

Катерина КОРШОМНА,
orcid.org/0000-0002-4026-302X
аспірантка творчої аспірантури
Одеської Національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) katarina.korshomna@gmail.com

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ ПАВЛА ЮОНА ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

У статті розглядаються питання, пов'язані зі стилізованими рисами камерно-інструментальної творчості російсько-швейцарського композитора Павла Юона. Звертаючись до зарубіжних джерел, у яких розглядається життя і творчість П. Юона, маємо змогу ознайомитися з його насиченою біографією. Оглядово аналізуючи деякі з аспектів його багатожанрового спадку, знаходимо впливи на його стиліові ознаки багатьох композиторів, серед яких зустрічаємо вчителів П. Юона – С. Танєєва, А. Арєнського, В. Баргіля. Предметно розбираючи складник творчої біографії, знаходимо, що як на жанрах ансамблевого напрямку композитор зупиняється як на більш сталих формах (соната, фортепіанні тріо, квартет, квінтет), так і на різноманітних типах вільної конфігурації (рапсодія, дивертисмент). Зустрічаємо й твори з програмними підзаголовками (Ситуєти, Арабєски, Літанія), що свідчить про тяжіння до витонченої художньої спрямованості композитора й потяг до урізноманітнення жанрового складника в його багатогранній творчості.

Можемо припустити, що завдяки тому, що П. Юон за своє життя побував у невеликій кількості країн (Росія, Азербайджан, Німеччина, Швейцарія), він зміг ввібрати культуру деяких народів і перетворити окремі фольклористичні елементи на яскраві тематичні фрагменти в камерно-інструментальних творах. Однак найчастіше композитор удається до поєднання класичного типу формотворчих одиниць з елементами слов'янських наспівних і танцювальних мотивів, що дає змогу більш широко продемонструвати художньо-естетичні можливості тематизму в інструментально-ансамблевій комбінації. Завдяки тому що Павло Юон у камерно-інструментальній творчості звертається майже до всіх представлених у цій галузі жанрів, маємо досить велику кількість матеріалу для дослідження, що дає змогу розкрити ті чи інші риси композиторської постаті. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в сучасному вітчизняному музикознавстві розглядається камерно-інструментальна творчість Павла Юона, досліджується його індивідуальний композиторський стиль та аналізуються деякі основні твори.

Ключові слова: Павло Юон, інструментальний ансамбль, стиль, слов'янські мотиви, фактура.

Kateryna KORSHOMNA,
orcid.org/0000-0002-4026-302X
Postgraduate Student of Creative Graduate school
Odessa National Music Academy
(Odessa, Ukraine) katarina.korshomna@gmail.com

CHAMBER-INSTRUMENTAL WORKS OF PAUL JUON AS AN INTERPRETATION OF THE COMPOSER'S STYLE

The article examines issues related to the stylistic features of the chamber and instrumental works of the Russian-Swiss composer Paul Juon. Turning to foreign sources, which reveal the life and work of P. Juon, we have the opportunity to get acquainted with his rich biography. Analyzing some of the aspects of his multi-genre heritage, we find influences on his stylistic features of many composers, among whom we meet teachers P. Juon – S. Taneyev, A. Arensky, V. Bargil. Substantially analyzing the component of the creative biography, we find that as genres of ensemble direction the composer dwells on more stable forms (sonata, piano trio, quartet, quintet) and on various types of free configuration (Rhapsody, Divertissement). We also meet works with program subheadings (Silhouettes, Arabesques, Litany), which testifies to the tendency to the refined artistic orientation of the composer and the desire to diversify the genre component in his multifaceted work.

We can assume that due to the fact that P. Juon visited many countries during his life (Russia, Azerbaijan, Germany, Switzerland), he was able to absorb the culture of some peoples and turn some folklore elements into bright thematic fragments in his chamber and instrumental works. However, most often the composer combines the classical type of formative units with elements of Slavic melodic and dance motifs, which allows to more widely demonstrate the artistic and aesthetic possibilities of the theme in the instrumental-ensemble combination. Due to the fact that Paul Juon in his chamber and instrumental works addresses almost all genres presented in this field, we have a large amount of material for research, which allows us to reveal certain features of the composer's figure.

The scientific novelty of the work is that for the first time in modern domestic musicology the chamber-instrumental work of Paul Juon is considered, his individual compositional style is studied and some main works are analyzed.

Key words: Paul Juon, instrumental ensemble, style, Slavic motifs, texture.

Постановка проблеми. Камерно-інструментальна творчість російсько-швейцарського композитора Павла Юона сьогодні є мало дослідженою галуззю у вітчизняному музикознавстві та виконавстві. Завдяки цьому маємо можливість вивчення вже наявної зарубіжної літератури про творчість композиторської спадщини П. Юона, на основі якої можемо створювати національні джерела, що надалі будуть слугувати можливою основою для подальшого розкриття імені та творчості цього талановитого композитора.

Аналіз досліджень. Останнім часом з'являються дослідження, у яких розглядається творчість Павла Юона. Нині найбільш вагомою роботою є дисертація російського музикознавця Т. Неровної (4) та деякі статті (3, 5), у яких авторка розкриває як біографічні дані про П. Юона, так й основні риси стильового напрямку у його фортепіанних тріо, порівнюючи їх із творами подібного типу російських митців першої третини ХХ століття.

Серед іноземних джерел можемо вказати на аналітичні роботи Т. Бадрутта й Г. Вехмеєра, з текстами яких можна ознайомитися на офіційному сайті міжнародної спільноти П. Юона. Але поки що серед музикознавчих розвідок не виокремлено розгляд камерно-інструментальної творчості композитора в його цілісності, а також у напрямі характеристики індивідуального підходу композитора до цього жанру.

Метою статті є розкриття унікальних стильових рис Павла Юона в контексті образних і структурних особливостей його творів для різноманітних камерно-ансамблевих складів.

Виклад основного матеріалу. Павло Федорович Юон (1872, Москва – 1940, Веве) – швейцарський і російський композитор, брат відомого художника Костянтина Юона, названий Вільгельмом Альтманом «відсутньою ланкою між Чайковським і Стравінським» (Неровная, 2016: 120).

У зв'язку з тим що про Павла Юона не знаходимо достатньої кількості інформації в музикознавчих працях про композиторів другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття, звернемося до деяких сторінок його біографії, які допоможуть глибше зрозуміти витоки його творчої індивідуальності.

Своє професійне навчання П. Юон розпочав у Московській консерваторії як скрипаль у класі прославленого викладача І. Гржималі, а теоретичні дисципліни вивчав у класах знаних композиторів А. Арєнського та С. Танєєва. Цікаво, що одночасно з П. Юоном за дисципліною «контрапункт» у класі С. Танєєва навчалися видатні російські композитори С. Рахманінов та О. Скрябін. Однак усе ж стильові напрями всіх трьох митців доволі різняться.

Закінчивши навчання в Москві, П. Юон на кілька років поїхав до Берліну для вдосконалення своєї майстерності у Вольдемара Баргіля, що вважався одним із найповажніших викладачів свого часу. Протягом 1896–1897 рр. П. Юон викладав теорію музики та скрипку в консерваторії міста Баку (Азербайджан), згодом, повернувшись до Берліна на запрошення Йозефа Іоахіма, посідає місце професора в Берлінській вищій школі музики, де викладає з 1898 по 1934 рр. Але у зв'язку з погіршенням політичної ситуації в країні П. Юон був змушений емігрувати з нацистської Німеччини на землі своїх предків – до Швейцарії, де він продовжував свою композиторську діяльність до смерті в 1940 році.

Рідним братом композитора був відомий російський художник Костянтин Юон, творчість якого нині більш широко досліджена, що дає змогу ближче та повніше познайомитися з постаттю цього митця, у біографії якого також знаходимо згадки й про Павла Юона.

Музикознавець Тетяна Неровна, що є дослідником творчості композитора, відносить фігуру Павла Юона до таких, що хоча й забуті в історії музики на довгий час, однак більш пильний погляд на їхнє художнє буття, за її словами, дає можливість упевнитися в їхній значимості для культурно-історичного процесу (Неровная, 2016: 120).

Свідченням цінності творчих здобутків Павла Юона може бути його широка спадщина, що нараховує велику кількість творів, у тому числі й для інструментальних ансамблів. Серед них назвемо найбільш значні: сонату для кларнета й фортепіано, сонату для флейти й фортепіано, дві сонати для віолончелі та фортепіано, три сонати для скрипки й фортепіано, дві сонати для альту й фортепіано, чотири струнних квартети, сім фортепіанних тріо, духовий квінтет, два фортепіанні квартети, два фортепіанні квінтети, фортепіанний секстет, твори для фортепіанного дуєту тощо (загалом близько п'ятдесяти опусів).

Потяг Павла Юона до створення камерно-інструментального репертуару не є випадковим, так як викладачі, через яких він отримував свій композиторський і виконавський досвід, тією чи іншою мірою були пов'язані саме з таким типом музикування. І. Гржималі в педагогічній методиці був затятим прихильником ансамблевого виконавства, а композитори С. Танєєв, А. Арєнський та В. Баргіль у творчому доробку залишили велику кількість камерно-інструментальних шедеврів.

Звернувши увагу на назви деяких творів Павла Юона, спостерігаємо цікаву тенденцію, коли автор програмно конкретизує образно-художній

замисел твору. Наприклад, назвемо «Силуети» для двох скрипок і фортепіано у двох зошитах (ор. 9 та ор. 43), «Арабески» для гобоя, кларнета та фагота, фортепіанні тріо «Літанія», «Легенда» і «Тріо-каприс». Це свідчить про природне, витончене художнє чуття, можливо, також розвинене під впливом брата-художника.

Знаходимо уточнене визначення програмної інструментальної музики в підручнику Л. Мазеля та В. Цуккермана. Вони зазначають, що «композитор відображає цілком визначені конкретні життєві явища, події, сюжети (узяті із життя або вже зображені у творах інших мистецтв, наприклад, літератури, живопису) та вказує на це в заголовку твору або в спеціальному поясненні». Присутність програми, на їхню думку, «полегшує слухачеві сприйняття й оцінку твору, сприяє більш чіткій кристалізації замислу композитора, а також виробленню нових музичних засобів» (Мазель, Цуккерман, 1967: 16).

Особливу цікавість у проявленні цього явища в П. Юона помічаємо завдяки тому, що ми зустрічаємо не так багато програмних творів у камерно-інструментальному доробку композиторів зазначеного періоду. Серед прикладів можемо назвати «Контрасти» Бели Бартока для кларнета, скрипки та фортепіано (1938), «Коло» Хоакіна Туріні для фортепіанного тріо (1936). Але все ж це поодинокі випадки як у творчому спадку названих композиторів, так і в цілому за цей період.

У деяких творах П. Юон звертається до літературних прообразів, як у «Капріччіо» для фортепіанного тріо, яке нав'язно образами з книг С. Лагерлефа. Можемо відзначити, що для багатьох композиторів ХХ століття зв'язок інструментального твору з літературним джерелом вказує на романтичне світосприйняття. У циклі для двох скрипок і фортепіано під назвою «Силуети», композитор звернувся до техніки графічного мистецтва. І як у фортепіанно-дуетних «Силуетах» А. Дворжака, А. Іенсена, А. Аренського, музична графіка надає яскравість образам-портретам, «підкреслює багаті можливості цього поліжанрового виду техніки, мета якої – підмітити зовнішні обриси персонажу» (Щербакова, 2014: 160).

Зустрічаємо у творах для камерного ансамблю П. Юона доволі темброво неоднорідні поєднання інструментів. Таким, наприклад, є дивертисмент для двох альтів і кларнета – цикл із чотирьох п'єс (Варіації, Ноктюрн, Екзотичне Інтермеццо, Лендлер), у яких автор удається до комбінування народних мотивів з типовими салонними мініатюрами (можливо, через плив на композитора як російської, так і європейської культур), удаючись

до їх поєднання із сучасними для П. Юона тенденціями гармонізації, що додають цьому циклу неоромантичних рис звучання.

З точки зору бажання композитора працювати в напрямі більш традиційних із часів класичного періоду форм можемо виділити **Сонату для альту й фортепіано D dur, op. 15**. На наш погляд цей твір є яскравим прикладом дуету альту з фортепіано початку ХХ століття – періоду піднесення альтового сольного виконавства. Хоча ім'я композитора та сам твір не є настільки відомими, але за ступенем технічної складності, емоційним наповненням і вимогами до ансамблевої майстерності в дуеті альтиста й піаніста цей цикл можна сміливо ставити в один ряд із такими шедеврами альтової та камерно-інструментальної літератури, як сонати Й. Брамса, А. Блісса, Й. Боуена, Р. Кларк.

Соната написана 1901 року, однак за багатьма критеріями є дуже близькою до подібних Брамсівських дуетів (у багатьох концертних анонсах П. Юона так і називають «російським Брамсом»). Масштаб звучання кожного інструмента окремо й у ансамблі, протистояння альту й фортепіано протягом усього циклу, тембральні та фактурні рішення, кульмінаційні виходи несуть відчутний вплив одного з найвеличніших майстрів камерної музики на Павла Юона. Однак присутність фольклорних елементів, властивих російській музиці, слов'янської наспівності в кантілені все ж відрізняють сонату П. Юона від сонати Й. Брамса.

Архітектоніка циклу побудована за принципом тричастинності, де повільна частина, наповнена пісенною лірикою з народними мотивами, розташована між двома абсолютно контрастними до неї осередками, у яких ведеться основна драматургічна лінія. Схожості між крайніми частинами також додає рішення композитора використати як основу для обох форми сонатного алегро, що дає можливість укорінити серйозний, ставний характер фіналу й масштабувати цілісність усього циклу.

З виконавської точки зору соната П. Юона є дуже цікавим поповненням доволі обмеженого концертного репертуару альтиста, що дає змогу ще більше розширити галузь сольного альтового виконавства, надаючи при цьому можливості його урізноманітнення та виведення на новий ступінь розвитку.

Чудовим взірцем композиторського стилю Павла Юона стає його **Рапсодія для фортепіанного квартету, op. 37**. У ній епічне та романтичне почало в поєднанні з вишуканим колористичним звучанням ансамблю здатні продемонструвати тонке відчуття автора до художнього відображення навколишнього світу. Відмітимо, що жанр рапсодії був дуже популярним серед композиторів

другої половини XIX – першої половини XX століття. Серед подібних творів згадаємо Рапсодію для фортепіанного квартету Й. Маркса, Рапсодію для фортепіанного тріо Л. Ружицького, Рапсодію для струнного квартету Б. Бріттена, «Негритянську Рапсодію» для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, кларнета, флейти й голосу Ф. Пуленка тощо.

У своїй Рапсодії П. Юон удається до поєднання quasi слов'янських народних мотивів із традиційним західноєвропейським побудуванням циклу класичного типу, але все ж таки цей твір має досить вільну конструкцію, хоча й містить риси, що зазвичай більш притаманні творам подібної архітектоники.

Рапсодія складається з трьох частин, однак початок першої та завершення третьої створюють так звану концепцію арки, що дає змогу сприймати цикл як цілісну одночастинну структуру з великою кількістю контрастних епізодів. Це значно розширює інтерпретаційно-виконавські можливості й у цілому збагачує художньо-образотворчу сферу музичного твору.

Цікавими є й ансамблеві рішення, що стосуються, наприклад, урізноманітнення тесетурних пластів кожного інструмента всередині квартету – зустрічаємо й перехрещення голосів, коли партія альту превалює над скрипкою, або ж «главенство» віолончелі над усією партитурою, тоді як голос скрипки, що звучить у низькому регістрі, виконує роль акомпанементу. П. Юон не зосереджується в цьому творі на сталих правилах використання інструментальних голосів. Можемо припустити, що для нього важливим було примноження колористичного забарвлення твору, якого він досягав саме тим, що вільно міксував різноманітні варіанти перехрещення голосів і зміну главенства в партитурі. Так само свого часу чинив Д. Шостакович насамперед у струнних квартетах, надаючи подекуди незвично високого звучання для альту й віолончелі, у цей час переносючи скрипкові партії до низької тесетури, що призводило до розведення голосів у протилежному порядку. Так композитор досягав необхідного йому емоційного окрасу тембру кожного окремого інструмента всередині звучання загальної ансамблевої композиції.

Висновки. Проаналізувавши основні тенденції, що проявляються у творах для різноманітних камерно-ансамблевих складів, російсько-швейцарського композитора П. Юона, можемо зробити декілька висновків щодо особливостей його композиторського стилю:

– тяжіння композитора до симфонізації та яскравої концертності звучання ансамблю завдяки

насиченості фактури й використання різноманітних прийомів поліфонічного письма;

– поєднання у творах європейських і слов'янських традицій з використанням quasi фольклорного матеріалу;

– схильність до програмності;

– орієнтування на формотворчі традиції музичного письма класичного та романтичного періодів;

– прагнення до врівноваження партій усередині ансамблю.

У дійсності стилістика музики Павла Юона поєднує в собі риси романтизму, постромантизму та модернізму, у деяких випадках навіть експресіонізму. Завдяки, вірогідно, доволі широкій географії його життя (Росія, Німеччина, Азербайджан, Швейцарія) та впливу багатьох музикантів, композиторів та інших митців, які його оточували, можемо зробити висновок, що П. Юон, усотуючи культурні, етнічні та традиційні витоки побуту різних країн, у творчості вдавався до подекуди екзотичних поєднань.

У розглянутих вище творах П. Юона чітко просліджується прагнення композитора до демонстрації рідних для нього слов'янських мотивів, особливо відчутних у других частинах циклу. Так як ці твори написані вже за межами Росії (ор. 15 та ор. 37 відносяться до періоду проживання П. Юона в Німеччині), можемо припустити, що так він підкреслював своє національне походження, можливо, щоб виділити свою стильову індивідуальність на фоні його європейських колег.

Однією з характерних рис композиторського мислення П. Юона є симфонічність фактури, особливо це притаманно творам, що написані для великих ансамблів за участю фортепіано (тобто квартети, квінтети, секстет). Завдяки цьому очікувана від звучання партитури звична камерність набуває оркестрового масштабу та окрасу, що дає змогу по-новому переосмислити явище великих інструментальних складів усередині поняття «камерна музика» та відокремлює його в особливу підгрупу.

Погодимось з висновком І. Польської, яка наголошує, що формування подібної тенденції тяжіння камерно-інструментальної музики до симфонізації та концертизації відбувається в XIX столітті від впливом симфонізму, віртуозної концертності. На думку музикознавиці, основними для мистецтва цього періоду є камерні ансамблі класичного й романтичного типу, у яких обумовлені провідною романтичною ідеєю розвитку відмінності визначаються установкою на збереження класичної традиції або її творче переосмислення (Польська, 2001: 47).

Незважаючи на те що П. Юон більшість свого життя прожив за межами Росії, необхідно відмітити все ж схожість його композиторського мислення із С. Танєєвим, у якого він навчався. Серед ідентичних рис можемо назвати тяжіння до симфонізації звучання ансамблю, поліфонічність письма, колористичне гармонійне наповнення.

Наслідування в жанрових уподобаннях свого вчителя дало змогу П. Юону залишити дуже велику кількість камерно-ансамблевих творів, багато з яких мають велику популярність у виконавців за кордоном. Водночас, наприклад, його «одно-класники», видатні композитори С. Рахманінов та О. Скрябін, у камерно-ансамблевих жанрах проявили себе не так плідно (О. Скрябін узагалі обійшов камерно-інструментальну сферу стороною, а С. Рахманінов залишив по собі два фортепіанних тріо та 2 незавершених струнних квартети).

На нашу думку, незважаючи на те що творчість Павла Юона ще не дуже розкрита в сучасному

вітчизняному музикознавстві й виконавстві, вона все ж становить інтерес до вивчення всієї кількості різноманітних камерно-інструментальних творів, що залишив по собі автор. Завдяки своїй барвистості, колориту, своєрідності й безлічі представлених жанрових одиниць, твори для інструментальних ансамблів П. Юона стають окрасою різноманітних концертних і творчих заходів.

Наш аналіз концертних анонсів за останні 30 років доводить, що камерно-інструментальні твори Павла Юона широко представлені в репертуарі, наприклад, таких професійних колективів: The Ames Piano Quartet, Artis Piano Quartet, Carmina Quartett, Niziol Quartet, Sarastro String Quartet, Trio Eleonore, Paian Trio, Boulanger Trio.

Інтерес виконавців до інструментальних ансамблів Павла Юона, що постійно зростає, дає надію, що з часом ці твори дійсно займуть значне місце в репертуарі багатьох творчих колективів, таким чином виходячи із «загінку» світової музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернандт Г. С. И. Танеев. Москва, Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1950. 378 с.
2. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и метода анализа малых форм. Москва, 1967. 750 с.
3. Неровная Т. Инструментальные сочинения П. Ф. Юона 1930-х годов: феномен позднего стиля композитора. Тамбов : Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 173–178.
4. Неровная Т. Композитор Павел Юон и судьбы русского фортепианного трио первой трети XX века : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Нижний Новгород, 2013. 27 с.
5. Неровная Т. Русский странник: портрет музыканта в зеркале зарубежных архивных материалов. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Серия «Вопросы теории и практики»*. Тамбов : Грамота, 2016. № 2 (64). С. 120–125.
6. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 2001. 395 с.
7. Щербакова О. Пространственные искусства в контексте развития жанра фортепианного дуэта. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2014. № 1. С. 158–163.

REFERENCES

1. Bernandt G. S. Y. Taneev [S. I. Taneyev] Moscow, Leningrad: State music publishing house, 1950. 378 p. [in Russian].
2. Mazel L., Tsukkerman V. Analiz muzykalnyh proizvedeniy: elementy muzyki i metoda analiza malyh form [Analysis of musical works: elements of music and methods of analysis of small forms]. M., 1967. 750 p. [in Russian].
3. Nerovnaya T. Instrumentalnye sochineniya P. F. Yuona 1930-h godov: fenomen pozdnego stilya kompozitora [Instrumental works of P. F. Juon of the 1930s: a phenomenon of the composer's late style]. Tambov: Diploma, 2013. Tome 13. Edition 9. p. 173–178 [in Russian].
4. Nerovnaya T. Kompozitor Pavel Yuon i sudby russkogo fortepiannogo trio pervoy trety XX veka [Composer Paul Juon and the fate of the Russian piano trio of the first third of the twentieth century]: dissertation abstract for the degree of candidate of art history: 17.00.02. Nizhny Novgorod, 2013. 27 p. [in Russian].
5. Nerovnaya T. Russkiy strannik: portret muzykanta v zerkale zarubezhnyh arhivnyh materialov [Russian wanderer: a portrait of a musician in the mirror of foreign archival materials]. *Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice*. Tambov: Diploma, 2016. № 2 (64). p. 120–125 [in Russian].
6. Polskaya I. Kamernyi ansambl: istoriya, teoriya, estetika [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, 2001. 395 p. [in Russian].
8. Scherbakova O. Prostranstvennyye iskusstva v kontekste razvitiya zhanra fortepiannogo dueta [Dimensional arts in the piano duo genre development]. *Bulletin of the National Academy of Culture and Artists: Science Journal*. K.: Milenium, 2014. № 1. p. 158–163 [in Russian].