

Наталія Кашкадамова
(Львів)

РИСИ СЕЦЕСІЇ У ВИКОНАВСЬКОМУ ШАРІ ФОРТЕП'ЯННОГО ТВОРУ

Виконавським шаром твору називається сукупність тих вказівок і позначень композитора, що стосуються так званих виконавських засобів, які за традицією вважаються нестрого регламентованими й відданими на волю інтерпретатора. В умовах сецесійного стилю істотно зростає увага до виразової та формотворчої дії цих засобів, вони стають важливою складовою композиції. У статті прослідковано трактування виконавського шару у творах композиторів початку ХХ ст., підкреслено індивідуальні особливості та загальні норми сецесійного стилю.

Ключові слова: *сецесія, виконавство, інтерпретація, стиль, ремарки.*

Let's call the performance layer of a work, as a aggregate of those composers instructions and signs, which concerns these so called performance facilities, that are traditionally considered not chaste regulated and given on will of interpreter.

In the conditions of modern style attention grows substantially about expressioning and forming action of these facilities. They become important component of composition.

In the article are considered interpretation of performance layer in a works by composers of the beginning of the 20 th century, individual features and general norms of modern style are selected.

Keywords: *Modern Style, performing art, music interpretation, style, author's remarks.*

Зацікавлення стилем модерн, що з'явилося від середини 1980-х років, досить рано виявилось у Львові. Початок цього процесу публічно ознаменувала виставка «Львівська сецесія», влаштована 1986 року Юрієм Бірюльовим, який надалі став найбільш послідовним і ґрунтовним дослідником цього мистецького явища [1; 2]. Не випадковою була назва виставки, бо ж новий стиль у мистецтві на зламі ХІХ–ХХ століть, що, як відомо, у різних країнах отримав відмінні найменування, для тогочасних львівських митців асоціювався з діяльністю віденської мистецької групи Сецесіон. Цієї назви стилю, як недвозначної і конкретної, вважаємо доцільним дотримуватися й надалі. На мистецький виклик Ю. Бірюльова жваво відгукнулися львівські музикознавці, і вже 1992 року в тодішньому Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка була захищена дипломна робота на тему «Стиль модерн в європейській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст.». Її виконала під керівництвом Н. Швець-Савицької молода дослідниця Марія Каралюс [3]. Було також підготовлено студентський концерт фортеп'яної музики та поезії сецесійного стилю під керівництвом і з анотаціями Н. Кашкадамової (травень 1991 р.). А надалі, протягом 90-х років, дістала послідовну розробку тема сецесії в українській музиці, представлена публікаціями О. Козаренка, Л. Кияновської та Н. Кашкадамової [4; 5; 7].

Численні дослідження музичного модерну здійснювалися в російському музикознавстві (Л. Михайленко [8], І. Скворцова [10], В. Чинаєв [13]). Однак, розглядаючи різні аспекти музичного твору, ніхто з дослідників спеціально не займався питанням, як сецесія виявляється у його виконавському шарі – там, де поєднуються зацікавлення композитора та виконавця.

Увага композиторів до того, як буде виконуватися їхня музика, істотно зростає в умовах сецесії. Це неминуче мусило статися під впливом стилю, перейнятого ідеєю охопити естетичними нормами всі аспекти життя. Композитори, вже не довіряючи піаністам, постаралися максимально взяти під власний контроль виконання творів і задля цього вдосконалили, збагатили та ретельно виписали в нотах свої вказівки. Виконавський шар музичного твору, що довгий час вважався другорядним, став предметом окремої уваги. Музикознавці також прореагували на нього, але значно пізніше – вже у 2000-х роках.

Найґрунтовніше досліджує виконавський рівень музичних творів О. Сокол і визначає його як «експресивно-мовленнєвий аспект музичного стилю» [12]. Дослідник показує, що експресивно-мовленнєві (виконавські) засоби музичного інтонування, крім того, що пов'язані з музично-мовними (інтонаційний словник, музичний синтаксис), мають ще й певну самостійність. історично організувавшись у музично-мовленнєві цілісності, вони можуть ставати музичними експресивно-мовленнєвими виконавськими стилями [12, с. 9]. О. Сокол привернув увагу до стильової природи виконавського шару музичного твору, проте він не торкається питань сецесійного стилю. Ми ж повинні констатувати, що в умовах сецесійного стилю початку ХХ ст. експресивно-мовленнєвий шар музичного тексту зазнав значної індивідуалізації. І виявилось це не тільки в тому, якого виконавського результату бажав композитор, а й у різноманітності самих способів і засобів його визначення.

Як найбільш характерного і послідовного представника стилю модерн І. Скворцова виділяє серед російських композиторів О. Скрябіна. На її думку, сецесія наклала відбиток практично на всі складники фортеп'янного стилю композитора: гармонію, мелодику, фактуру, ритм, форму [11, с. 34]. Виконавський шар фортеп'янних п'єс Скрябіна характеризує детальна випрацьованість, а «мистецтво витонченого звукового нюансування, мікродинамічних та штрихових ефектів доведене до культу» [11, с.29]. Гра самого Скрябіна як піаніста відзначалася унікальною витонченістю туше, агогіки й педалізації. Однак цю сторону його музики не зафіксовано в нотних текстах. Вона належить до «усної традиції» виконавства (і через це буває недооціненою піаністами).

Прикметною особливістю нотних текстів Скрябіна стали зовсім не традиційні (здебільшого французькі) вербальні ремарки, що коментують особливий емоційний підтекст музики. Вони мають символічний, вишукано-примхливий, часом еротичний зміст, не пов'язаний безпосередньо з конкретними прийомами фортеп'янної гри. Цей аспект скрябінського тексту настільки своєрідний, що стає незамінним для розуміння авторського задуму елементом стилю, суголосним таким нормам сецесії, як вишуканість, чуттєвість, символіка, синтез мистецтв.

Розширення ролі вербального складника в нотному тексті, започатковане ще Лістом як вияв тенденції до синтезу мистецтв, стало характерним у фортеп'янній музиці початку ХХ століття не тільки для О. Скрябіна, а й для К. Дебюссі, К. Шимановського, В. Новака, В. Барвінського, хоча, звичайно, у кожного композитора має інакший характер та емоційний зміст.

Найбагатшу палітру і найбільшу кількість виконавських ремарок має музикант К. Дебюссі. Порівняно з текстами Скрябіна, вони значно конкретніше спрямовані на прийоми фортеп'янної гри, хоча також завжди мають образний зміст. (Ризикнемо твердити про імпресіонізм у музиці як стиль, споріднений із сецесією – належний до сецесійної доби). Ремарки К. Дебюссі були докладно проаналізовані О. Соколом [12]. Відзначимо головні їхні риси, що відповідають нормам сецесії.

1. Численні темпоритмічні вказівки, які задають характер руху, нерідко орієнтують на танцювальний жанр, але найбільше відзначають коливання темпу всередині п'єс. Часто вживається *rubato*, як вираження вільного інтонування. Особливістю музики К. Дебюссі (співзвучною сецесії) є переважання процесів гальмування над активізацією руху, врівноваженість настроїв.

2. Індивідуальний набір ремарок, що передають настрої і характер інтонування. Серед них найуживаніші: «гармонійно», «дотепно», «граціозно», «ніжно». Часто вживається «*espressivo*».

3. Принципову для композиторського стилю роль мають характеристики звучання, динамічні й артикуляційні, – як здійснені різними конкретними значками, так і образно-настроєвими та звуконаслідувальними ремарками. Відчутно переважає тиха гучність, у межах якої застосовано найрізноманітніші типи нюансування, – детально, витонченого та емоційного.

Велика увага до «виконавського шару» музичного тексту та індивідуальне його трактування, як рудимент сецесії, зберігається інколи у композиторів, що тільки на початку свого творчого шляху були «під дахом» цього стилю, а надалі істотно від нього віддалилися. Проте для фортеп'яної творчості І. Стравінського (якого російські музикознавці також пов'язують із сецесією) вишуканість виконавських засобів не характерна. Тут доречніше говорити про неокласичний аскетизм виконання. Натомість експресіоністи Нової віденської школи активно сприйняли і кожен по-своєму розвинули сецесійне трактування експресивно-мовленнєвого шару¹.

Винятковою скрупульозністю вирізняються тексти А. Шенберга. Тут мало настроєвих ремарок, а панують точні і конкретні позначення, що стосуються переважно фразувального та мотивного рівнів форми і розкривають мелодійні інтонації. Їхні ж зміни – дуже часті і екзальтовано-контрастні. Так, у сфері темпоритму прискорення й сповільнення чергуються майже шотакту – рух не тільки примхливий, а навіть хаотичний. Проте є в ньому і впорядкувальні засоби: фрази виразно розмежовуються позначеними цезурами, а протягом п'єси послідовно відзначено збереження об'єднувальної одиниці пульсації. Діапазон рівнів гучності максимальний (*pppp-fff*), а зіставляються вони з великою частотою і контрастністю. Головне ж, що в нотному тексті А. Шенберга майже немає жодної ноти без тонко диференційованих артикуляційних позначень, і це вимагає від піаніста надзвичайної детальності інтонування. Композитор не тільки використовує всі відомі штрихи, а ще й доповнює їх оригінальними прийомами, застосовує найрізноманітніші їхні поєднання, диктуючи дуже порізнену вимову звуків.

Несподіване й дуже цікаве явище – риси сецесії у виконавському шарі фортеп'яних творів А. Веберна. На перший погляд, цей композитор далекий від пишної декоративності сецесійного стилю, бо постулює ясність, лаконічність, раціональність музичної композиції і не терпить жодної еротики, як і кічу чи гротеску. Однак проведене А. Панковою [9] дослідження його Варіацій ор. 27 виявляє таке композиторське ставлення до виконавських аспектів, яке прямо перекликається з нормами досліджуваного стилю.

Усі засоби виразності, пов'язані з виконанням, – фактура, темпоритм, динаміка гучності, артикуляція – трактуються композитором не прагматично і не безпосередньо емоційно, а є естетично спланованими. У всіх діях піаніста він постійно домагається гармонії й краси. Просторовий принцип симетрії, що має істотну роль у творах А. Веберна, найочевидніше відбивається у плануванні динаміки гучності, наприклад, тт.19–23 першої частини Варіацій: $f > p \text{ } f \text{ } sf$ (вісь симетрії) $sf \text{ } [ff] > p < f$. Пряму залежність від дзеркально збудованих періодів виявляє і розміщення агогічних відтінків. А. Веберн домагався естетичності навіть від вигляду надрукованого нотного тексту [6] і від пластики рук піаніста. Він керувався не завданням писати якнайзручніше для виконавця, а творив своєрідний «орнамент» його рухів, оснований на просторовій грі та варіантності переносів рук: симетричній передачі музичного матеріалу з лівої у праву і навпаки; зіставленні перехрещень рук з прямим рухом; чергуванні широких змахів з короткими. Композитор однозначно диктує всі ці прийоми своїм записом нотного тексту навіть у тих місцях, де можна було б заграти значно простіше.

Таким чином, виконавський шар музики А. Веберна, скрупульозно розписаний композитором за нормами симетрії, повторності та пропорційності, повністю змінив характер від безпосереднього вияву емоцій піаніста до естетично спланованої «гри в бісер». Виконавські засоби стали повноцінними півчинниками композиції серійного твору, а їхня вишукана орнаментальність прямо перегукується з естетичними нормами сецесійного стилю.

В українській музиці наочно виявляє риси «нового стилю» цикл «Любов» – твір В. Барвінського, натхненний особистими, інтимними почуттями, присвячений поетизації жіночого образу. Визначена програмою композиція твору зумовлює появу регулярних коментарів для виконавця (91 ремарка на 414 тактів, у середньому – одна ремар-

ка на 4,5 такти). У них – багата гама відтінків: ніжність, любовність, смуток, збудженість, пристрасне піднесення, лють, капричюзність, жартівливість або ж поважність, задоволення і спокій чи нерішучість та боязкість. Найчастіше зустрічається ремарка *espressivo* – 11 разів. Поняття *espressivo* у В. Барвінського не дублює ні яскравої (виразної) гучності, ні співної (виразної) артикуляції.

Найбільша кількість конкретних вказівок стосується сфери виконавського темпоритму. В. Барвінський схильний до чергування помірних і швидких темпів. Його улюблена ремарка – *Andante sostenuto*. При змінах темпу віддає перевагу заповільненням перед процесами збудження. Є 11 різних ремарок для завмирання (*allargando e mancando, calando, espirando, estiguendo, perdendosi, rallentando, rattenendo, ritardando, slentando, sostenuto*) проти сімох – для активізації (*accel., pressante, piu mosso, ravvivando, stretto, string., veloce*). Нахил його темпоритму можна визначити поняттям *morendo* – завмираючий. Ще одна примітна риса – делікатність висловлювання. Здебільшого В. Барвінський ставить перед ремаркою застереження: *poco, pochettino, non tanto* або *quasi*, що є закликом до уникання грубошів чи перебільшень. Характерні вислови: *pochettino piu mosso, un pochettissimo ravvivando, quasi poco rubato* і навіть *quasi a tempo*. Вибір темпів характеризує темперамент композитора: стриманий, схильний до заглибленості і не схильний до різких емоційних виявів.

Асортимент штрихових позначень зовсім невеликий. Але їх деталізація, поєднання з динамічними вилочками й акцентами, знаками цезур і фермат служить для виразності найдрібніших мелодійних зворотів. Композитор домагається змістово-емоційної наповненості кожного мотиву, жвавої, виразної реакції, а не статички широких пластів. Мелодійну вимову відбивають і характеристики туше (*cantando, pronunciato, marcato, con leggerezza, pesante, con gravit, secco*). Ретельно позначається інтерпретація фактури: артикуляційними знаками, ремарками (*ben imitando, la melodia ben cantando* і т.ін.), «партитурними» динамічними відтінками. Звуки одного голосу при переході з руки в руку поєднані пунктирними лініями, з фігурації виділені додатковими нотними штилями. Іноді різні плани фактури рознесені на додаткові нотні стани. У всіх мелодійних лініях композитор уважно відзначає фразування. Для його творів характерна багатопланова комплементарна лігатура, що розкриває незалежність фразування у всіх шарах багатоголосої тканини.

Емоційна стриманість, але тонкість, певна схильність до споглядання, любовання в гармонічних барвах дали підстави деяким музикантам називати В. Барвінського імпресіоністом. Але йому чужа істотна риса імпресіоністів – зображальність, увага до вражень, до зовнішнього. В. Барвінського цікавлять переживання, почуття – внутрішнє життя. Його музика – не картина, скоріше поезія, часом навіть близька до театру. У ній є дія, рух, розвиток, зміни, її «істога» – відтінки почуттів. Це – лірика.

Розглянувши зразки фортеп'яної творчості композиторів початку ХХ ст., можна впевнено стверджувати, що в музичних творах сецесійного стилю експресивно-мовленевий аспект стає важливим, невід'ємним і стилевоформуєчим складником. Ця риса відчутно виявляється і в українській музиці, зокрема у творах В. Барвінського.

Отже, у творах окремих композиторів типологічні прикмети експресивно-мовленевого стилю сецесії виявляються так:

1) виконавські засоби отримують у музиці не тільки виразову, а й формотворчу роль (твори О. Скрябіна, А. Шенберга, А. Веберна) – вони розкривають сенс співвідношення фраз, розділів, частин форми, а отже, розвитку в цілому творі. Це дає підстави говорити про діалектику виразального й конструктивного у сфері експресивно-мовленевого стилю сецесії;

2) характерні для сецесії детальність і вишукана виразність мелодійного інтонування виявляються подібними рисами у трактуванні динаміки гучності та артикуляції, у гнучкості темпоритму і детальному відзначенні агогічних відтінків;

3) постійна увага до розкриття багатоплановості фактури породжує появу спеціальних авторських вказівок щодо голосоведення в ній, а любовання звуковим колоритом

відбите у численних ремарках туше; єдиним виконавським засобом, не регламентованим композиторами, залишається фортеп'янна педалізація;

4) відчутно проявляється збагачення і посилення вербального складника у нотному тексті та відображення у лексиці, поряд із загальносецесійними рисами, індивідуальних особливостей кожного композитора (К. Дебюссі, О. Скрябін, В. Барвінський, В. Новак, К. Шимановський);

5) для зафіксованих у ремарках виразовості настроїв здебільшого характерна ліричність, емоційна витонченість, мінливість, часом примхливість;

б) за наявності спільних типологічних ознак сфера експресивного мовлення в рамках доби сецесії яскраво виявляє неповторні риси кожного композиторського стилю. Так, у творах А. Веберна панує подібна до геометричного орнаменту симетрія виконавських відтінків, доведена аж до планування симетричних рухів піаніста, а для А. Шенберга притаманна унікальна дрібність артикуляції, коли для кожного елемента музичної тканини заплановано власний, особливий характер виконавської вимови.

У творах В. Барвінського яскравіше, ніж в інших, виявляється національна (українська) природа мовлення і ментальності. Як людина із суворими моральними засадами, але й розвиненим почуттям гумору, делікатна й уважна, він уникає крайнощів стилю – чуттєвого смакування емоцій, надміру динамічних і агогічних нюансів, підміни широкого почуття його рафінованим зображенням. Любуючись красою витончених музичних деталей, він нехтує будь-якою сенсаційністю, «рекламною» крикливістю прийомів. З цим і пов'язані труднощі виконання музики В. Барвінського, що вимагає від піаніста розуміння норм сецесії, а водночас тонкого смаку, багатой уяви й вихованого, не «сирого» почуття.

¹ Однак за цих істотних відмінностей ставлення до виконавських вказівок І. Стравинського і А. Шенберга споріднює вимога до виконавців: точно виконувати авторський текст, нічого в ньому не змінюючи і нічого до нього не додаючи.

1. Бірюльов Ю. Львівська сецесія: каталог виставки із збірок Львова. – Л., 1986. – 38 с.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – 184 с.
3. Каралюс М. Стиль модерн в європейській музичній культурі кінця XIX – початку XX ст.: дипломна робота, машинопис. – Л., 1992. – 100 с.
4. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортеп'янних творів Василя Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали. – Т., 1998. – С. 25–30.
5. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя // *Musica Galiciana*. – Rzeszow, 1999. – Т. 3. – С. 225–236.
6. Ковалинас Н. Одна страница Вселенной, 21 секунда вечности и музыка // *Час. Простір. Музика*: зб. статей. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 92–107.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Л., 2000. – 286 с.
8. Михайленко Л. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 1997. – 163 с.
9. Панкова Г. Стильові особливості виконання фортеп'янних творів Антона Веберна: магістер. робота. – Л., 2010. – 86 с.
10. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: монография. – М., 2009. – 354 с.
11. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. ... д-ра искусствоведения. – М., 2010. – 37 с.
12. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. – О., 2007. – 275 с.
13. Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: на примере фортеп'янного исполнительского искусства: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1994. – 307 с.