

SALON PRINCIPLE OF PRESENTING THE WORKS ODESA TRADITIONALIST COMPOSER V. MALYSHEVSKY

САЛОННИЙ ПРИНЦИП ПОДАННЯ ТВОРІВ ОДЕСЬКОГО КОМПОЗИТОРА-ТРАДИЦІОНАЛІСТА В. МАЛІШЕВСЬКОГО

Liudmyla Ivanova¹

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-630-0-31>

Одним з яскравих творів, який склав ім'я композитору-традиціоналісту В. Малішевському, стала композиція «У салоні», складена за моделлю-синтезом Балад та Вальсів-Мазурок Ф. Шопена, не наслідуючи жодних компонентів жанрової єдності.

Загальний тип композиції нагадує «мазурочно-вальсові вінки», складаючись з танцювально забарвлених тем, які, кінець кінцем, вибудовувалися у поемне ціле, де сонатні відносини «приглушені» – як це знаходимо в Першій баладі Шопена, де представлена послідовність тем у дусі сонатної експозиції, далі йде розробковий розділ, а в репризі теми, що претендувала на положення головної-побічної, показані знову в експозиційних тональностях. Таке рішення Шопена можна пояснити особливістю образів поеми А. Міцкевича, яка надихнула, за свідцтвами сучасників, композитора. Малішевський явно скористався цією схемою Першої балади Шопена, минаючи драматичне напруження літературно-програмного витока, але віддзеркалюючи «сліди драматизму» у послідовності звучачих тем-образів.

Вихідна тема (Allegro, Tempo rubato, A-dur) – явно з мазурочним нахилом в ритмо-жанрових вимірах, в «легкій» динамічній подачі на *mf* і *p*, але з явним «навантаженням» щільним підголосковим «сплетінням», що привносить у танцювальну тему певну жанрово-семантичну двозначність: танцювальність і заперечення моторики поліфонічними наскрізними мотивними лініями і відповідними їм «збиваннями» танцювально-моторного руху. Відмічаємо в цій початковій – і композиційно-рондально домінуючій – темі насиченість квартовими зворотами (див. мелодичний ряд початкового мотиву $\text{fis}^2 - \text{e}^3 - \text{h}^2$ та ін.) в мелодії і в «блисках» квартових фонізмів по вертикалі.

Друга тема (від т. 17, *fis-moll*) позбавлена прямого зв'язку з танцювальністю, має ніби ансамблево-хорове наповнення фактури –

¹ A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Ukraine

на forte! – в характері наполегливості й сили виразу. Інтонаційно тут виділяється хід на зменшену кварту ($a^1 - e^{is^1}$) в мелодичній послідовності, який ніби «ламає» заявлену «помітність» квартових ходів першої теми.

Вказане співвідношення може претендувати на послідовність головної і побічної партій сонатної експозиції. Але концентрованість виразності другої теми «розчиняється» в мотивах «зітхання» (тт. 35-37) – і на перший план знов виходить перша тема (тт. 38-45), вказуючи на вторгнення архітекτονіки рондо.

Надалі маємо епізод (Poco meno mosso, F-dur), в якому відзначені мотиви «зітхання» стають самозначущими – втягнутими у відвертий вальсовий рух, але явно, за фразуванням, перебивається ефектами темпо rubato (хоч це і не позначене спеціально ремарками автора). І знову маємо «густу», піаністично не дуже «зручну» фактуру, яка вказує на похідність її «стрічкових» наповнень від підголосковості й ансамблевості тем першого розділу.

В репризі (від т. 89) зберігається тональний план експозиції, але динаміка все «полегшує» (домінує p в першій темі і показане mf у другій), але «згущеність» фактури не послаблена, надаючи значущості вираження того, що навантажене поліфонічними нашаруваннями. Стрімка кода (від т. 112), вибудована на першій «мазурковій» темі, виводить як би на динамікою роблене «віддалення» дії, але завершальний динамічний і фактурний «стрибок» на квартовій інтонації $e^2 - a^2$ (тт. 142-143) звучить як ствердження смислу вихідної теми.

Як знаємо, салон складає протилежність театральності, спрямований на створення «земного раю» у спілкуванні вишукано вихованих і мистецьки-інтелектуально підготовлених осіб, головне, духовно-релігійно спрямованих не до «віддзеркалення життя», апріорно недосконалого, але на створення зразків досконалості. Рондальність будови – то церковний знак [1, с. 102], як і поліфонізованість фактурного викладення. Програмні асоціації, які проступають у жанрових виявленнях тем, подаються «натяжком», вони не претендують на «сюжетне» втілення, вони віддзеркалюють прекрасні обриси жанрових відкриттів Ф. Шопена – і в цьому сенс п'єси Малішевського, складеної відповідно до назви.

Як бачимо, традиціоналістська настанова композитора наочна, однак відчуваємо і торкання фактурних пошуків М. Регера, у якого класична-романтична мелодика насичувалася «густотою» провагнерівської фактури, надаючи викладенню *символістську* «недомовленість» виразу.

Салонний принцип подання музики Малішевський зберіг як музичну пам'ятку буття в Одесі і в певних творах польського періоду. В романсі-«Myślałem, że nie umie serce» написаний в певному «оберненні» засобів, які знаходимо у п'єсі «В салоні».

Композитор ніби «збирає» мазуркові ознаки ритміки, яких немає у фортепіанному вступі тт. 1-5, тоді як із початком співацького втілення віршів мазурковий ритмічний стрижень стає чітко вираженим. Цей жанровий зріз і певним чином наближає до польського колориту пушкінські рядки, і одночасно надає інтимному вираженню серця, про яке йдеться у тексті вірша, надіндивідуальне вміння, «способность легкую страдать». І в завершальній фортепіанній постлюдії цей «згаданий навик серця» присутній – у вигляді формули мазурки (тт. 26-28).

Символічною постає тональність *As-dur*, яка для музичного мислення поствагнерівської пори асоціюється із темою «благої смерті» з опери «Трістан» знаменитого автора. І в романсі йдеться про «жадане страждання» як принесення Красі. І саме у фортепіанній партії з'являється ряд «трістанових гармоній» (т. 11) у вигляді ввідних септакордів до мінорної домінанти й II ступеня, хроматична насиченість яких уготовлює відхилення в мінорну субдомінанту (т. 12), «підсвічуючи» напруженням вертикалі хід за типом *catabasis* у вокальному рядку, ще й зі «згущенням» його смислу низхідними ходами на септиму (див. звороти з 12 на 13 і з 13 на 14 тт.).

Відмічений вагнеріанський штрих повністю виправдовується як суттєва виражальна складова у другій строфі, коли у т. 24 показаний варіант «трістанового акорду» (пор.: у Вагнера це *f-h-dis¹-gis¹*, у Малішевського *B-e-des¹-ges¹*), що змістовно багато втілює ідею «забутої здібності страждання через Красу».

Як бачимо, фортепіанна партія у романсі Малішевського семантично автономізована, наповнення акордової вертикалі містить знакові формули, які не здатна передати вокальна лінія, демонструючи традиції монологічного контрастно-поліфонічного мислення Ф. Шуберта та Г. Малера на рівні музичного сприйняття XX сторіччя. Таким чином, традиціоналізм В. Малішевського був орієнтований на романтичні здобутки на основі тонально-гармонічної системи, але з показовою для XX сторіччя «колажністю» зіставлення демонстративних цитат – стильових і текстово точних.