його ставленням до ладової системи. До прикладу, у другій прелюдії основа фігурації у верхньому шарі фактури – обернення побічного септакорду з квартою та

мінорною терцією без розв'язання. Разом з тим у нижньому шарі також досягається колористичний ефект завдяки цілотноності.

Приклад 10

Показово, як Діліус інтерпретує фінальний тональний центр у кожній п'єсі. У першій він застосовує явище бітональності □ – накладення паралельних тональностей D-dur та h-moll. Кінцевий тонічний акорд другої прелюдії постає у вигляді великого мажорного септакорду. Для третьої прелюдії Діліус застосував складне звукове співзвуччя: мажорний тризвук (D) + співзвуччя із двох ч.4 (f–h–e).

Приклади 11 а, б, в

Прагнення першочергово досягти ефекту барвистості відкидає ідею розвитку в традиційному розумінні. Зокрема, у другій прелюдії, де риси тричастинності яскраво виражені, цікаво реалізується проблема контрасту: другий розділ п'єси фактично показує лише зміну тональностей E-dur – D-dur – E-dur – d-moll – H-dur без будь-яких інших особливостей.

Приклад 12

Отже, в “Прелюдиях” Ф. □ Діліуса маємо реальну можливість спостерігати прояви імпресіонізму як музичного стилю. На думку Палмера, “ризик імпресіоністичної естетики зіграв важливу роль у кристалізації індивідуального стилю Діліуса, найбільше це стосується його концепції гармонії. Дебюссі та Діліус можуть відрізнитися головню в їхній індивідуальній гармонічній техніці, але принцип емансипації дисонансу, з беззаперечною відмовою від законів, пов'язаних із підготовкою та розв'язанням, формували point de départ для них обох. Діліусові судилось бути сприйнятливим до такого ходу речей, і через результат його власних практичних експериментів на клавіатурі, і через його велику любов до Гріга”⁹.

Сіріл Скотт (Cyril Scott, 1879–1970), представник т. □ зв. “Франкфуртської групи”¹⁰ залишив для майбутніх поколінь достатньо велику спадщину, поміж якої, окрім музичного доробку, і книги “Філософія модернізму у її зв'язку із музикою” (1917), “Трилогія втаємничення” (1920–32), “Мої роки необачності” (1924), “Музика: її таємний вплив крізь віки” (1933), “Нарис сучасного окультизму” (1935), “Медицина, раціональне й ірраціональне” (1946), “Яблуко розбрату: історія життя та сповідь” (1969). У багатьох випадках ставлення до його композиторської творчості було критичним, коливаючись між штампами на зразок “англійський Дебюссі” і фразами типу “його імпресіоністичні п'єси позбавлені справжньої імпресіоністичної чутливості”¹¹, “незважаючи на велику кількість оригінальних ефектів їхній емоційний діапазон рідко коли перевищує “Ліричні п'єси” і пісні Гріга” чи “як гармоніст він був оригінальним, проте зазнав поразки у надзвичайно невловимому емоційному вимірі, з допомогою чого Дебюссі була дано викликати до гри широку гаму швидкоплинних почуттів”¹². Гадаю, постать Скотта у монографії Палмера є недооціненою, тому, аналізуючи декілька його фортепіанних п'єс раннього періоду мені би хотілося дати шанс до реабілітації доробку композитора-модерніста, як і попередньо згаданих митців, мало знаних в українському соціумі.

Композиція “Передзвін” (“Carillon”, опубл. 1913) написана у формі варіацій на сопрано ostinato. Статичний характер зумовлений незмінністю одноголосої теми, котра і всередині незмінно збережена від контрастів: заснована на мотиві з трикратним повторенням рівних вісімок без півтонових тяжінь, заснований на шістнадцятках заключний елемент зупиняється на V щ. У першій варіації тема потовщена інтервалами ч.5 та ч.4, мажорним тризвуком. Тут уперше бас представлений у вигляді ланцюжка з чистих квінт. У другій варіації мелодія перенесена на октаву вище, постаючи послідовністю секстакордів та квартових співзвуч. Лінія баса також насичена інтервалікою чистих квінт і квартових співзвуч. Натомість у третій варіації спостерігається прозорість тональної ситуації □ – домінанта до F-dur: мелодія подібна до попередньої варіації¹³, але із доданим звуком b, бас рухається широко розташованими тризвуками C-dur та a-moll.

Приклад 13

У четвертій варіації мелодія перенесена у басовий голос, де її перший елемент повторений чотири рази, і протягом останнього проведення паралельно у верхньому голосі накладається другий елемент теми. Подібна до попередньої п'ята варіація відрізняється лише менш масивним верхнім шаром фактури (чисті квінти та кварта з доданими тонами). Шоста позиціонує більш напружено насиченіший характер: вміщаючи хроматизм es–e, потовщена секстакордами й квартовими співзвуччями мелодія повертається у верхній пласт, нижній ускладнюється септакордами та їхніми оберненнями (7-а варіація). У наступних восьмій та дев'ятій застосовано цікавий фонічний ефект: зміна далеких (тритонове співвідношення) тональностей C-dur і Ges-dur. В останніх двох варіаціях повертається тональність C-dur.

Прикладом індивідуального підходу до формотворення може слугувати “Танок млости” ор. 74 № 3 (“Danse Langoureuse”, із “Трьох сумних танців” ор. □74, опубл. 1910), де ознаки тричастинної форми завуальовані присутністю двох елементів, спільних за тематичною ідеєю, однак контрастних за настроєм. Перший містичний, дещо дивний за характером: фонові остінатна фігура з des (міксолідійський лад) у верхньому шарі, мотив у середньому, тонічний тризвук (Es-dur), що одразу змінюється на E, – у баса. Екстатичний за настроєм другий елемент досягається октавним викладом мотиву із наголошенням des у верхньому голосі, супроводжуваним фігураціями чіткої функційної якості (традиційна романтична фактура).

Приклади 14 а, б

Другий розділ форми не вносить принципового тематичного контрасту, лише тональну зміну обох мотивів (G-dur). Отже, композитору вдалося досягти ефекту оновлення у структурі (середній розділ) та мелодиці.

В яскраво імпресіоністичній манері написаний “Урочистий танок” ор.75 № 3 (“Solemn Danse”, із другої фортепіанної сюїти ор. □75, опубл. 1910) Скотта. Невимушений плин музики урочистого, поважного характеру досягається головно нерегулярною метрикою:

Тема а

78 58 198 78 58 78 58 48 58 48

Тема б

78 88 198 34 78 48 98 78 24

Тема с більш “реальна”

44 78 24 78 34 38 24 34 24 54 44

Фактура повністю виконує тематичну функцію, рухаючись ланцюжками паралельних септ- та нонакордів без розмежування на мелодію та супровід. Вражаючою деталлю розширення звукового простору є органні пункти в темі b і в розвитку теми с.

Приклади 15 а, б, в

За характером і ритмічними особливостями п'єса нагадує “Павану” М. □Равеля, гадаю подібною творчою інтерпретацією, переосмисленням старовинного жанру. Хотілося б відзначити ефект просторовості, я б назвала його “усвідомлення барвистості”. Він тричі представлений в каденціях теми b. Відповідно про розмірах 34 48 24 теза співпадає з традиційним наголосом елементів мотиву. При розмірах 48 24 каденції представлені акордами доміанти із затриманням у верхньому голосі. При розмірі 34 логіка функційного тяжіння руйнується: DD2 – D43 – тонічний бас із накладенням домінантсептакорду із секстою на IV щ. Подібна ситуація в каденції теми а: при розмірах 48585848 тезис співпадає із звуками головного мотиву. Тема с більш строга завдяки подібному співпадінню, появі ямбічних мотивів у наступному розвитку, симетрії у структурі (доцентровий і відцентровий рух голосів). На початку теми с накладення тризвуків B-dur та g-moll із залученням елементів цілотноності також створює

колористичний ефект.

Отже, вище проаналізовані твори В. Бейнса, Ф. Діліуса та С. Скотта засвідчують безпосереднє зацікавлення естетичними засадами і стилістикою імпресіонізму.

Привідкриваючи завісу над індивідуальною творчою лабораторією британських композиторів, вони цілком природно доповнюють у ділянці фортепіанної музики картину музичного імпресіонізму, презентованого візією Крістофера Палмера.