

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМ.П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

Спеціалізована вчена рада Д 50.27.01

На правах рукопису

ЮДКІН ІГОР МИКОЛАЙОВИЧ

РЕГІОНАЛЬНІ, РЕТРОСПЕКТИВНІ ТА ІНТЕГРАТИВНІ
АСПЕКТИ РОЗВИТКУ НІМЕЦЬКОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Спеціальність І7.00.03 - музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового
ступеня доктора мистецтвознавства

Київ - 1996

Дисертація є рукописом.

Роботу виконано у відділі етномистецтвознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського Національної Академії Наук України.

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства Перхоменко Ля Олександрівна;

доктор філософських наук Левчук Лариса Тимофіївна;

доктор мистецтвознавства Черкашина-Губаренко Марія Романівна.

Провідна організація - Московська державна консерваторія ім. П.І.Чайковського.

Захист відбудеться 27 червня 1996 р. о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 50.27.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського /252001, Київ-І, вул. Архітектора Городецького, 1/3, другий поверх, ауд. 36/.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

Автореферат розісланий " " травня 1996 року

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства

І.М.Коханик

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00753843 (U)



В С Т У П

Актуальність проблематики дисертаційного дослідження визна-чається вагомістю німецьких композиторських здобутків у формуванні сучасної світової музичної культури і зокрема тих напрямів, які об'єднані у загальній течії "постмодерну". Специфічний німецький досвід у становленні сучасної ситуації музичної культури становить спеціальний інтерес тому, що самою історією здійснено було своєрідний природний експеримент щодо витривалості національних художніх традицій, спадкоємності їх розвитку. В сучасній німецькій історіографії період двох світових війн 1914–1945 років розглядають як суцільну національну катастрофу, що за аналогією до подій ХІІ століття дістала назву "другої тридцятирічної війни". Катастрофічні обставини не зникли й після цього періоду, оскільки саме через територію Німеччини проходила лінія фронту "холодної війни".

Ці обставини сприяли зростанню вагомості в загальній культуротворчій ситуації тих тенденцій, які в світовому контексті займали не магістральне, а периферійне місце. Зростання уваги до культуротворчої периферії було співзвучним таким специфічним умовам художнього життя Німеччини ХХ століття, як посилення регіоналістичних тенденцій. Ці тенденції були викликані до життя передусім наслідками пережитої катастрофи /зруйнування великих міст, поява багатомільйонних мас переселенців, поділ країни на окупаційні зони/. Водночас в умовах загальної руїни провінційні, розосереджені осередки творчості виявилися життєздатними. Ці обставини актуалізували загальне питання про роль провінції як зони відносно заповільненого культурного розвитку, де уникаються ризиковані рішення, що відрізняло німецьку ситуацію від інших європейських країн, де воно не мало такої гостроти.

В свою чергу, в умовах периферії заповільненість та розосередженість культуротворчого процесу привертала увагу до ретроспективних тенденцій творчості. Особливо значущими ставали завдання утримання спадкоємності зруйнованих національних традицій, реставрації цілісності культуротворчого середовища, звернення до історичного досвіду для осмислення нинішньої ситуації. Властиві провінції елементи епігонства та традиції "дома-

шнього музикування" посилювали актуальність таких творчих завдань для культурного життя повосинних німецьких земель.

Нарешті, зумовлене регіоналізацією культури зростання уваги до ретроспекції потягло за собою також проблему інтегрування відновлюваної традиції у нову реальність. Реставрація цілісності традиції поставала як завдання художнього синтезу її з фрагментарних образів, збережених периферією. Відповідно, ретроспекції приводили до інтеграційних тенденцій творчості, які виявлялися у різних площинах, в тому числі у вигляді цілеспрямованої еkleктики як незавершеного синтезу в художньому експериментуванні.

Відзначені регіоналістичні, ретроспективні та інтегративні тенденції особливо рельєфно виявилися у остельбських, східнонімецьких землях, де віддавна співіснували поруч центр урбанізації та консервативно орієнтоване оточення. Такій рельєфності сприяли особливі умови створеної тут Німецької Демократичної Республіки.

Ступінь дослідженості проблеми характеризується відсутністю монографічних праць відповідного профілю. Окремі монографічні розробки творчості П.Хіндеміта /Т.Левая та О.Леонтьєва/, К.Орфа /О.Леонтьєва/, Г.Ейслера /І.Нестьєв/, Р.Штрауса /Е.Краузе/, А.Веберна /В.Холопова та В.Холопов/ охоплюють переважно час до 1945 року. Поза увагою лишаються творчі течії в цілому, а не постаті їх найвидатніших представників /таких як П.Хіндеміт у неостилістиці/. Водночас існує значний масив емпіричних музично-публіцистичних спостережень над поточним станом композиторської творчості, зокрема, у вигляді рецензій на прем'єри нових творів, які регулярно друкувала німецька преса. Обробка цього масиву, в свою чергу, уможливилася наявністю загальних концепцій розвитку німецького музичного мистецтва ХХ століття /праці М.Тараканова, І.Барсової, Л.Неболюбової та згаданих авторів/.

Предмет дослідження, відповідно до окресленої проблематики, становить творчий процес у німецькій музиці, взятий, згідно з зазначеними аспектами, у регіональному східнонімецькому колі в період другої половини ХХ ст. Він охоплює твори переважно східнонімецьких композиторів вказаного спрямування, а також ті

написані представниками західнонімецьких регіонів твори, які являють спеціальний інтерес для порівняння.

Матеріал дослідження становить, поруч з окресленою композиторською продукцією, музично-публіцистична література, зокрема, концертні рецензії, тексти музично-естетичних та культурологічних праць представників німецької гуманітарної думки, а також музично-теоретичні концепції стосовно неокласицизму та інших течій неостилістики, сучасні уявлення про взаємодію музичних форм та міжжанрову інтеграцію.

Методи розробки дисертаційної проблематики окреслені їх спрямуванням на виявлення своєрідності регіонального східнонімецького розвитку ретроспективних та інтеграційних тенденцій в композиторській творчості. Відповідно, бралися до уваги дослідницькі прийоми, розроблені стосовно цілком стороннього матеріалу, які використовувалися як зразок при структуруванні дисертаційного дослідження. До них, зокрема, належать:

- методи монографічної характеристики музичної культури, зокрема, в західноєвропейських країнах /Т.Золозова, Г.Філенко, Г.Ковнацька, Л.Полякова/;

- методи художньої компаративістики, орієнтовані на порівняльне дослідження художніх культур /праці М.Алексєєва, Н.Голенишева-Кутузова/;

- методи стилістичного аналізу музичної творчості /М.Михайлов, С.Скребков, Н.Горихіна/;

- методи цілісного аналізу музичного твору /В.Пуккерман/;

- методи культурологічної інтерпретації художнього тексту /М.М.Бахтін, О.В.Михайлов/;

- методи аналізу міжжанрової та структурної взаємодії у музичному формуванні /Т.Куришева, В.Бобровський, Пенчо Стоянов/.

Теоретичні принципи дослідження, визначаючи вибір вказаних методів та бачення предмета дослідження, охоплюють:

- концепції розвитку музики ХІ ст. /М.Арановський, М.Тараканов, С.Павлишин, В.Холопова, М.Черкашина, Б.Ярустовський/;

- концепції загальноєвропейського стильового історико-ти-

пологічного ряду /Т.Ляванова, Д.Наливайко, В.Протопопов, С.Скребков/;

- концепції своєрідності історико-стильового розвитку німецької культури /О.Вальцель, Р.Гаман, О.Михайлов/;

- свідчення самоусвідомлення шляхів розвитку німецької культури в німецькій гуманітарній думці /Ф.Шлегель, К.Зольгер, Й.Геррес, М.Хайдеггер та ін./.

Мета роботи полягає у визначенні специфічних особливостей вказаних тенденцій композиторської творчості повосенного часу в східнонімецькому регіоні у контексті загальнонімецького культуротворчого процесу та в перспективі історичної спадкоємності німецької культури.

Завдання, в яких конкретизується ця мета, передбачають:

- визначення особливостей спадкоємності німецьких музичних традицій в окреслених часопросторових умовах;

- виявлення особливостей прояву ретроспективних та інтегративних тенденцій композиторської творчості в окремих жанрово-видових сферах - вокальній, інструментальній, музично-театральній;

- порівняльний аналіз окремих різновидів творчої продукції /зокрема, оперної та камерно-інструментальної/ для обстеження міри специфічності даних тенденцій;

- аналіз своєрідності шляхів розвитку німецької музичної культури в напрямі до постмодерну;

- формування уявлень про історичне значення східнонімецького досвіду розвитку зазначених творчих тенденцій.

Наукова новизна результатів, одержаних в дисертаційному дослідженні, полягає у обґрунтуванні, формулюванні та запровадженні до наукового обігу ряду положень, що мають значення як для характеристики повосенної німецької культури, так і для ширшого кола явищ сучасної музичної творчості та художньої культури. До цих результатів, зокрема, належать такі результати реалізації дисертаційних завдань:

- уперше злієнено монографічне обстеження німецької музи-

чної культури другої половини ХХ ст. з урахуванням регіональних особливостей її розвитку;

- продемонстровано вагомість ретроспективних та інтегративних тенденцій композиторської творчості означеного періоду в східнонімецькому регіоні;

- обґрунтовано положення про континуальність німецької художньої традиції та про ключове значення стильових систем бароко та бідермейєра для забезпечення її спадкоємності;

- подано спостереження про відродження барокової акомпанованої монодії у жанрах солоспілу;

- виявлено спадкоємний зв'язок "ангажованого" напрямку в хоровій творчості з культовими традиціями;

- у сфері музичного театру сформульовано положення про оперно-ораторіальний синтез як свідчення барокових ретроспекцій;

- простежено зв'язок монодраматургічних тенденцій з музично-театральною інтерпретацією історичного портрету;

- виявлено роль прийомів очулення історичної спадщини в драматургії епічного театру для відповідної інтерпретації музичних ретроспекцій;

- продемонстровано гротескний характер історико-стильових зв'язів у ряді творів музично-театрального та вокального жанрів ретроспективного спрямування;

- знайдено своєрідну форму втілення ретроспекцій у симфонічному жанрі в ряді творів, для характеристики спільності яких запропоновано типологічну категорію "музичні рефлексії";

- наведено свідчення музичної інтерпретації живописної образності та театралізації інструменталізму в програмній музиці;

- визначено специфічні ознаки монолітності композиції в інструментальних жанрах як досягнення художнього синтезу;

- в камерно-інструментальній музиці виявлено відродження жанру дивертисмента як свідчення необарокових тенденцій;

- показано зацікавленість сентименталістськими ретроспекціями у творах програмної "нічної" музики;

- відзначено роль поляризації розділів інструментального ци-

клу для досягнення композиційної цілісності;

- виявлено специфічні шляхи трактування концентричності сонатно-симфонічного циклу як чинника зміцнення його єдності в умовах звернення до атонального та позатонального матеріалу;

- обстежено прояви світної мозаїчності в процесі об'єднання різномірного матеріалу в інструментальних формах.

До числа нових наукових результатів належить також формулювання ряду нових термінів, запропонованих для наукового обігу в публікаціях матеріалів дисертаційного дослідження. Вони, зокрема, охоплюють такі поняття:

- "неосимпліцизм" як характерну тенденцію постмодерну до простоти музичної оповіді на основі ретроспективного звернення до історичної спадщини /див. I, с. 9-10/;

- "неосинкретизм" як виявлення інтеграційних тенденцій на основі звернення до архівки та міфотворчості /див. IO, с. 87/;

- "атлетоцентризм" як альтернативу літературоцентризму в художній культурі XX ст. /див. 7, с. 189/;

- "селективно-комунікативний механізм урбанізації" як соціокультурний чинник модернізаційних процесів культуротворення /див. 7, с. 178/;

- культурологічну антитезу штучного та природного /"штукерство-ширість"/ як специфічну властивість німецької художньої свідомості повоєнного часу, зумовлену своєрідністю історичного досвіду /див. I3, с. 207/;

- розробку уявлень про "псевдотонально репризу" як специфічну модифікацію сонатного формоутворення в умовах використання неканонічної додекафонії /див. I, с. 110/.

Практичне опрацювання роботи визначається висвітленням досі не розробленої проблематики та новими результатами, одержаними внаслідок її дослідження. Матеріали та висновки роботи слугуватимуть формуванню концепцій шляхів розвитку світової музичної культури. Вони можуть бути корисними в педагогічній практиці для викладання відповідних спецкурсів, у розробці репертуарної політики музично-виконавських установ, у дослідженнях німецької та західноєвропейської художньої культури.

Апробація роботи здійснена в процесі обговорення на засіданні відділу етномистецтвознавства та музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського Національної Академії Наук України /22 лютого 1996 р./.

Окремі положення дисертації виголошувалися в доповідях на міжнародних конференціях "Українознавство в розбудові держави", /Київ, 14-16 жовтня 1993 року/, "Ігор Стравинський та Україна" /Луцьк, 3-4 червня 1994 року/, "Виконавські проблеми музики бароко" /Київ, 24 травня 1994 року/. З теми дисертації опублікована монографія, розділи у колективних монографіях, статті у наукових виданнях, задепоновано рукописи.

На захист вноситься концепція розвитку інтеграційних, ретроспективних та регіональних тенденцій в композиторській творчості східнонімецьких земель в другій половині ХХ ст. Вона містить характеристику культурологічних обставин формування цих тенденцій та їх проявів у вокальних, музично-театральних та інструментальних жанрах, обґрунтування спадковної неперервності німецьких культуротворчих традицій, як основи специфічності неостилістичних регіональних творчих напрямів /зокрема, необароко/, вивітлення культури Бідермайєра як проміжної ланки між бароковою спадщиною та неостилістикою ХХ ст., демонстрування ролі художньої цілісності в німецьких ретроспективних творчих напрямках.

Структура роботи. Дисертація складається із вступу, чотирьох розділів, приміток, бібліографії.

І. КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИЗНАЧНИКИ ПОВОЄННОЇ СИТУАЦІЇ В НІМЕЦЬКІЙ МУЗИЦІ

1. Регіоналізм, ретроспекції та художній синтез в культуро- творчій ситуації повоєнної Німеччини

Німеччина після 1945 року являла собою країну, в якій загальнонаціональні традиції культуротворення були штучно перервані. За таких умов особливого значення здобули місцеві, периферійні осередки культуротворення, де було більше шансів збереження естетичного та етичного здоров'я впродовж лихоліття. Саме "глибинка" стала базою відновлення національного художнього життя. Поряд з периферійністю визначальним чинником культурного розвитку стала так звана лімітрофність, тобто ситуація тривалого ризику пограниччя, зумовлена тим, що через Німеччину проходив фронт холодної війни.

Периферійна розосередженість та лімітрофна пограничність сприяли тенденціям регіоналізму, яким притаманна стриманість щодо темпів модернізації культури та прагнення уникати надмірностей ризику художнього експериментування. Такій поміркованості щодо інноваційних темпів сприяв закорінений в "глибинці" досвід релігійно орієнтованого мистецтва з його специфічним імунітетом стосовно спадкоємності традицій. Специфічно східнонімецькою ознакою регіоналізму став, зокрема, феномен так званого "неелітарного авангарду", спрямованого на популяризацію художнього експериментаторства.

Такі вихідні умови разом з досвідом пережитих у безпосередньому минулому травм визначили високу питому вагу ретроспективних тенденцій, спрямованих на шукання шляхів реставрації зруйнованої цілісності національної культури. Якщо, слідуючи М.К.Михайлову, прийняти розуміння ретроспекції як звернення до історичного "позавчора", оминаючи хронологічно ближче "вчора", то виявиться, що межа між такими "вчора" та "позавчора" не має чітких контурів саме в периферійно-лімітрофних регіонах, де нашарування минулого органічно переростають одне в одного. Ця обставина пояснює відмінність французького неокласицизму, де полістилістика звичайно "від протилежного" підкреслювала своє-

рідність сучасності залученням елементів "архаїки", в той час як тут домінуючим завданням була реставрація цілісності та спадкоємності традицій, тобто інтеграційні процеси, спрямовані на досягнення художнього синтезу.

Ідеї інтеграції цілісності та синтезу як її орієнтиру віддавна осмислювалися в німецькій гуманітарній традиції через додання суб"єктно-об"єктної суперечності, в площині "фаустівської" проблематики відновлення втраченої гармонії, пошуків існування, адекватного своїй суті, а у мистецтві – адекватності виражальних засобів правді буття. Один з шляхів досягнення такої адекватності та відтворення цілісності прокладався через міфотворчість, в якій знімалося б протиставлення художньої мови та предметного світу. Чутливість до подібної проблематики виявилася і в постійному усвідомленні наявності "щілини" між правдивим, сутнісним буттям та суєтними суб"єктивістськими напоруваннями, що загрожує самознищенням культури в хаосі вульгаризації. Небезпеки такого хаосу вульгаризованої та фрагментаризованої, позбавленої цілісності культури розкрив М.Хайдеггер у своїй концепції знеособленої, деперсоніфікованої особи "man" – масового індивіда, ізольованого у просторі та приреченого на безчасся. Антитеза "суттєвість-суєтність" осмислювалася також у площині протиставлення природного та штучного /"ширість-штукарство", див. ІЗ, с.207/ з притаманним йому тлумаченням природи як цілісності, наділеної ознаками суб"єкта, як організму, здатного до саморозвитку, на противагу мертвому механізму. Звідси походять і характерні для німецької культури антиурбаністичні мотиви міфотворчості, спрямовані на утвердження органічної цілісності художньої традиції, на її інтеграцію.

2. Континуальність німецьких традицій як чинник свосвідомості її розвитку

Специфіка історико-стильового розвитку німецької культури, особливо рельєфно виявлена у периферії, полягає у некласицистській орієнтації, засвідченій історико-типологічним рядом "штормерство-бідермейєр-грюндерство". Ця орієнтація продемонстрована також у некласицистському характері таких яскравих постатей німецької класики, як Й.В.Гете та В.Моцарт. У Гете, зокрема, класичні якості стилю виникають лише як перехідні метаморфози, як

результат самоорганізації творчого процесу, у відповідності також з його теоретичними концепціями морфогенезу. У Моцарта досягнення творчої зрілості ознаменоване зверненням до спадщини барокової епохи. Життєздатність спадкоємних зв'язків некласичного типу демонструється і у тій властивості музичного матеріалу, яку Д.Толін назвав "цупкістю".

Ключове значення барокової спадщини для визначення подальшого розвитку музичної культури Німеччини полягало в тому, що саме тут було сформульовано основний конфлікт творчості та накреслено шляхи його розв'язання, відтворені пізніше. Цей конфлікт мав типово німецький суб'єктно-об'єктний характер і корінився в надрах тогочасної "морально-риторичної системи" /О.В.Михайлов/. З одного боку, суб'єктивний досвід риторики спирався на єдність двох принципів: по-перше, наслідування /мімесису, імітації/, що зумовлювала тавтологічність та формульність художньої мови, по-друге, вигадки /фантазії, інвенції/, що породжувала систему інакомовлень та недомовленостей специфічно барокової символіки, яка завжди містила неочні чуттєві компоненти – так звану емолематику. З іншого боку, в тій же риторичній системі містилися об'єктивні вимоги тотальності характеристики предметного світу, що впливали з традицій полігісторства та виявлялися у канонах так званих екфразисів та екзегез, тобто описів та витлумачення такої предметної картини з особливою увагою до курйозів та аномалій. Наслідком такого конфлікту було, з боку об'єкта, "розвінчування" /Entlarvung / предметності, взятої поза символіку, як суєтної та хаотичної стихії, а відтак і переростання символічної мотивації художньої цілісності, в реалістичне обґрунтування її правдоподібності оповіді; з боку суб'єкта відбувалося "відчарування" /Entzauberung /, самокритика риторичного досвіду та самооцінка як "інкогніто" /Д.Золтай/ – носія персоніфікованих афектів. В музиці цим процесам відповідало формування внутрішньотематичного контрасту та "кристалізація" так званої "характерної" теми /Д.Толін, Г.Бесселер/, масштабність якої уможливлювала розгортання такого контрасту, що, в свою чергу, відкривало перспективу переходу мотивування композиційної цілісності від музично-риторичних конвенцій до тематичного розвитку.

Знаменуючи секуляризацію культури, такі процеси приводили до

дезінтеграції барокової системи, її трансформації у рококо та далі у сентименталізм /зокрема, в "штюрмерство" як його німецький різновид/, що тягло за собою переростання відзначеної антитетичності в нігілізм, який став "супутником" художнього мислення до ХХ ст. /Т.Манн/. Суєта з предмета барокової критики перетворювалася в об'єкт замишування і звільнялася від вимог покути; відбувалася емансипація художньої деталі, її відособлення від символіко-емблематичної системи як елементу декору. З боку суб'єкта цьому відповідала емансипація особи, формування егоцентризму, втіленого у відомому "вертерівському комплексі" з його тенденціями нарцисизму та некрофільії, з тлумаченням творчості як "свавілля" /Willkuer/ та "неробства" /Muessiggang/ /Г.Брандес/.

Розв'язанням цієї соціально-психологічної кризи стала культура бідермайєра, де на противагу проблематиці творення з "нічого" та перетворення в "ніщо", характерній для нігілістичних тенденцій, висувалася концепція "речі" /Ding/, яка займала місце старої барокової символіки та емблематики і тлумачилася як свідчення людської присутності в світі та особистісної долі /Schicksal/. Ключове значення тут здобуває метафора ототожнення "Речі" та "Бога" /Г.Клейст, Р.Рільке/ як несвідомої та надсвідомої істоти. Бідермайєрівська антитеза/"Річ-Доля"/ відтворювала антитезу барокову /"Риторична система - Тотальність деталізації" як противагу дезінтегруючим тенденціям "штюрмерського" нігілізму та волютаризму. Художня проблематика "Речі" виявлялася за уявною безпроблемністю самоочевидності її наявного буття в тому, що вона вказувала на суттєвість та цілісність того світу, до якого належала, та тієї долі, яку засвідчувала. У цій проблемності розкривалася ритуалістика побутових дрібниць як слідів людського буття, їх увічнення, монументалізація як свідчень плинності часу, що фіксувалося в суб'єктивних переживаннях "затишку" /Behagen/ та "неозначеної туги" /Sehnsucht/.

Розвиток салонного мистецтва, що стало основою культури гриндерства, замішало бідермайєрівську "Річ" поняттям "арабески", осмислення якої визначалося вже не об'єктивною причетністю до буття, а множинністю суб'єктивних інтерпретацій. Зростання суб'єктивності ставило на місце долі поняття "володіння" /Besitz/.

а речі перетворювалися лише на межовий знак, "стіну" /Maier /, яким окреслювався "приватизований" простір індивіда. Подібно відмові від мотивування художньої цілісності в рококо, предметний світ та людська доля сприймаються тепер як ряди автономних фрагментів, що дає підстави для цілеспрямованої еклектики – створення "плутанини" /Wirtz /, довільного демонстрування ефектних деталей, своєрідних натюрмортів з історичних трофеїв, характерних саме для грондерства.

Отже, стара антитеза "бароко-рококо" відтворювалася у новій метаморфозі "бідермайєр-грондерство", що й зумовило постійну присутність в художній свідомості проблематики, започаткованої в барокову епоху. Саме вона стала особливо актуальною для постмодерну, і зокрема, для такого його відгалуження, як неосимпліцизм – шукання простої та природної виразності /див.І, с.9-10/.

3. Відтворення цілісності традицій в ретроспективному напрямі композиторської творчості

Характерна особливість німецької неостилістики виявилася у тому, що ретроспекції не пов'язані тут з дистанціюванням від минулого; сучасність не вважається завершенням минулого, а переживається як перехідний момент росту попереднього досвіду. Ця специфіка рельєфно виявляється у зіставленні творчих постатей І.Стравінського та П.Хіндеміта. Зокрема, барокова стилістика у П.Хіндеміта – не очужений об'єкт, а стрижень творчої програми, так що стилістичні алузії несуть в згорнутому вигляді риси цілісності, в той час як у І.Стравінського відповідні барокові прийоми становлять матеріал для побудови цілком сторонньої цілісності, виступаючи як привід для власних рефлексій. Це стосується передусім трактування музично-риторичних фігур. Та ж відмінність простежується стосовно використання політональних ефектів: у І.Стравінського "комплементарна політональність" виявляє риси схожості з бароковою "акциденцією", а дисонантний тональний центр подібний до "аччіакатури", тобто проводяться паралелі до явищ, які в самій бароковій системі займали специфічне, екстремальне положення; навпаки, у П.Хіндеміта, у відповідності також з його теоретичною концепцією, політональність становить аналог барокової практики цифрованого басу, що особ-

ливо рельєфно засвідчується специфічним прийомом "ланцюга однакових інтервалів" /Isointervallenketten / . Нарешті, ритміка П.Хіндемита відтворє ознаки ранньобарокового етапу формування тактометричної системи, тоді як І.Стравінський користується цією системою для розшифрування власних задумів.

Для формування специфічних ознак ретроспективного напрямку творчості в Німеччині принципове значення мали здобутки А.Брукнера, чий епічний пісенний симфонізм спирається на властиву бідермайєрівський стилістиці доречність і точність вживання економних, простих засобів. Інтегрування ліричної пісенності в епічну симфонічну цілісність в дусі бідермайєрівської монументалізації повсякденності потягло за собою розчинення тематичного рельєфу в жанрово-характеристичному матеріалі, надання композиції рис особливої пластичності, чому сприяла також поліфонізація викладу. Відроджувалися ранньобарокові прийоми формування, коли ще не склалася відособлена й замкнена характерна тема, а провідну роль здобували так звані заголовні мотиви /Korfmotive / як вихідні "ядра" або "мotto" для подальшого розгортання. Наскрізними елементами, лейтінтонаціями в симфоніях А.Брукнера стають нічим спеціально не виділені звороти та навіть окремі інтервали, яким надається тематичне значення лише в даному конкретному контексті. Наслідком стало, по-перше, відносне унезалежнення звуковисотності, для якої в німецькому музикознавстві залучено з практики грегоріанського хоралу поняття діастематики. По-друге, відроджувалися прийоми ізоритмії, передусім в наскрізному проведенні так званих "брукнерівських" ритмів /Е.Курт/ та барокового "амфіритмічного" варіювання лейтінтонацій.

Іншу ситуацію демонструє "пісенний симфонізм" Г.Малера, де драматизація вислову виявлялася у персоніфікації тем та індивідуалізації їх проведення, у гіперболізованій експресивності наскрізних мікроелементів музичної тканини, у їх відносній автономізації в межах цілого. Ці тенденції виявили особливу продуктивність в експресіонізмі, де "розкріпачення голосоведення" та емансипація дисонансу привели до формування однорідних звуковисотних систем "гемітоніки" /В.М.Холопова/, розрахованих на те, щоб структуруватися відповідно до індивідуальних задумів, в дусі експресіоністського прагнення до самовиявлення творчої суб'єктивності. Це було співзвучним інтенціям

авангарду, натомість постмодерн з його мінімалістськими схильностями до виявлення суті історичного досвіду знайшов орієнтир у постаті Ф.Шрекера, який зумів надавати незвичайного ракурса традиційним засобам.

4. Ретроспекція як гра з традиціями

Неперервність спадкоємних ліній в ретроспективних напрямках творчості визначило їх самоусвідомлення як відтворення цілісності та сутності традиції в процесі інтерпретації спадщини, як діалогу з минулим, розрахованим на продовження й витлумачення, а не завершеним у наявних готових результатах. Такий діалог спадщини з її інтерпретатором водночас поставав як діалог суб'єкта творчості з своїм досвідом, тобто як солілоквія. Ця барокова концепція, відображаючи роздвоєність суб'єкта як творчий чинник, виявилася особливо співзвучною романтично-бідермайєрівським уявленням про діалог як онтологічний, сутнісний феномен, а не лише акт спілкування, і стало одним з джерел сучасного розуміння творчості.

Механізмом здійснення солілоквії як внутрішнього діалогу постає рефлексія, яка в німецькій гуманитарній думці здобула універсальне значення самоусвідомлення суб'єктом своєї ідентичності. Висунутий Кантом принцип рефлексії визначав у його естетиці специфічні властивості краси, натомість у Гегеля він привів до скептичних висновків щодо майбутнього мистецтва. У Шеллінга на противагу Гегелю, ототожнення людської суб'єктивності з рефлексією зумовило її фундаментальне значення в концепції естетики, а для розуміння інтерпретації спадщини вагомим внеском стало його формулювання зв'язку рефлексії з переживанням часу.

Нарешті, принципи солілоквії та рефлексії стали основою для розробки романтичної концепції іронії як основи змістовності художньої форми, а не лише інакомовлення. Іронія усвідомлювалася як стан "надсвідомості", тотожній творчому ентузіазму та натхненню, а творчість витлумачується як одиовення та осялення, де здійснюється іронічне самозаперечення творчого задуму в процесі його втілення.

Формулювання тріади творчих принципів солідокції, рефлексії та іронії знаменувало собою усвідомлення минулого як спадщини, що підлягає відтворенню та витлумаченню наступними поколіннями. Шляхи для такого продовження традиції пропонувала, зокрема, концепція творчості як гри, що проходила наскрізною думкою від Канта та Шіллера до Гадамера та Гессе. Визначальні ознаки гри як специфічної форми діяльності відповідають саме умовам ретроспекції. Гра – це, передусім, виконання ролі та, відповідно, здійснення діалогу з "іншим", роль якого може приймати і власний персоніфікований історичний досвід, переданий в традиції; в свою чергу, такий діалог з традицією в ролі її інтерпретатора має амотиваційний характер, тобто його мета лежить в межах поля гри, а рольова поведінка не залежить від зовнішніх цілей; звідси випливає також евристичний, пошуковий характер гри, оскільки у ній не висувається мета досягнення якогось результату, що лежав би поза її процесом, де, зокрема, здійснюється розумовий експеримент обстеження художніх можливостей традиції; це зумовлює властиву творчому пошуку атмосферу ризику; нарешті, гра має конвенціональний характер як ціле-спрямоване слідування умовним нормам /або ж, навпаки, умисне порушення їх/, на відміну, зокрема, від ритуалізованої поведінки, де слідування звичаю не відособлюється в спеціальне завдання і не стає предметом рефлексії, що відповідає завданням реставрації традиційних умовностей. Наявність цих властивостей у ретроспективного відтворення традицій дає підстави характеризувати його як гру /див. 6, 9, 15/.

Таке тлумачення ретроспекції наближає їх до відомого з фольклористики зіставлення "традиція-імпровізація" /П.Г.Богатирьов/, де відтворення традиції постає як імпровізаційний процес. Саме імпровізаційні елементи простежуються у відтворенні характерних особливостей історичних стилів. Зокрема, Г.Шрамовскі створив спеціальний підручник імпровізації, трактованої як основа стилізації.

5. Аспекти інтеграційних тенденцій в німецьких художніх традиціях

Усвідомлення спадщини як предмета ретроспекції збіглося у Німеччині з утвердженням ідей про розмежування художньої та наукової сфер культури, а в межах мистецтва – з визнанням проти-

лежності поетичної та живописної образності та формуванням принципів літературоцентризму в творчості Г.Лессінга. Альтернативні ідеї осмислювалися не лише як повернення до барокової емблематики, але і в площині східно-західних культурологічних орієнтацій, як прояви орієнталістичних тенденцій та, зокрема, як художня ієрогліфіка. Відповідно, літературоцентрична орієнтація культури ототожнювалася з "європоцентризмом", як однібо́чна й часткова тенденція культуротворення, натомість цілісність художнього світобачення розглядалася як мета інтеграційних процесів.

Одним з проявів цих процесів стало формування творчих тенденцій, які, за альтернативою до літературоцентризму, було запропоновано називати "атлетоцентризмом" /див. 7, с.189/. Ці тенденції, розвинуті головним чином в музичній педагогіці К.Орфа, вписуються в загальний контекст орієнталістичних та міфотворчих шукань німецької культури, спрямованих на відна́ддення праісторичних архаїчних обґрунтувань спадкоємної неперервності художніх традицій, а не на ретроспекції безпосередньої минувшини. Прояви міфопоетичного мислення засвідчені деякими тенденціями митецького авангарду, які знаходять відповідність, зокрема, в архаїчному дуалізмі, в містеріальній практиці ритуальних випробувань, у зверненні до первісного хаосу /див.11/, а також, вздовж східно-західної вісі, у ознаках ієрогліфічного мислення та концепціях, аналогічних архаїчним уявленням про "світову музику" / *musica mundana* /.

Сприятливі умови для розвитку таких тенденцій створювала атмосфера урбанізації та критичної реакції на неї, що виявилось у загальній течії архаїзації культури, визначеній як "неосинкретизм" /див.10, с.87/. В контексті урбаністичних реалій міфопоетична концепція "світової музики" витлумачується як паралель до реальної практики музикування. Водночас поряд з "західно-східними" взаєминами в урбанізованому середовищі актуалізується "континентально-океанічна" вісь культуротворчих орієнтирів /див. 13, с.209/, що далося визна́ти, зокрема, у творчості П.Хіндеміта та Г.Ейслера. Архаїзація та модернізація поставали як різнопланові вияви інтеграційно спрямованих процесів культуротворення.

П. ВОКАЛЬНА МУЗИКА В ОСМИСЛЕННІ ІСТОРИЧНОГО ДОСВІДУ

І. Своєрідність німецьких вокальних традицій

Повсюдність, загальнопоширеність вокаду, визначаючи його проміжне та посередницьке місце між середовищем повсякденної рутини та сферою суто художніх феноменів, зумовило також особливу чутливість солоспівів та хорових жанрів до історичної долі Німеччини.

Специфіка вокаду в повсякденних культуротворчих процесах окреслюється кількома обставинами, серед яких, зокрема: особливості жанрової структури та історичного шляху німецького фольклору та музики культової традиції; своєрідність поетичного слова, як предмета осмислення у вокальній музиці /передусім, характерні властивості німецької версифікації/; значення катастроф, яких пережила німецька культура, та зумовленої ними вульгаризації пісенності.

Німецький музичний фольклор, на відміну від своїх східних та західних сусідів, поряд з загальною для Західної Європи редукцією давньої землеробської обрядовості, позначений стійкою консервацією пісентворчості, характерної для ремісничого середовища, активним засвоєнням та переробкою професійної продукції, величезним діалектним розшаруванням цілого німецькомовного ареалу. Стійкість цехового побуту, зокрема, відобразилася у жанровій структурі фольклору, в поширенні таких специфічних для Німеччини міграційних жанрів, як пісні підмайстрів, компанійські, студентські, солдатські пісні. Активність фольклоризації заевідчена так званими "народними книгами" та "листівками", "вуличними піснями" /*Gassenhauer* / та "балаганним співом" /*Baenkelgesang* /.

З особливостей німецької версифікації, дві виявляють вагомість для сучасної вокальної творчості. По-перше, впродовж століть стійко зберігається у різноманітних метаморфозах давній акцентно-алітераційний вірш, сліди якого простежуються від фольклорних парних словосполучень до силабізованих форм так званого "кийкового" віршування /*Knüttelvers*, переклад латинського *versus rhopalicus* /.

ного, акцентного віршування зумовило, зокрема, варіантність ритміки куплетів, як наслідок широкого застосування димінції та аугментації, а також надання ключової ролі затакним групам. По-друге, дуже стійкими виявилися силабічні форми ноловатинської поезії, поширеної у вагантському, а згодом студентському середовищі, про що свідчить як їх наслідування силаботонічним віршем, так і їх фольклоризація /в тому числі таких, як сатурнійський вірш або сапфічна строфа/.

Стійкість музично-поетичної традиції, засвідчена особливостями версифікації, позначилася на своєрідності трактування взаємин кантилени та декламації на межі ХІХ – ХХ ст. /у Г.Малера, Г.Вольфа, А.Шенберга/, де помітним стало прагнення взаємопроникнення між ними в дусі фольклорного пісенно-оповідного стилю, звідки згодом розвинулася специфічна "дикція" пісень Г.Ейслера, а стародавній алітераційний вірш зазнав новітніх метаморфоз у прийомах "леттризму" в творчості К.Орфа. Вирішальну роль у такому трансформованні традиції відіграла культура бідермайєру /К.Лебе, Р.Франц/, виявивши "первинне ядро" /В.Віора/ німецького вокалу, сформоване в барокову епоху. Визнання художньої цілісності пісні, заснованої на єдності слова та мелосу, стало порівняно пізнім надбанням, здобутим після культивування жанрів арії та один, що спиралися на підтекстовку /контрафактуру/ та призначалися для спіну або гри. Провідну роль тут відіграли народницькі орієнтації сентименталізму /Й.Цумштег, Й.Рейхардт, Й.Шульц/, одним з промовистих результатів чого стало формування вальсу на основі йодлю. У сфері хорової музики аналогічні процеси вели до зростання ролі вокального компоненту, що досягло максимального виразу в а-капельному стилі Liedertafel /К.Цельтер, Г.Негелі/, де вагоме місце поіли, зокрема, принципи поліфонічної комплементарності, пов'язані з давніми формами гокету.

Ознаки кризи пісенного жанру, зумовленої вулгаризацією та посиленням зростанням ролі ритуалістики /як розважальної, так і політичної/ та масовим поширенням вокальної продукції /передусім через кіномузику/ в урбанізованому побуті, особливо рельєсно виявилися в роки нацизму, коли насаджувалися художня немотивованість та еклектика. Антиподом дим деструктивним тенденціям стала творчість К.Орфа з його стилізацією античності, орі-

єнталістика Р.Штрауса, традиції протестантського співу в Г.Ен-слера. У повосінній східнонімецькій вокальній творчості необа-рокові ретроспекції зєзнали значного поглиблення з урахуванням досвіду їх бідермайєрівських варіантів, а також помітне місце зайняли прояви фольклоризму /зокрема, залучення інтонацій йод-ля/. Водночас щоразу сильніше давалися взнаки інтеграційні тен-денції, зумовивши, зокрема, розмивання міжжанрової диференціа-ції /формування вокальної симфонії, взаємопроникнення культової та світської образності, театралізація жанрів/.

2. Театралізація акомпанованої монодії у солоспівах

Одним з виявів необарокових тенденцій у повосінній східноніме-цькій піснетворчості стало звернення до стилістики барокового а-ріозного матеріалу з його риторичною регламентованістю. Доміну-юче місце зайняла логіка музично-риторичної композиції, а не пі-сенних та романсових жанрів. Це викликало зростання зацікавленос-ті започаткованою ще Г.Вольфом так званою "розосередженою мело-дією" /напротивагу вагнерівській "нескінченній мелодії"/, в якій відроджувалися особливості барокової акомпанованої монодії. Со-лоспіви трактується як театральні арії, пов'язані з відтворен-ням драматичних оцєн.

Прикладом цього є пісні Р.Вагнера-Регені, для яких хар-ктерна зєзодатливість акомпанементу, що інколи зводиться до одноголо-соє, побудованого з матеріалу соліста, розосередження експресив-ної канцїлени паузами, ізоритмія декламаційних фігур. У канцїнах Р.Цехлін із слова М.Лехнера та С.Квазімодо, побудованих як роз-гортання барокових "кончетто" /наскрізної алегоричної фігури/, композицію визначає орнаментика музично-риторичних фігур. Роль "кончетто" може виконувати, наприклад, інструментальна фігура-ція, що проводиться у вступі, ає акордові тони, що віділяються з продемонстрованого мелодичного матеріалу в опіві завершального ключового слова. Таким чином, солоспіви постають як театральні монологи, де репрезентується просування думки до висновку.

Риси театральної монологічності демонструє інтерпретація по-єзії Ф.Гельдерліна у творах З.Тїле та Г.Розєнфєльда. У "Трьох піснях" З.Тїле звернення до цілєтонових та пєнтєтожїчних звор-тїв як алїзїї про грегорїанський хорал підкрєслєє лаконїчність оповідї та вагомїсть кожного слова, інтонації якого знаходять

остинатне відлуння в оркестрі, як у оперній сцені. У Г. Розенфельда подібному ефекту служить також використання персоніфікованих лейттембрів, так що складається своєрідний дуєт соліста-співака та гобоя, яким уособлено дух поета. Подається докладний інструментальний коментар до відтворених у співі слів поета як репрезентація театральної дії. Сценічним ефектам сприяє також відлуння та поліфонічна розробка мотивів співу в супроводі, використання звукообразельних прийомів так званих "пірамід", тобто затримки інструментами окремих тонів фрази до їх накладання в співзвуччя.

Монологічне трактування солоспівів виявляється і в широкому залученні лейтінтонацій в дусі вищезгаданих барокових "кон четто". Так, чотиризвучний мотив-монограма Баха служить осередком серії в "Переломах" Г. Цапфа та вірші Е. Барлаха, а групетоподібне оспівування кожного її тону створює алюзію на аріозну колоратуру та підкреслює пластичність звукового матеріалу. Лейтінтервали /м.3, в.7 та тритон/ у вокальному циклі Г. Келлера "Увечері" на слова Г. Тракля служать досягненню сценічної рельєфності у відтворенні екзистенціальної ситуації. У пісенному циклі Г. Шмідта на слова Р. Хух, присвяченому знищенню німецьких міст під час війни, створено цілу мініатюрну музичну драму, в основі якої – розробка лейттеми, складеної з тритона та квартового трихорда. Таким чином, у солоспівах демонструється своєрідна музична сценографія подій, поданих у словесному тексті.

3. Ретроспективні основи "ангажованої" творчості

Одну з особливостей східнонімецьких кантатно-ораторіальних жанрів становила значна питома вага творів на тенденційно "ангажовану" поезію, зокрема, пацифістської тематики. Для оцінки цієї творчості важливо враховувати, що сама стилістика "ангажованого" мистецтва генетично пов'язана з культовими традиціями, зокрема, з агіографічними образами та з мотивами покути /у так званому "ви-робництва"/. Не лише стилістичні алюзії та цитати, але й використання відповідних композиційних нормативів стало дуже поширеною ознакою творів антифашистського та антимілітаристського спрямування.

Прикметна під цим оглядом творчість Г. Дістлера, чия "Духовна хорова музика" на слова Ангелуса Сілезіуса для дитячого хору стала виразом неприйняття нацистського оточення. Таким же вчинком

стало створення Б.Блахером ораторії "Великий інквізитор", де Христос характеризується інтонаціями православної літургії, на противагу закам'янілому масивному унісону свого антагоніста, а грегоріанський хорал становить обрамлення композиції. Культові алузії присутні у творах П.Дессау, зокрема, моделювання бахівських Пассажів за св.Матвієм у його "Реквіємі пам'яті Думумбі", наскрізне проведення хоральних "стовпчиків" у "Німецькому мізерере".

У творах пацифістського спрямування стилістичні ретроспекції, передусім культові, стають своєрідним сигналом того, що події оцінюються "під знаком вічності". Так, у вокальній "Симфонії про війну та мир" Р.Граскі наскрізний матеріал перших двох частин становить хорал "Даруй нам милостиво мир, господь, для наших днів" за канонічною версією, а у фіналі таку ж роль відіграє хорал "Бог зробив мене знаряддям твого миру" на слова Франциска Асизького з характерною грегоріанською пентатонікою. Навпаки, у ораторії "Але дошки провішають мир" К.Швена немає культових ремінісценцій, натомість стилізуються особливості хорової музики Просвітництва. Принцип центону в трактуванні літературних джерел використовує З.Маттус у ораторії "Хвалить мир", де поруч зіставляються рядки Софокла, Данте, Шіллера, відповідаючи музичній стильовій різноголосиці. Зіставлення серійного матеріалу цитат з революційних робітничих пісень та ремінісценцій з бетховенських творів застосовано в хоровій симфонії "Мир" К.Трайсмана. Форма мотету обрана для обрамлення кантати "Слава миру" Г.Розенфельда, а в середніх частинах відповідні стилістичні алузії конкретизуються формою остинатних варіацій.

Нарешті, ознаменуванию "вічних питань" служить також задушення цілих композиційних схем та ретроспективних, історично характерних принципів формування. Так, ораторія "Оплаканий мир" У.Ціммермана побудована відповідно до барокових музично-риторичних нормативів, з прологом та епілогом, викладом тези та спростуванням заперечень проти неї. Композитор вдається і до центону, вільно переставляючи тексти різних поетів, а використання давньополифонічної форми хокету дозволяє трактувати поетичний текст в дусі "леттризму", відособлюючи окремі склади та фонеми як осмислені елементи згідно давньогерманської тра-

диції алітераційного віршування. Драматургія пасолонів використовується у кантаті "Маяковський" Л. Домбарді, хоча матеріал тут засновано на типовій ідіоматиці ХХ століття. Нове перевтілення канонічної структури реквієму відбулося у кантаті "Попіл Біркенау" Г. Кохана, де також ця ідіоматика розгортається за ретроспективними схемами.

4. Апеляція до минувшини в хорovій літературі

Поруч з залученням цілком окресленого /передусім культового/ кола алогій як символіки "вічних питань" хорovі жанри виявили також особливо широкий спектр ретроспективних можливостей, реалізація яких у повосній Німеччині, за традиціями К. Орфа та П. Хіндеміта, спрямована на відтворення справжності та цілісності історичних образів, на підтримання спадкоємності розвитку жанру. Реставраційні завдання спрямовувалися як на здійснення продовжувачого розвитку надбань попереднього часу /передусім бідермайєру/, так і на виявлення суттєвого, достемениого у віддалених ретроспекціях, покликаних продемонструвати "дух часу".

Насамперед така орієнтація на історичну достемениість засвідчена у відношенні до античності, образ якої у перші повосні роки здобув кардинального значення в контексті відбудови культуротворчої спадкоємності. Зразком спроби достемениого відтворення античного духу стала "Гробниця Анакреона" Е. Леппінга на слова Гете, де чергування чоловічого та жіночого хорів передає стилістику давньогрецького антифонарію, у ритміці наскрізно проводиться фігура "геміоли" /чергування тридольного та шестидольного розмірів/, яка традиційно набула значення узагальненого символу античності, а розгортання матеріалу трихордів та тетрахордів здійснюється відповідно до античних уявлень про модуляційний процес.

Такі ж вимоги достемениості ставив перед собою З. Тіле у кантаті "Вшанування Машо" - своєрідному некролозі композитора на слова його сучасника Е. Дешана. Прагнучи не обмежуватися рефлексіями над епохою, а самому перенестися в її умови, автор слідував цілому комплексу тогочасних творчих нормативів, а не лише поодиноким прийомам. Кантату написано з дотриманням правил ізоритмічного мотету, в якому незмінна звуковисотна послідов-

ність мелодії /"колог"/ та остигнута ритмоформула /"талеа"/ проводяться незалежно, що підкреслено також відповідною інструментовкою. Дух епохи відтворює модальна техніка, специфічні прийоми голосоведення /"обмін голосів", "розщеплення унісо-на"/. Так само вимогами відтворення достеменності вмотивоване і звернення Ф.Шенкера у хоровій симфонії "Мікеланджело" до цізньоренесансних прийомів так званої фіксованої імпровізації /цифрованого басу/.

Ретроспекції, спрямовані на продовжувчий розвиток бідермайєрських традицій, спостерігаються передусім в урочистих творах, зокрема, призначених для тих чи інших церемоній. Такою є "Магдебурзька ораторія" К.-Д.Копфа на честь відбудови міста, заснована на матеріалі місцевого фольклору, інтонацій лютеранського хоралу /зокрема, цитат з хоралу "О голово, повна ран та крові"/ та типових зворотів бідермайєрського часу. У кантаті З.Келера "Наша земля і час" з її мінімалістськими тенденціями теж демонструється типово бідермайєрська невибагливість ладогармонічних засобів, в межах яких композитор домагається винахідливого голосоведення й розмаїття звукопису. Мінімалістська кантата "Хвала масам" К.Швена в прозорій фактурі та лаконичній композиції зосередила традиційні для бідермайєра контрасти хоралу та унісону, декламації та кантилени, респонсорні зіставлення соло та хору, регістровий антифонарій та імітаційні розділи. Така ж бідермайєрська стилістика простежується у "Ораторії" Ф.Гейслера на слова Г.Прайслера, де широко вжито усталені для неї семантичні значення виражальних засобів: вокаліз як скорботна експресія, урочистий хорал, дитячий спів для ознаменування просвітлення. У "Народній кантаті" Ю.Голле цієї стилістиці відповідає поєднання інтонацій популярних пісень з нескладними поліфонічними формами.

Нарешті, особливу сферу хорових ретроспекцій становлять своєрідні світські версії культової тематики. До них відноситься, зокрема, "Пісня пісней" Р.Вагнера-Регені та її "язичницький" відповідник – кантата "Ерос" Ф.Фінке, в яких експресіоністичні ремінісценції /зокрема, залучення серійного матеріалу/ поєднуються з продовженням традицій "розосередженої мелодики" в дусі Г.Вольфа. Історична конкретизація в даних випадках служить продовжувачому розвитку, покликаному забезпечити спадкоєм-

ність традиції.

5. Вокальні гротески у "розрахунках з минулим"

Ретроспекції, спрямовані на очуження минулого та дистанціювання від нього, спираються здебільшого на виявлення у ньому гротескності. Типовим прикладом є парафраза шубертівського "Зимового шляху" Р.Бредемейера, де численні відлунки типових романтичних інтонацій сприймаються як атрибути чужого світу, виступаючи в контексті, що суперечить їх сенсу. У його пісенних циклах на слова І.Голля та Г.Гейне подібне "суміщення не-сумісного" як засіб критичного музичного коментаря до тексту та виявлення його двозначності ще виразніше продовжує лінію експресіоністичної гротескності. Особливо співзвучним таке трактування тексту стало для поезії Г.Гейне, з її наскрізь іронічним світобаченням та саркастичною критикою історичних міфів. Саме деміфологізації історичного досвіду покликане відповідати гротетескне очуження відомих цитат та баналізованих зворотів, ефекти навмисної фальші у ораторії "Гейнівські сцени" В.Кречмара та кантаті "З Німеччини" М.Кагеля.

Придатність гротеску для критики предмета літературної оповіді виявило ефекти, схожі з бароковим "відчаруванням" та "розвінчуванням", а їх інструментом стала підкреслено цілеспрямована, запрограмована еклектика. Так, полістилістична "мішанина" додекафонічних та тональних фрагментів, гіперболізована пісенна сентиментальність, монотонна патетика утворюють пародію на бідермайєрівську "статечність" в гротескній ораторії "Кітч-пошта" Р.Кунада. Для змалювання ситуації абсурду в ораторії "Етим" П.-Г.Діттріха на сюрреалістичні тексти А.Шмідта зіставлено диоксиленд та струнне тріо, а в кантаті Г.Ердмана "Плин речей" образами модерністської поезії контрастує класичний замкнений тональний план. Така демонстрація абсурдів, подібно до барокової самокритики риторичної системи, спрямована на переоцінку минулого.

III. РОЗВИТОК ІНТЕГРАТИВНИХ ТА РЕТРОСПЕКТИВНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

I. Джерела повсюдної ситуації в німецькій музично-драматичній творчості

Шукання музично-драматичного синтезу в німецькій творчості ХХ ст. спрямовувалися передусім на розв'язання суперечностей, пов'язаних з виникненням, вичерпанням та подоланням оперних конвенцій, зумовлених постійно наявною сценічною конкретикою та зверненням до традицій "театру репрезентації" як антитези "театру переживання", до якого тяжів притаманний опері ліризм. Значення колізій між конвенціоналізмом та ліризмом, засвідчене в історії німецької культури постійним зверненням до музичної драми, в умовах ХХ ст. зростає завдяки їх осмисленню через взаємини драматургічної цілісності опери з суб'єктивними постатями її героїв. Проблема таких взаємин "драма-персонаж" розв'язувалася двома шляхами, в яких виявилось протиставлення міфологізму та історизму /М.Р.Черкашина/: з одного боку, вагнеріанська міфотворчість, спрямована на зміцнення цілісності твору наскрізною драматургічною дією, розвивалася через переосмислення активної суб'єктивності в дусі феталізму, відповідно до орієнталістичних та медієвістичних зацікавлень, що вело до містеріальної модифікації музичної драми, наближення її до давніх витоків, зокрема, до пассіонів; по-друге, історизуюча лінія в розвитку опери зумовлювала зростання вагомості епічних тенденцій, увагу до оповідного, об'єктивізованого викладу подій, монументалізацію особистісних переживань через осмислення біографічних деталей як моментів історичного процесу, що згодом виявилось у тенденціях історичного портретування. Обидва шляхи призводили до ревізії основ оперного жанру, народженого в барокову епоху, а відтак і до необарокових ретроспекцій.

Наближення драми до містерії, започатковане в річці міфотворчості, виявилось у двох протилежно спрямованих формах. По-перше, з метаморфоз вагнеріанської музичної драми народився експресіоністичний "театр чекання" /"Чекання" та "Паслива рука" А.Шенберга, трилогія "Нус-Нусі", "Свята Сусанна", "Вбийця - Сподівання жінок" П.Хіндемита, "Воцдек" та "Луду" А.Берга/,

позначений прагненням гіперболізувати суб"єктивність, вмістити драматичну акцію в межі внутрішнього світу персонажів, виявляючи відтак невідповідність суб"єктивного досвіду об"єктивній ситуації як основу ефектів абсурду та переосмислюючи в дусі гротеску романтичні образи героїки та еротики. Водночас риси абсурдності та гротескності ретроспективно пов"язуються з бароковими мотивами розвінчування суєти через художнє дослідження психічних травм персонажів, а становлячи антитезу ліриці, вони зумовили такі специфічні наслідки в художній мові як девокалізацію мелосу та "мозаїчний симфонізм" /Б.М.Ярустовський/.

По-друге, з протистояння цим тенденціям розвинувся "епічний театр", започаткований такими феноменами, як "маріонеткові" опери Ф.Бузона /"Турандот", "Арлекін", "Фауст"/, "Новини дня" П.Хіндемита, "повчальні п"єси" К.Вайля-Б.Брехта. Прагнення максимально видалити суб"єктивність, вивести події за коло їх суб"єктивних переживань обмежувало ефекти психологічного гротеску завданнями так званої "провокуючої драматургії". Навпаки, об"єктивізація оповіді досягалася за рахунок стилістичних ретроспекцій, історичних реалій /позичених, зокрема, з"балладної опери"/ як предмета очуження, що також відповідало нормативам барокової естетики, зокрема, мотивам вірогідності оповіді.

На відміну від міфотворчої лінії в розвитку музичного театру, історична опера поступово еволюціонувала в напрямку неobarокових ретроспекцій, про що свідчить пізній доробок Р.Штрауса: це, зокрема, звернення до барокової стилістики у "Каприччіо", залучення барокових поліфонічних форм та створення "стилістичної метафори" /Е.Краузе/ барокової пасторалі у "Дафні", поєднання вагнеризмів з моцартівськими алюзіями у фєєрії "Даная", звернення до подій барокової епохи у "Дні миру". "Барокізм" стали прикметною ознакою також пізнього періоду творчості П.Хіндемита: вони панують вже у "Кардіальку", ознаки епічної відстороненості, статичності в дусі барокової системи амплуа, драматургії пасіонів простежуються в "Гармонії світу", а в "Митці Матисі" синтез драми та містерії відбувається на основі барокового алегоризму.

Ця ретроспективна лінія трактування оперної концепції, сягаючи барокових витоків жанру, логічно переходила у перегляд основ самого жанру в творчості К.Орфа, де посилення статичності сподучалося з об'єднанням дій навколо долі центрального персонажу. Так, у "Місяці" відтворюється літургійна драма, а гіперболізовані елементи оперної конвенціональності /найвні, зокрема, у формі цитування відомого матеріалу/ підкреслюють іронічну позицію автора. У "Міночих" операх /"Розумниця", "Бернауерін", "Антигона"/ виявляються також ознаки, що нагадують про "легендарну" ораторію епохи бідермайєра, дія заповільнюється на користь розгортання оповіді, яка сама прибирає ознаки монологу центрального персонажа, зростає роль рефлексій, коментарів до дії, на основі яких утворюється мінімалістський образ відтвореного стилю. Зближення опери з ораторією приводило до своєрідної персоналогічної інтерпретації музичного матеріалу, коли дія стала тлумачитися через розгортання монологу в душі барокової солістки, спілкування героя з собою. Такі мінімалістські та монодраматургічні тенденції приводили до еволюції "епічного театру" в бік історичної конкретики, що засвідчено творчим шляхом Р.Вагнера-Регені /опери "Йоганна Балк", "Громадяни Кале", "Персидський епізод", "Фаворит"/. Тенденції монологічного портування провідної постаті в душі героїв пассіонів та, зокрема, увага до солістки позначилися також на формуванні балетного жанру в Німеччині.

2. Оперно-ораторіальний синтез

Зростання ролі рефлексії та коментування дії, розповіді про неї замість її безпосереднього відтворення, співзвучне тенденціям до ревізії оперного жанру та зверненням до його барокових витоків, виявилось передусім у наближенні опери до ораторії. Ознаки цього найрельовніше позначилися на творчості З.Маттуса, барокізує спрямування якої стало основою подібних тенденцій.

Вже у ранній його опері "Останній постріл" стрижень твору становить розгортання пассакалії. Остатнє проведення так званої всеінтервальної серії дозволяє скористатися можливостями останньої для забезпечення ефектів статичності, оскільки увесь звуковий матеріал виводиться з неї, натомість основним чинником створення динамізуючих моментів стає ритмічне на-

рівняння. Опера "Юдіф" за Геббелем демонструє внутрішню роздвоєність героїні, зумовлену не лише конфліктом обов'язку та почуття /як у драматурга/, але ще й мотивом трагічної помилки. Музично-сценічному відтворенню цієї роздвоєності якнайкраще відповідала саме барокова солідоквія, яка становить композиційну основу опери: показове, зокрема, суміщення монологів Юдіфи та Олоферна /так званий симультантний монолог/, переплетіння яких постає як промова однієї особи. Схожість з ораторією надають також фінальна пассакалія хору, так само як і хорові коментарі, що завершують окремі сцени. Максимального взаємопроникнення оперної та ораторіальної драматургії композитор домігся у опері "Пісня про кохання та смерть корнета Кристофа Рільке", де за прикладом О.Мессіана та Й.Хеуера він розробив спеціальну звуковисотну систему з восьмищабельним тонорядом та нетерцевою акордиком для забезпечення незмінності матеріалу. В дусі барокових діалогів Душі з Тілом опера розгортається як розмова героя та його внутрішнього голосу, тобто знову-таки як солідоквія.

Тенденції до оперно-ораторіального синтезу мають різноманітні прояви. Так, у "Ідіоті" К.Траймана /за Ф.Достоевським/ ознаки експресіоністської музичної драми поєднуються з наданням хору ролі провідного оповідача; Р.Бредемейер у опері "Кандід" головну роль відводить хором та інструментальним обрамленням, монологам героя, а не відтворенню дії; Ф.Гольдман свою оперу "Роберт Хот" /за драмою Я.Ленца "Англієць/ визначив сам як "драматичні, комічні та фантастичні пози", підкреслюючи її статистику.

3. Тенденції портретної монодраматургії

Необарокові тенденції в опері виявилися також у камерності її масштабів і в створенні наскрізного оповідного стрижня в партії одного персонажа. Поряд з бароковими традиціями, цьому сприяв також досвід експресіоністичної творчості Ф.Шрекера: його "Позначені", наприклад, з роздвоєнням головного героя на постаті, що відповідають його "Я", та "Тіні" в дусі психоаналітичних концепцій, стали прообразом повоєнної оперної монодраматургії в Німеччині /на відміну, зокрема, від французької версії, репрезентованої передусім "Голосом людським" Ф.Пуленка/.

Традиції Ф.Шрекера розвинув З.Маттус у "Ласарільо з Тор-меса", де лейтмотивна система подається через її відображення у "портреті" головного героя – барокового пікаро. Монодраматургія репрезентована передусім інтерпретаціями творів літературного модернізму: це – "Перетворення" /за Ф.Кафкою/ та "Гра" /за С.Беккетом/ П.-Г.Діттріха, "Прийти та піти" /за С.Беккетом/ Х.Холлігера. Всіх їх відзначає своєрідне поводження з партіями персонажів: так, партія головного героя роздвоюється, її виконують одночасно кілька акторів, і навпаки, партії окремих персонажів будуються так, що разом складаються у монолог, фрагменти якого розподілені по її голосам. Така, за характеристикою самого П.-Г.Діттріха, "сценічна камерна музика" прибирає ознаки старополіфонічних форм – мотета та хокета.

Нарешті, особливим різновидом моноопер стали твори, присвячені видатним історичним постатям: "Беттіна" та "Бюхнер" Ф.Шенкера та "Кінець Крішана" Т.Гейна. У першій з опер, поряд з такими рисами подібності до "Голоса людського" Ф.Пулленка, як наскрізне проведення характерного ритмічного тла, монолог героїні роздвоюється, а діалогічні репліки, навпаки, зливаються в єдиний струмінь. "Бюхнер" виявляє ознаки пасіону, що наближає до ідей оперно-ораторіального синтезу. Третя опера, присвячена останнім дням письменника Х.Д.Габбе, розгортається як діалог – рефлексії про епоху, яким відповідає своєрідна музична документалістика.

4. Ретроспективізм "епічного театру"

Принципи гротескного висвітлення спадщини, її "очуження", які у вокальних жанрах служили критиці історичного досвіду, в музичному театрі здобули універсального значення, відповідно до спрямування драматургії Б.Брехта, орієнтованої на відсторонене подання подій. Джерела такої універсалізації гротескної драматургії походять з мінімалізму Ф.Бузоні та його учня, брехтівського інтерпретатора К.Вайля, які, прагнучи до лаконізму вислову, подавали тривіальний матеріал у парадоксальному, незвичному сполученні. У східнонімецьких регіонах ця лінія розвитку жанру представлена у П.Дессау, К.Швена, Х.Й.Верцлау, а на заході – передусім у "політичному театрі" Г.-В.Генце, позначеному виразним критицизмом. Мінімалістські тенденції засвід-

чені так званими "хвилинними операми" Ж.-К.Фореста /"Квіти Хіросіми", "Зброя пані Каррар"/ з їх лаконічними й контрастними зіставленнями образів /наприклад, за допомогою пента-тоніки та додекафонії/.

Опери П.Дессау прикметні насамперед широким використанням матеріалу історичної спадщини, який піддається пародіюванню та очуженню. Так, у опері "Леонс та Лена" оркестрова прелюдія – це переробка увертури до веберівського "Оберону", у "Ейнштейні" цитуються твори Й.С.Баха, "Засудження Лукулла" спирається на парадоксальному зіставленні різножанрового стереотипного матеріалу, в "Ланселоті" так само обігрується типова ідіоматика сучасної музичної мови. Винахідливістю позначені засоби пародіювання – від такого символу "повернення" як ракохідний варіант мелодії /у "Леонсі"/ до гіперболізованої експресії традиційного романтичного любовного дуета /у "Ланселоті"/.

Гротескність у творах К.Швена виявляє карнавальні асоціації. Це стосується передусім "Фауста", де очевидні паралелі до подібного ж трактування в "Історії солдата" І.Стравінського. Подібним шляхом ішов і Х.Верцлау у "Майстрі Рекле", де також фігурує характерний карнавальний мотив осміювання пекельних сил.

У Г.-В.Генце численні історичні ремінісценції утворюють своєрідну езопову мову. Так, "Довгий шлях через помешкання Наташі-Чудовиська" демонструє хрестоматию цитат та стилізацій, від вердіївської "Аїди" до фортепіанних варіацій А.Веберна, і кожна така алузія повинна конкретизувати рефлексії героїні. Опера "Ми досягаємо ріки" за сюжетом містить елементи пародії на "Іоланту" П.І.Чайковського, а цитований матеріал часто контрастує за сенсом до подій, що розгортаються на сцені, служачи цілям очуження. Такі оперні колажі розраховані на значну музично-історичну ерудицію слухача.

5. Карнавальні ретроспекції в комедії абсурду

Поряд з гротескним очуженням та розвінчуванням історичних реалій в картині абсурду, з відстороненням від них у контексті "епічного театру" та ж картина виникала як результат продовження традиції, а не її відособлення. Засоби карнавальної

фантастики, що вже знайшли у Німеччині музичну інтерпретацію у зінгшпілі, стають інструментом створення комічних ситуацій універсалізованого спрямування та відповідних алегорій. Зокрема, властиві буффонадному жанру елементи образної системи "перевернутого світу" з її умисною абсурдністю осмислюються в площині міфологізації оперної фабули.

Зінгшпільні традиції особливо характерні для творчості Ф.Гайслера. Так, у опері "Тінь" /за Є.Шварцем/ композитор властиться до матіонеткоподібної характеристики персонажів. У опері-буф "Здурілий Журден" використано типово карнавальні прийоми травестизму, ремінісценції зінгшпільного характеру /зокрема, "яничарської" музики моцартівської епохи/, нарешті, специфічний прийом "сцени на сцені". В "Розбитому келиху" /за Г.Клейстом/ пародія на біблійний міф про гріхопадіння Адама відтворюється умисною невідповідністю стилізації музики рококо в інструментальному супроводі та брутальних вокальних партій, а мотиви притчі про Правду та Кривду дали привід для витлумачення орнаментальної перевантаженості мелодики як ознаки брехливості – в дусі класичних зінгшпільв Ф.Гіллера. Комічний ефект невідповідності складається також між пафосом барокових музично-риторичних фігур та змістом слів.

До буффонадних засобів, модифікованих у стилістиці ближчого до сучасності кабаре, вдався також Р.Кунад у інтерпретації іншого твору Г.Клейста – "Амфітріон", витлумаченого в дусі "гавриліад". Античний антураж тут створює, зокрема, хор старих, яким відкривається та завершується твір. Ознаки абсурдистського театру демонструє опера "Вечеря або про кохання" Г.Катцера за діалогами Платона з такими її бурлескними засобами, як деформація жанрово-характерного матеріалу /умисна фальшивість аріозного матеріалу, шумове відтворення ритмічних фігур/ або переростання квінтету про вічний мир в сцену пиятики та далі в хор птахів. Близька за стилістикою карнавальної гри до цих творів також опера К.О.Трайсмана "Жарти, сатира, іронія та глибокий сено" /за Х.Граббе/, де широко використано берлінські так звані вуличні пісні та репертуар кабаре.

ІV. ШУКАННЯ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

І. Проблема цілісності твору в повоєнному німецькому інструменталізмі

У інструментальній музиці, де відсутні додаткові позамузичні /словесні або сценічні/ чинники художньої вмотивованості, увага до об'єктивованих критеріїв цілісності, взагалі традиційна для німецької культури, продемонстрована особливо рельєфно. Саме у сфері інструменталізму від самого початку його автономізації в барокову епоху обґрунтування завершеності та довершеності твору, органічності художньої оповіді усвідомлювалося в німецькому музикознавстві як найуразливіше для суб'єктивного витлумачення /зокрема, у обговоренні проблеми "абсолютної музики"/. Звідси випливала необхідність шукання об'єктивної внутрішньої взаємозв'язаності /Gebundenheit / музичної тканини /Г.Гольдшмідт/, об'єктивних жанроутворюючих факторів інструменталізму /В.Біора/, а також виводилося розширене розуміння перехідних, проміжних ланок формууютьовального процесу як узагальнення барокової музично-риторичної концепції епізодів "перехідності" /transitio /, реалізованих, зокрема, на основі широкого тлумачення прийомів стрети /Ф.Носке/. Окремим, особливо показовим аспектом таких концепцій об'єктивного обґрунтування цілісності твору стало формулювання та розв'язування суперечностей між цілою формою та її окремими розділами, між розділами та окремими тематичними утворенням, а в цілому – між формою та матеріалом/в тому числі неінструментального походження, зокрема, у транскрипціях/, у вигляді антитези "цілісність форми – самостійність теми" /П.Гольке/, яка рельєфно окреслилася в пізньому романтизмі.

Чинником цілісності стали іманентно притаманні інструменталізму інтеграційні процеси, художня продуктивність яких розкрита у концепціях взаємодії музичних форм /Пенчо Стоянов/ та композиційної модуляції як її знаряддя /В.П.Бобровський/, що актуалізує давню концепцію модуляції як основи формування взагалі та реалізації бароково-ренесансного ідеалу "розмаїття" /varietas /. Універсальна роль цих процесів, зокрема, взаємопроникнення принципів монофонного та поліфонічного формування

рення, виявилася в розвитку сонати як динамічної форми, де джерела драматургічного конфлікту виносяться вже в інтродукцію /Н.О.Горюхіна/, що дає перспективи для відомого трактування сонати як аналога роману в літературі. Саме придатність сонати до інтегрування в свої межі розмаїтого матеріалу зумовила також виникнення специфічного для сучасності конфлікту між тонально-тематичним походженням її форми та наявністю додекафонічного атонального матеріалу. Долання цього конфлікту приводило як до еклектичного сполучення, так і до шукання можливостей його перенесення в іншу площину через розширення концепцій тональності та тематизму. Зі свого боку, такий конфлікт форми та матеріалу окреслився вже в пізньоромантичному "пісенному" симфонізмі з його тенденціями автономізації окремих розвинених тематичних утворень.

Така увага до сонатного формоутворення виразно відрізняла німецьких композиторів, з їх прагненням ревізії закорінених в бароковій стилістиці джерел сонати від їх французьких колег, де варіантність охоплює "ціле розмаїття розробки тематизму" /Т.В.Золозова/. У визначенні своєрідності повосної німецької інструментальної музики принципову роль відіграла орієнтація на спадщину А.Брукнера та П.Хіндеміта, на спільну для них оповідну манеру вислову та театралізацію оркестру, а також на властиву стилю Г.Малера драматизацію вислову та індивідуалізацію форми. Виявлена в цій спадщині антитеза "тема - твір" стимулювала переосмислення сонатної розробки, ревізію її початкового призначення як противаги політематизму експозиції, як знаряддя долання відособленості тем через їх поляризацію та перетворення політематизму в тематичний дуалізм. Актуалізовані як в епічному брукнерівському, так і в драматичному малерівському стилях прийоми ізоритмії /зокрема, секвенційної/, амфіритмії /зокрема, ритмічної видозміни лейтмотивів/, та діастематики /виявлення спільних звуковисотних характерних ланок в політематичному пісенному матеріалі/ поряд з романтичним монотематизмом прокладали шлях до інтеграції в гомофонну розробку контурів поліфонічної інтермедії як узагальненого вияву стану плинності, перехідності, що зумовлювало поліфонізацію сонати /поширену також розвитком політональності в хіндемітівському стилі/.

В центрі уваги опинилася проблема "монолітність - циклічність", зумовлена розвитком "контрастно-складених" форм /В.В.Протопопов/, а також пов'язана з нею проблема "політе-матизм /гомофонний/ - монотематизм /поліфонічний/". Актуалізація цієї проблематики сприяв досвід симфонічної поеми /зокрема Р.Штрауса/, де сонатне алегро стає стрижнем для інтеграції програмно-сюїтної композиції /Г.В.Крауцис/. В розв'язанні цієї проблематики значну роль відіграли барочні ретроспекції староконцертної форми з її концентричністю, канцони з плинністю переходу між розділами, річеркара з його монотематизмом.

Тенденції монолітності виявились в перебудові сонатного циклу з наданням йому ознак концентричності /зокрема, у вигляді триптиха/ та у переосмисленні репризи. Формування концентричної форми поеми з її дзеркальною репризою відкривало перспективи для міфотворчого витлумачення як музичного відповідника ритуалістики преображення /ініціації, втаємничення/. Саме на основі концентричності поема інтегрувала ознаки сюїтної композиції, підпорядковуючи циклі політематичних епізодів монолітній цілісності. Відбулося своєрідне "упізнавання" в поемі ознак барочної староконцертної форми, внаслідок чого відома антитеза "симфонізм-концертність" /М.Г.Арановський/ в повосенній німецькій практиці не набула альтернативного характеру. В контексті ретроспективних течій до неї ближчими виявились так звані "концертантні симфонії" та дивертисменти: традиції останнього стали, зокрема, основою сюїтних композицій в камерній музиці. Сюїтні тенденції /на противагу монолітності/ виявились також у програмній музиці в зв'язку з залученням засобів позамузичної вмотивованості.

2. Аспекти художньої вмотивованості сонатного циклу

Класичний симфонічний /чотиричастинний/ та концертний /тричастинний/ цикли розвивались під знаком шукання засобів зміцнення їх єдності. Актуалізацію проблеми цілісності зумовлювало також зростання суперечностей між формою та матеріалом після звернення до дванадцятитонової техніки та розробка принципів монотематизму. Водночас в межах тричастинності намічаються тенденції до утворення монолітної концентричної форми або, навпаки, до сюїтної композиції у фінальних розділах.

Вже перший видатний симфонічний твір з повоевних східнонімецьких регіонів - "Торінгінська симфонія" О.Герстера - засвідчив опадкоєвність традицій брукнерівського епічного оповідного стилю. Це виявилось як у зверненні до пісенно-танцювального матеріалу та використанні ізоритмії, так і в характерному саме для Брукнера створенні тематичних арок між I-ю та 4-ю частинами. Навпаки, 3-тя, "Просвітлена", симфонія Й.Ціленжека орієнтується на Малера, зокрема, його 4-ту симфонію, що позначилося, наприклад, наближенням сонатної експозиції до строфічної форми, взаємоуподібнення окремих елементів тематичного матеріалу, трактуванням вступів та код. Контрастне зіставлення суміжних розділів визначає цикл IO-ї симфонії М.Буттінга.

Проблема взаємоузгодження сонатно-симфонічного формоутворення та дванадцятитонового матеріалу виникла у "Симфонії-1964" Р.Кунада, де було запропоновано своєрідний додекафонічний еквівалент тонально-тематичного конфлікту головної та побічної партій через використання транспозицій та інших перетворень серії. Дальший розвиток подібного підходу в 2-й симфонії Ф.Гайслера, де тематичний матеріал формується шляхом вилучення окремих ланок з вихідної серії /так звана селекція/, привів до надання 4-частинному циклові ознак концентричності. Переосмилення сонатного формоутворення на основі поліфонізації спостерігається у 5-й монотематичній симфонії Г.Кохена, де експозиція приймає вигляд дев'ятиголосого канону. Нарешті, у концертах Ф.Гайслера та Г. Катцера 4-частинна схема стає лише оболонкою для наскрізних лейттематичних композицій.

В межах тричастинних циклів особливо продуктивними виявилися ретроспективні тенденції. Вони опирали як поліфонізації та використанню тематичних співвідношень, характерних для староконцертної форми, так і розвитку світних структур. Так, у Симфоністті З.Курца, в квартеті Л.Шпіза помітні стилізації творчості Я.Гайдна, у віолончельній сонаті В.Леосера - ремінісценції з Л.Ветховена, мелодика тут прибирає контури, зручні саме для поліфонічної розробки, а в струнному тріо О.Герстера перші дві частини написані в фугатних формах. Перебудова форми під впливом ретроспекцій, зокрема барокових, спостерігається у концертах О.Герстера - віолончельному, фортепіанному та валторновому: у першому з них тематичний контраст прибирає вигляду

протиставлення крайніх та середньої частин менуета, в другому – сольного та оркестрового розділів, в третьому – протиставлення музично-риторичних фігур. Нарешті, в тріо К.Швена та Ф.Гайслера тричастинний цикл вже трактується по суті як світа, передусім завдяки мозаїчно побудованим фіналам. Утвердження світних принципів формотворення в межах тричастинності має місце в 3-й симфонії Ф.Гольдмана, де середній розділ складається з 5, а фінал – з 15 епізодів.

Мозаїчність фіналу як передумова світного переосмислення пов'язується, зокрема, з проведенням наскрізної варіаційності, що спостерігається, наприклад, у 6-й симфонії Г.-В.Генце: виникаючи у розробці безрепрізної сонатної форми 1-ої частини, трансформування пісенного матеріалу стає провідним в 2-й частині /фуга/, а фінал будується як варіаційний цикл. Світна будова Концерту для органа, струнних та ударних М.Вайса спирається на тематизацію орнаментального матеріалу, що передбачає варіантність. Світно-варіаційні принципи побудови у Камерній симфонії Г.Домхардта для 12 струнних спираються на використання комплементарних властивостей матеріалу /доповнення тритоново-півтонових комплексів до серії/.

Протилежно спрямована тенденція до монолітності складалася на основі розв'язання конфлікту форми та матеріалу, передусім шляхом надання формі ознак монотематизму та концентричності. Так, своєрідний монотематичний матеріал у фортепіанному концерті Г.Кохана формується у наслідуванні імпровізаційного процесу в дусі музично-педагогічної практики К.Орфа, а елементи цього матеріалу створюють обрамлення циклу. В 1-му скрипковому концерті Г.Розенфельда запропоновано своєрідне трактування проблеми тематичного обрамлення. У 1-й частині застосовано прийом "псевдотональної репризи", коли традиційне кварто-квінтове співвідношення тональностей експозиції та репризи заміщено тритоновим транспонуванням. У фіналі синтезуючий ефект досягається поєднанням у фугато тематизму попередніх частин. В 2-й симфонії Ф.Гольдмана тричастинний концертний цикл вже остаточно прибирає концентричної форми барокової так званої французької увертюри з синтезуючим фіналом. Ознаки монолітної симфонічної поеми виявляються у тричастинності в орке-

стовому концерті Е.Г.Мейєра, де тематичний матеріал формується з дванадцятитонового ряду як орнаментика. Оркестровий концерт З.Маттуса побудовано як наскрізна поліфонічна форма /перший та останній розділи – остинато та чакона/, в середині якої розміщено інтермеццо з ремінісценціями Ф.Мендельсона, Г.Малера, І.Стравінського. Таким чином вже у надрах сонатного циклу шукання художньої вмотивованості приводило до окреслення різноманітних принципів формування.

3. Тенденції монолітності в інструментальних творах

Забезпечення монолітності твору в повобісній східнонімецькій творчості здійснювалося трьома шляхами: по-перше, через нарощування числа розділів циклу та надання йому концентричної будови, по-друге, в поляризації та контрастному зіставленні розділів, по-третє, у їх злитті в неперервний ланцюг епізодів. Всі три шляхи мали також ретроспективне спрямування, відтворюючи історичний досвід подібних процесів від канцони до поеми.

Концентричний п'ятичастинний цикл демонструє симфонія З.Тіле, в якій водночас конструктивну основу складає контрастне протиставлення драматичної 2-ї та медитативної 4-ї частин. Система тематичних ремінісценцій, що розгортається в цілу "аркаду" обрамлень, закладається вже у 1-й частині, Прелюдії, що зумовлює провідну роль заголовних мотивів тематичного матеріалу у формуванні наскрізної композиції твору. П'ятичастинний симетрично-концентричний принцип побудови покладено також в основу 3-го квартету Е.Мейєра, де також зіставляються два розділи, цього разу 1-ша частина та тематично пов'язаний з нею фінал. Поліфонізація п'ятичастинного циклу в Концертштюку Й.Ціленжека служить розв'язанню конфлікту між додекафонічним матеріалом та розширеною тональною організацією, яка утверджується в хоралах та в пассакалії.

Концепцію двочастинного циклу, в основі єдності якого лежить не концентричне обрамлення, а навпаки, контрастне протиставлення тематично пов'язаних розділів, продемонстровано у 3-й симфонії Ф.Гайслера. Ця концепція розвинута в симфонії Е.Г.Мейєра, що несе промовисту назву "Контрасти-Конфлікти". У 4-й симфонії В.Кречмара контрастують два варіаційні цикли, з яких 1-й трансформує тему від алеаторичного викладу до маршу,

а 2-й побудований як нарощування контрапунктичних голосів. У 4-й симфонії Г.Кохана подібне зіставлення вмотивовується конфліктом додекафонічного та акордового матеріалу.

Утворення одночастинної монолітної композиції на основі неперервності переходу між розділами циклу засвідчено симфонією Г.Розенфельда, де шість епізодів утворюють фази розгортання наскрізного матеріалу. В 2-й симфонії Р.Цехлін подібний ланцюг епізодів прибирає контури сонатного алегро з хоралом замість розробки. 5-у монотематичну симфонію В.Штрауса побудовано як неперервний ланцюг метаморфоз ліричного образу, що проходить п'ять стадій. Одночастинний 8-й квартет М.Буттінга та фортепіанний квінтет П.Дессау являють собою ряд епізодів з ознаками сонатного розвитку. Орієнтація на схему сонатного алегро просвічує за зовнішньою аморфністю у композиції Я.Ульмана /для струнного квартету з електрозвуковим синтезатором, де стилізується візантійська культова музика/, у 2-й симфонії Г.Кохана. Таке формування слідує традиціям вільно трактованої симфонічної поеми.

4. Світна композиція в контексті ретроспективних тенденцій

Протилежна монолітності тенденція до світної побудови твору виявилася передусім в мозаїчності будови та урізноманитненні, диверсифікації тематичного матеріалу або метаморфоз наскрізної теми. Це дає підстави твердити про відродження ознак характерного для рококо дивертисменту, мозаїчність якого відкривала можливості інтеграції строкатого матеріалу. Особливе місце серед таких композицій займали попередники попури - так звані **кводлібети**, в яких об'єднання позиченого матеріалу відповідало саме ретроспективним тенденціям. Така лінія творчості представлена передусім в камерно-інструментальній музиці, де мінливість інструментального складу стає додатковим чинником мозаїчності.

Одне з перших свідчень відродження рокової світності знаходимо у "Дивертисменті" Ф.Лозе, побудованому на основі амфіритмічних перетворень монотематичного матеріалу. Ознаки дивертисменту простежуються у концерті для флейти Ф.Гайслера, побудованому як світно-варіаційний цикл. Стилістика театраль-

ної світи просвічує схему Концерто грассо К.Швена, де стилізуються барокові танці. У Октеті Г.Розенфельда для трьох солюючих духових та струнних відособлення духового тріо стає передумовою своєрідної символічної єдності триголосся та тричастинності, що посилюється ще й тризвучною будовою наскрізної теми, що нагадує про мотиви нумерологічної міфології. У Камерній музиці Б.Майєра для духового квінтету ефект дивертисментного урізноманітнення матеріалу досягається, зокрема, тим, що кожен інструмент характеризується лише своїми мелодичними зворотами та навіть інтервалікою /наприклад, флейта обмежується гамоподібним рухом, а гобой – арпеджіоподібним/.

Вільна переробка відомого "Кводлібету" з "Гольдбергівських варіацій" Й.С.Баха в "Музиці" Ф.Лозе для духового квінтету, струнних та ударних сама стала основою для нового кводлібету. Світа "Вправи" З.Тіле демонструє розмаїття варіювання тематичного матеріалу виконавськими штрихами. В концертній світі Г.Нойберта розмаїття тематичних метаморфоз базується на варіюванні ритміки. Риси кводлібету простежуються в тріо П. Курцбаха для акордеону, гітари та віолончелі, де наслідуються риси вуличного музикування та цитується матеріал з інвенцій Й.С.Баха. Подібні приклади засвідчують відкритість дивертисментів для ретроспективного відтворення історичного матеріалу.

5. Перевтілення театральної та живописної образності в програмній музиці

Розвиток програмної музики, заснованої на музичній інтерпретації образотворчого мистецтва та театру, становив важливу характерну регіональну ознаку східнонімецьких земель, де домінували експерименти "омузичення" пластики.

Програмна музика за образами живопису демонструє тенденцію до узагальненої адекватності музичної тканини образотворчим джерелам, орієнтацію на іманентні властивості музичного матеріалу, інтерпретованого відповідно до цих джерел. Так, оркестрові п'єси Х.Шмідта за мотивами Мунка з семи картин втілюють побачені композитором у картинах уявлення про боротьбу жіночого та чоловічого начал в душі людини, аналогічні далекосхідні концепції, що виявилось у відповідній організації дванадцятитонового ряду, дві половини якого символізують

відповідне начала. Твір демонструє відтворення новітніми засобами синкретичного світобачення. Подібні неосинкретичні тенденції простежуються і в Музиці до "Баухаузу" Г.-Ю.Венцеля. Неосинкретична концепція очолюваної В.Гропіусом митецької організації "Баухауз", спрямована на естетизацію середовища та відродження доіндустріальних форм творчості, стала джерелом інспірації для спроб адекватного її відтворення музичними засобами. Прикметно, що поруч з ритмічно-колеристичними засобами тут вагому роль відведено конвенціональній символіці, зокрема, мотивам-монограмам імені Баха. Подібні неосинкретичні тенденції виявилися і в концерті Р.Цехлін "Кришталі", задум якого натхнений Фрайбурзьким мінералогічним музеєм: у вільно трактованих варіаціях неперервна "кристалізація" тематизму становить розшифрування цього задуму. Аналогічні експерименти з "візуалізацією" музичного матеріалу простежуються і в "Музиці до Шагала" Б.Франке, де відомим образам митця відповідають характерні алюзії у лейтмотивах, інструментовці, характерних ритмічних структурах.

Значне місце у програмній творчості зайняла ідея театралізації музики, які втілювалися звичайно в сюїтній композиції. У таких творах часто присутні цитати або стилізації відомих зразків минулого, а своєю будовою вони становлять аналог музиці до уявної театральної вистави. Так, у "Шекспірівських сценах" Р.Цехлін три розділи сюїти та проміжні епізоди відповідають вибраним сценам з "Ромео та Джульєтти", "Сна літньої ночі", "Отелло" та інших творів. У "Оркестрових сценах" К.-Р.Грізбаха стилізуються типові театральні амплуа, сцени типу балетного падіння, гротескні марші. У "Танцювальних сценах" М.Шуберта зроблено спробу осмислити історію європейського танцю, стилізація танців простежується і в "Уявних балетах" В.Кречмара, мотематичний матеріал яких заснований на "тристанівському акорді", а в "Трьох сценах для оркестру" Г.Шмідта містяться алюзії на твори Р.Вагнера, Ф.Ліста, І.Стравінського.

Нарешті, особливий різновид програмних творів становить так звана "нічна музика", де відтворюються сентименталістські образи. Відкритий ранньоромантичним світом "нічний бік природи" осмислюється в "Нічних думках" Г.Нойберта, "Нічний п'єсі" Г.Катцера, "Нічний п'єсі та пасакалії" М.Шуберта. Прикметно, що саме

образи нічного небосхилу дали поштовх і до їх трактування як алегорії наукового пізнання світу в світі Г. Нойберта "Макрокосмос".

5. Музичні рефлексії як свідчення ретроспективного напрямку творчості

Особливий різновид ретроспективно спрямованої інструментальної музики, започаткований "Симфонічними метаморфозами тем Вебера" П. Хіндеміта, становлять твори, орієнтовані на втілення сучасного бачення постатей минулого. Такий своєрідний музичний меморіал відповідав реставраційним потребам повоєнної Німеччини, а нове трактування спадщини служило інтегруванню традиції в нових реаліях. Твори такого типу запропоновано називати музичними рефлексіями.

Одним з прикметних зразків цього напрямку стали "Метаморфози трьох тем Генделя" Г. Венцеля, де позичений тематичний матеріал піддається трансформаціям на основі виявлення спільних інтервалів та характерних зворотів, які вилучаються в подальшій самостійній розробці. На основі взаємозближення тем, їх взаємної рефлексії формується нова якість, яку втілює, зокрема, хроматичний півтоновий рух, спільний для всього матеріалу, а відтак – його узагальнена ознака. Вилучення ритмічних схем та їх проведення у контрапункті стає засобом очування цього матеріалу. Ефект очування посилюється ще й зіставленням таких тематичних трансформацій із звукозаписом оригінального генделівського тексту. Інше трактування позиченого матеріалу спостерігається у "Метаморфозах" на тему мотету Г. Шютца "Даруй нам милостиво мир" М. Вайса, де мотиви мотету розосереджуються по цілому твору, створюючи враження постійної присутності. Таке невпинне нагадування підкреслюється ще й стилізаціями музики епохи, на тлі якій проводяться ці мотиви. Подібна розосередженість тематичного матеріалу використовується і в "Ескападах за Офенбахом" Г. Розенфельда, де використано мотиви "Казок Гофмана" та "Орфея у пеклі". Навпаки, у "Музиці до Баха" Р. Цехлін цитата з "Мистецтва фуги", якою розпочинається твір, стає лише вихідним джерелом для розгортання музично-риторичних фігур, з яких зростає самостійна імпровізація.

Окремий різновид музичних рефлексій становлять твори мемо-

ріального призначення, ряд яких розпочинає симфонічна "П"ста" А.Шпіза, присвячена пам"яті жертв війни. До цього ряду належить також 2-га симфонія "з траурною музикою" Й.Ціленжека, де використано ремінісценції з музики Д.Шостаковича /зокрема, характерний для його стилю "олекоандрійський" пентахорд/. Меморіальним спрямуванням позначене і фортепіанне тріо Ф.Гайслера, де за траурною музикою простують інтермедцо, пасакалія та фінал. Ремінісценціями /в тому числі мотивами-монограмами/ оповнена "Оркестрова музика пам"яті П.Дессау" М.Штекігта, а у "Концертних медитаціях" М.Шуберта, присвячених пам"яті його вчителя Р.Вагнера-Регені складається ціла система стилістичних натяків, постають своєрідні музичні мемуари. В цілому музичні рефлексії демонструють продуктивність звернення композиторів до спадщини.

В и с н о в к и

Специфічна для Німеччини проблематика художньої цілісності та її розв'язання в площині суб"єктно-об"єктних відношень рельєфно виявилася в повоєнній регіональній ситуації. Відновлення цілісності та спадкоємності національних традицій в регіональних східнонімецьких умовах актуалізувало роль ретроспективної напруги творчості і, зокрема, звернення до барокової та бідермайєрової спадщини, яке виявилось особливо продуктивним. На основі ретроспекцій водночас розгорталися інтеграційні процеси, пов'язані, зокрема, з оперно-ораторіальним синтезом, з тенденціями монолітності та єдності в сонатно-симфонічному циклі, з театралізацією солоспівів. Розвиток ретроспективних та інтеграційних процесів став важливим етапом у формуванні постмодерну.

Основні положення дисертації відображено в таких публікаціях:

1. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст. - К.: Наукова думка, 1994. - 184 с. /II, 7 арк./

2. Музична культура НДР. //Музика. 1986. - № 5 - с.24-25. /0,5 арк./

3. Классические традиции в камерно-инструментальной музыке ГДР //Искусство социалистических стран Европы -К.: Наукова думка, 1986, с.142-153 /1 арк./

4. Трактовка оперного персонажа в музыке ГДР //Искусство социалистических стран Европы: проблема героя -К.: Наукова

думка, 1988. - С.151-160 /1 арк/.

5. Антифашистська тематика в музиці ПДР //Художня культура країн Східної Європи у боротьбі проти фашизму. -К.: Наукова думка, 1990. - С.147-156 /1 арк/

6. Профессиональное искусство в системе художественно-творческой активности масс //Социалистическая культура и художественная активность масс. - К.: Наукова думка, 1984. - С.192-256. /4 арк/.

7. Художественный синтез в контексте взаимосвязей народных и профессиональных традиций //Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. - К.: Наукова думка, 1987. - С.154-191 /3 арк/.

8. Проблема "Схід-Захід" як аспект взаємодії традицій //Мистецтво та етнос. -К.: Наукова думка, 1991. - С.72-93 /2 арк/.

9. Традиції та питання художнього синтезу //Музична критика і сучасність. Вип. 2. - К.: Музична Україна, 1984. - С.76-88 /0,5 арк/.

10. Восприятие музыки в урбанизированной среде //Проблемы музыкальной культуры. Вип. 1 - К.: Музична Україна, 1987. - С.80-92 /1 арк/.

11. Міфологія та музичне мистецтво //Українське музикознавство. 20. - К.: Музична Україна, 1985. - С.38-44 /0,5 арк/.

12. Проблема "Восток-Запад" в исследованиях музыкальной культуры //Проблемы музыкальной культуры. Вип. 2. К.: Музична Україна, 1989. - С.40-51 /1 арк/.

13. Східно-західні взаємини української культури в історичній перспективі //Українознавство в розбудові держави. - Кн.І. - К.: Інститут українознавства Київського університету 1994. - С.207-214. /0,5 арк/.

14. Интеграционные процессы в современной музыкальной культуре. - К.: 1984. Депонирована в НИО Информкультура № 801 /19.10.1984/. - 81 с. /3 арк/

15. Античные традиции в ритмике "36 дуг" Антонина Рейхи. - К., 1989. Деп. в НИО Информкультура № 2138 /27.09.1989/. 28 с. /1,2 арк/.

16. Художній синтез як тенденція сучасної музичної культури. К., 1986. Деп. в НИО Информкультура № 1251 /17.08.1986/. 132 с. /5 арк/.

17. Необарокко Стравинського та його учасників. // Ігор Стравинський та Україна. - К.: Абрис, 1996, с.102-107 /0,3 арк./.

Judkin I.N. The regional, retrospective and integrative aspects of the development of german music in the second half of the XX c. A dissertation for the competition for the scientific degree of the doctor of arts. Speciality 17.00.03 - music art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev, 1996.

The concept of the formation of neostylistic (particularly neo-baroque) streams and artistic synthesis' tendencies in the eastern german regions has been elaborated, their origins (Biedermeyer) and conditions (periphery) have been elucidated, their peculiarities in vocal, theatrical and instrumental spheres have been traced.

The dissertation is a manuscript. A monograph, articles, reports on its topic have been published, a total of 17 positions.

Key words: neobaroque, Biedermeyer, postmoderne, artistic synthesis, reflection, continuity of traditions.

Юджин І.Н. Регіональні, ретроспективні та інтегративні аспекти розвитку німецької музики другої половини ХХ в. Дисертація на отримання ученої ступеня доктора мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 - музичне мистецтво. Національна Музична Академія України ім. П.І.Чайковського. Київ - 1996.

Дисертацією являється рукопис. По темі дисертації опубліковані монографія, статті, доповіді. Загальне кількість 17 найменувань.

Розроблена концепція неостилісвих /в частині, необарочних/ течій і тенденцій художественного синтезу в східнонімецькому регіоні, освітлені їх істини /Бідермайер/ і умови /периферія/, проаналізовані їх особливості в вокальній, театральній і інструментальній сферах.

Ключові слова: необарокко, бідермайер, постмодерн, художественний синтез, рефлексія, континуальність традицій.

Нілл. до друку 12.05.86 Формат 60×84¹/₁₆.
Папір друк. № 1 . Спосіб друку офсетний. Умовн. друк. арк. 20 .
Умовн. фарбо-відб. 20 . Обл.-вид. арк. 20 .
Тираж 80 . Зам. № 6-1786 .

Фірма «ВІПОЛ»
252151, Київ, вул. Волинська, 60.

436543

AE 35.102
AB 35.102