



УДК 786

СТАРОЕ В НОВОМ И VICE VERSA

М.А. ШАВИНЕР

Высшая школа музыки имени Бухмана-Меты
при Тель-Авивском университете, Израиль

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматривается широкий круг вопросов, связанных с темой преемственности в музыке. Автор работы на примере фортепианного наследия предпринимает попытку связать целый ряд разножанровых сочинений композиторов разных эпох и стилей, демонстрирующих неожиданные, порой, уникальные явления так называемого «прямого диалога» далеко отстоящих один от другого периодов в истории мировой музыкальной культуры. Этот феномен – «воспоминания о будущем» или “vice versa” – представляется чрезвычайно важным для осмысления, ибо дает возможность проследить истоки сходных творческих идей и художественных открытий в разных аспектах композиторского письма, что, в свою очередь, позволяет уточнить роль и значение ряда творческих потенций и новаций крупных фигур в истории музыки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музыкальный стиль, феномен преемственности в музыке, история фортепианного искусства.

OLD IN NEW AND VICE VERSA

M.A. SHAVINER

Buchman-Meta Graduate School of Music at Tel Aviv
University, Israel

ABSTRACT. This article addresses a wide range of issues related to the topic of continuity in music. The author of the work on the example of piano heritage makes an attempt to connect a number of multi-genre compositions of composers of different eras and styles, demonstrating unexpected, sometimes unique phenomena of the so-called “direct dialogue” far from each other periods in the history of world musical culture. This phenomenon – “memories of the future” or “vice versa” – seems extremely important for reflection, because it makes it possible to trace the origins of similar creative ideas and artistic discoveries in various aspects of composer writing, which, in turn, allows you to clarify the role and significance of a number of creative potentials and innovations of major figures in the history of music.

KEYWORDS: musical style, the phenomenon of continuity in music, the history of piano art.

Тема преемственности в музыкальном искусстве представляет большой интерес. Основные закономерности современного музыкального языка, связанные с особенностями фактуры, гармонии, ритма, тембра всегда имели прообраз в прошлом, иногда – в далеком. Средства выразительности менялись в связи с общими тенденциями эволюции искусства, отличительными чертами тех или иных национальных культур, индивидуальностью композиторского творчества. Но порой мы встречаемся с неожиданными явлениями «прямого диалога» далеко отстоящих один от другого периодов в истории музыки, когда удивительные, даже уникальные совпадения в самых разных аспектах композиторского письма, как «воспоминания о будущем» просвечивают сквозь толщу лет и стилистических эпох.

Эти явления представляются интересными и важными, поскольку могут поведать об общности композиторских намерений – эстетических, художественных или чисто музыкальных (акустических, регистровых, формообразующих, интонационных). Безусловно, иногда имеют место чисто случайные совпадения. Но и они интересны, их сравнение может оказаться поучительным, позволяющим увидеть истоки сходных творческих идей.

В этой связи существенно важными для нас являются ранние образцы художественных открытий, характерных для более поздних эпох, таких, к при-

меру, как усиление фонической стороны гармонии, политональность, идеи додекафонии, полифонического уплотнения фактур и других.

Опыт знакомства с музыкой должен предостеречь нас от категоричных суждений, связанных с историческим приоритетом в области новаций в музыкальном искусстве. Так, можно допустить, что «шубертова шестая ступень», «неаполитанский секстаккорд», «альбертиевы басы» встречались в музыке до Шуберта, до композиторов неаполитанской школы XVII века и до творчества итальянца Доминико Альберти. Как, к примеру, гамму Римского-Корсакова «тон-полутон» встречаем у Шопена в Первой балладе на 50 лет раньше. К тому же в польском музыковедении эта гамма считается принадлежностью народного лада, и так и называется – «польская гамма». Что не означает, что мы не обнаружим ее до Шопена или вне польской национальной традиции.

То есть всегда трудно наверняка определить, когда впервые был применен в музыке тот или иной аккорд, гармонический оборот или фактурно-регистровый прием (или их «прообразы»).

Перейдем к примерам.

В старинной клавирной литературе (пример 1а, 1б, 1в) можно встретить и «интермеццо Брамса», и политональные приемы письма, и красочные гармонические «пятна»:



Пример 1а. Де Нарваез. Вариации (1538)



Пример 16. Нойзидлер. Еврейский танец (1544)



Пример 1в. Куперен. «Додо или Любовная колыбельная» (1722)



Брамс. Интермеццо си-минор (1893)



Бартók. «Медвежий танец» (1908)



Дебюсси. Арабеска № 2 (1891)

Много открытий в области фактурных и гармонических идей принадлежит Д. Скарлатти, в сонатах которого обнаруживаются приемы письма, характерные для Бетховена, Брамса. Так, в Сонате, которую иногда называют «Кошачья fuga», Скарлатти предвосхищает бетховенские приемы (пример 2а, 2б) фактурно-полифонического развития:



Пример 2а. Скарлатти. «Кошачья fuga»



Пример 2б. Бетховен. Соната № 31. Фуга

А вот тема из другой сонаты Скарлатти, в которой слышатся романтически-приподнятые интонации Брамса (пример 3а, 3б):



Пример 3а. Скарлатти. Соната ре-минор. К. 426



Пример 3б. Брамс. Симфония № 1. Финал

В одной из своих работ А.И. Климовицкий приводит пример из сонаты Скарлатти, где есть характерный «брамсовский» спуск по терциям вниз (пример 4а, 4б):



Пример 4а. Скарлатти. Соната ми-минор. К. 394



Пример 4б. Брамс. Соната фа-минор. 2 часть

У Франсуа Куперена находим “Les Folies françoises” (своего рода «Карнавал», с той же, что и у Шумана, идеей вариаций на тематическое «ядро»), “Les Petits Ages” («Детские годы», цикл пьес с характерными названиями) и другие «шуманизмы» (см. об этом: [4]).

А кто из композиторов первым приблизился к додекафонии – Лист? Моцарт? Бах? Или композиторы еще более ранних эпох? (пример 5а, 5б, 5в):



Пример 5а. Лист. «Фауст-симфония». 1 часть



Пример 5б. Моцарт. «Дон-Жуан». Финал



Пример 5в. Бах. Фуга фа-минор. 1 том ХТК

Приведем пример, где с очевидностью можно говорить о стилевом переосмыслении: известный гавот Д'Ангелебера (XVII век) и «Старинная французская песенка» Чайковского (XIX век) созданы на основе одного и того же старинного французского напева (Пример 6а, 6б):



Пример 6а. Д'Ангелебер. Гавот (старинный мотив)



Пример 6б. Чайковский. Старинная французская песенка

В некоторых случаях поражает почти буквальное совпадение приемов письма у композиторов разных эпох. Вот интересный пример. В 1-й части концерта D-dur (K. 537) Моцарт дает очень яркий контраст между ля-мажорным оркестровым tutti перед разработкой и вступлением солиста с той же темой и в той же фактуре, но в одноименном ля-миноре (пример 7а):



Пример 7а. Моцарт. Концерт Ре-мажор. 1 часть

Сходный драматургический прием встречается у Рахманинова в Рэпсодии на тему Паганини (пример 76), когда в 23 вариации оркестр вступает, повторяя реплику солиста, но на fortissimo и с тональным сдвигом на полтона вверх:

Var. XXIII
Uistesso tempo (Тот же темп)



Пример 76. Рахманинов. Рэпсодия на тему Паганини, вар. XXIII

Приведем пример удивительного схождения фактурно-гармонической идеи Моцарта и Шуберта, особенно впечатляющего совпадением тональности (пример 8а, 8б). Каждый из эпизодов написан в рамках соответствующей художественной эпохи, и здесь также можно говорить о стилевом переосмыслении одного и того же композиторского приема.

В свою очередь, Шуберт предвосхищает многое в музыке Шумана и Шопена. В его 12 Лендлерах ор. 171 (пример 9а, 9б, 9в, 9г) слышатся гармонические изыски шумановских «Бабочек» и «Давидсбюндлеров», а также характерные особенности шопеновских миниатюр:



Пример 9а. Шуберт. 12 лендлеров ор. 171, № 2



Пример 9б. Шуберт. 12 лендлеров ор. 171, № 3



Пример 9в. Шуберт. 12 лендлеров ор. 171, № 4



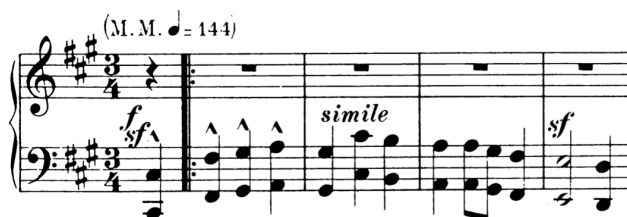
Пример 9г. Шуберт. 12 лендлеров ор. 171, № 6



Пример 8а. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано. 3-я часть



Пример 8б. Шуберт. Соната Си-бемоль мажор. 1 часть



Шуман. «Бабочки», ор. 2. № 3



Шуман. «Бабочки», ор. 2. № 10



Шопен. Мазурка, ор. 24. № 3



Шопен. Прелюдия, ор. 28. № 12

В плане подобных стиливых предвосхищений большой интерес представляет творчество Карла Филиппа Эмануэля Баха (1714–1788) – композитора, долгое время остававшегося в тени, но, как известно, оказавшего громадное влияние на последующие поколения композиторов. Попробуем тезисно очертить основные стороны творчества этого художника, обладавшего пытливым умом и гениальной способностью к провидению.

К.-Ф.-Э. Бах совместил в одном лице гениально-го композитора, исполнителя, клавирного педагога, теоретика, мыслителя, писателя. Восторженные отклики его современников (к примеру, известные высказывания Чарльза Бёрни) кажутся и сегодня справедливыми, когда пытаешься охватить все поле его деятельности, соприкасаешься с его одухотворенными фантазиями-импровизациями, читаешь его актуальную по сей день книгу об искусстве игры на клавире [1].

Начнем с композиторских находок К.-Ф.-Э. Баха, которые как «провидческие жемчужины» разбросаны по его многочисленным сонатам, фантазиям

и рондо. Известно то значение, которое придавали композиторы последующих эпох его книге «Опыт об истинном искусстве клавирной игры» (1753, 1762).

О влиянии этого труда на их творчество говорили Гайдн и Моцарт. Но композиторы-классики не прошли мимо влияния и самой его музыки. Известно, что современники «подозревали» Гайдна в плагиате в связи с его сонатой D-dur (Hob. 19), писали даже о том, что он выдал сочинение К.-Ф.-Э. Баха за свое. С опровержением выступил сам Карл Филипп Эмануэль, отметив талант молодого автора. При сравнении музыки Моцарта и Бетховена с произведениями К.-Ф.-Э. Баха можно также, порой, наблюдать совпадения в воплощении композиторских идей. Впечатление сходства часто усиливает и общая тональность.

Перед нами две вторые (медленные) части, одна из Концерта A-dur Моцарта (К. 488), другая – из Сонаты A-dur К.-Ф.-Э. Баха (пример 10а, 10б). Исполненные глубокой печали, «говорящие» интонации сближают эти написанные в разных жанрах пьесы.



Пример 10а. Моцарт. Концерт № 23, Ля-мажор. 2 часть



Пример 10б. К.Ф.Э. Бах. Соната Ля-мажор. Wq 55-4. 2 часть

По интонационно-ритмическому рисунку еще более сходна с моцартовским Адажио тема второй части Сонаты h-moll К.-Ф.-Э. Баха (пример 10в), также написанная в жанре сицилианы (правда, более подвижной):



Пример 10в. К.Ф.Э. Бах. Соната си-минор. Wq 63-4. 3 часть

Неуловимые интонационно-ритмические связи роднят Багатель g-moll Бетховена со второй частью другой Сонаты h-moll К.-Ф.-Э. Баха (пример 11а, 11б):



Пример 11а. Бетховен. Багатель соль-минор. ор. 119, № 1



Пример 11б. К.Ф.Э. Бах. Соната си-минор. Wq. 57-6. 2 часть



Пример 12а. К.Ф.Э. Бах. Соната фа-минор Wq. 57-6. 1-я часть



Пример 12б. Бетховен. Соната № 1. 1-я часть



Пример 12в. Бетховен. Соната № 5. 1-я часть

Встречаются и более явные черты сходства в произведениях К.-Ф.-Э. Баха и Бетховена (пример 12а, 12б, 12в). В известной сонате f-moll Баха заметны ростки сразу двух сонат Бетховена.

Поражает общность фактурно-гармонической идеи одной из Фантазий К.-Ф.-Э. Баха и Пятого концерта Бетховена (оба произведения написаны в тональности Es-dur!), где развитие дается через главные гармонические ступени (тонику, субдоминанту и доминанту), обыгрываемые виртуозными арпеджио и пассажами через всю клавиатуру (пример 13а, 13б):



Пример 13а.

К.Ф.Э. Бах.

Фантазия Ми-бемоль мажор. Wq. 58-6



Пример 13б.

Бетховен. Концерт № 5. 1 часть

И еще более удивительный пример (пример 14а, 14б). Создается впечатление, что Бетховен цитирует эти акцентированные «си-бемоли» из Рондо К.-Ф.-Э. Баха!



Пример 14а. К.Ф.Э. Бах. Рондо Ми-бемоль мажор. Wq. 61-1



Пример 14б. Бетховен. 15 вариаций, ор. 35

И в завершение – еще один, не менее поразительный пример (пример 15а, 15б), в котором К.-Ф.-Э. Бах как бы «предугадывает» интонационно-гармоническую основу эпизода из Вальса а-moll Шопена:



Пример 15а. К.Ф.Э. Бах. Рондо Ля-мажор. Wq. 58-1



Пример 15б. Шопен. Вальс ля-минор. Ор. 34. № 2



В связи с деятельностью К.-Ф.-Э. Баха нельзя не коснуться и темы, связанной с иной стороной его творческого провидения – с областью фортепианной педагогики, в которой К.-Ф.-Э. Бах оставил глубокий след. Его далеко идущие мысли и суждения уже почти 300 лет питают «жизненными соками» новейшие, казалось бы, достижения фортепианной методики.

Известное его высказывание – «за клавиром надо мыслить певуче (*“singend denken”*)» – краеугольный камень фортепианной педагогики именно в силу «непевучести» инструмента, связанной с механической природой звукоизвлечения. Автор пишет о пользе изучения искусства пения и слушания хороших певцов (о чем вслед за ним говорили все выдающиеся музыканты-педагоги, а Антон Рубинштейн даже требовал от студентов-пианистов посещать уроки пения [5, с. 14]. Вот одно из самых глубоких высказываний К.-Ф.-Э. Баха на данную тему: «Очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее самому. Этим путем большему научишься, чем из пространных книг и суждений...» [1].

Способность к певучести (понимаемой как способность к внутреннему связыванию звуков в линию) считал главным талантом исполнителя дирижер и пианист Бруно Вальтер. Нелишне вспомнить и о том, что теория К.-А. Мартинсена также зиждется на этой основе: ведь его *Wille zur Tonbildung* («воля к звукообразованию» или «звукотворческая воля»), *Linienwille* («линиеволя») есть не что иное, как желание связать, пропеть внутренним слухом мелодическую линию. Интересно, что в книге «Индивидуальная фортепианная методика» К.А. Мартинсен завершает свои рассуждения о психологических и физических предпосылках верного звукоизвлечения простым советом добиваться того же путем *мысленного пропевания фразы*. Это, с его точки зрения, правильно организует весь игровой аппарат пианиста.

Представляет большой интерес взгляд на эту проблему не исполнителя, а музыковеда, одного из крупнейших музыкальных мыслителей XX века Эрнста Курта: «Основой мелоса с психологической точки зрения является не последовательность тонов (безразлично, в простейшем ли значении этого слова, или смысле тонально-организованной, логической связи), а момент *перехода* (курсив мой. – М.Ш.) от одного тона к другому. Переход есть

движение. Только процесс, совершающийся между тонами, ощущение сил, пронизывающее их цепь, есть мелодия <...> Недостаток обычного определения мелодии, как временной последовательности тонов, заключается в том, что оно не выражает активности, лежащей в основе понятия “мелодическое слышание”, “мелодическое ощущение” и т. д.» [3, с. 35–36]. Эти верные и весьма ценные для исполнителя мысли вполне укладываются в простую схему К.Ф.А. Баха – «мыслить певуче».

Другой важнейший постулат Эммануэля Баха: «Сила – понятие не внешнее, а внутреннее». Он продолжает и развивает мысль о звукотворческой исполнительской воле как факторе постоянного слухового напряжения. А вот, казалось бы, из иной сферы исполнительских задач: «Настоящего исполнителя можно узнать с первого взгляда <...> Он может играть самые трудные вещи так, что почти не будет видно движений рук», – пишет К.Ф.Э. Бах[1]. Очень важное наблюдение! Автор связывает его, прежде всего, с верной аппликатурой. Действительно, экономия движений – необходимое условие виртуозной и свободной игры. «Нет понятия “красивое движение рук”, красиво то, что рационально», – утверждает Г. Нейгауз в своей известной книге, говоря, собственно, о том же самом (заметим, кстати, что и у К.Ф.Э. Баха, и у Г. Нейгауза наилучшим положением руки пианиста считается то, которое можно моментально изменить). Но не менее (а может, и более!) важным моментом в рациональной организации движений является их связь с внутренним предслышанием звуков музыкальной фразы. Вот как пишет об этом известный московский педагог Е. Тимакин в книге «Воспитание пианиста»: [исполнитель должен] “думать и слышать вперед” <...> При переносе руки <...> переносить не только руку, но и как бы “нести звук” <...> Кстати, это ощущение будет способствовать *более естественной форме руки*» [курсив мой. – М.Ш.; 6, с. 62–63]. Таким образом, баховское «мыслить певуче» придает осязаемую форму исполнению и в художественном, и в техническом отношениях.

Уже говорилось о том значении, которое придавали композиторы последующих эпох книге К.Ф.Э. Баха. Приведем высказывание одного из крупнейших представителей фортепианного искусства XVIII–XIX веков М. Клементи, прямо вытекающее из положений автора «Опыта...»: «Испол-



нитель должен иметь ощущение звука во всей его полноте, прежде чем он прикоснется к клавиатуре» (цит. по: [6]). О пользе слушания хороших певцов пишет Р. Шуман в «Жизненных правилах юного музыканта»; о необходимости учиться «прекрасному искусству пения» говорит один из знаменитых виртуозов XIX века З. Тальберг в предисловии к сборнику своих транскрипций под названием «Искусство пения в применении к фортепиано». Этой же проблеме посвящена книга выдающегося педагога Фридриха Вика «Фортепиано и пение». Как видим, идея «певучести мышления» К.Ф.Э. Баха дала богатые всходы.

Тема данной статьи неисчерпаема. У каждого музыканта в его «копилке» найдутся десятки примеров «старого в новом» и «нового в старом», что, в общем-то, одно и то же. Поразительна, к примеру, одна из трех последних (лондонских) сонат

Гайдна – D-dur, Hob. XVI:51, где в первой части он «цитирует» Шуберта, а во второй – Шумана и Брамса. Чешский композитор Ян Владислав Дюссек (1760–1812) в своей неожиданно романтической Сонате fis-moll (1806) предвосхищает очень многое в фортепианном письме еще не родившихся Мендельсона и Шумана. У представителя французского барокко Ж.-Ф. Рамо в Гавоте с вариациями a-moll находим виртуозный фактурный рисунок одного из «Симфонических этюдов» Шумана. И так далее, и так далее...

В заключение добавим, что увидеть неожиданные связи прошлого с настоящим и пережить музыкальное искусство во всех его проявлениях (в композиторском творчестве, исполнительстве, педагогике) как единый творческий процесс – счастливые мгновения для каждого музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бах К.Ф.Э. Трактат «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» / перевод Н. Бертенсена. 1934.
- 2/ Климовицкий А.И. Культура и память культуры: к вопросу о механизме музыкальной традиции (Доменико Скарлатти, Иоганнес Брамса) // И. Брамс. Черты стиля. СПб., 1992. С. 238–267.
- 3/ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
- 4/ Мильштейн Я. Послесловие к трактату Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине». М.: Музыка, 1973. С. 76–118.
- 5/ На уроках Антона Рубинштейна / ред. Л. Баренбойм. М.: Музыка, 1964. 98 с.
- 6/ Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. Методическое пособие. Изд-е 2. М.: Советский композитор, 1989. 144 с.

REFERENCES

- 1/ Bach, K.F.E. (1934), Traktat "Opyt ob istinnom iskusstve igry na klavire" [Treatise "Experience on the true art of playing the clavier"], N. Bertensen (transl). (in Russ.)
- 2/ Klimovickij, A.I. (1992), Culture and memory of culture: to the question of the mechanism of musical tradition (Domenico Scarlatti, Johannes Brahms), I. Brahms. Cherty stilya [I. Brahms. Style traits], St. Petersburg, pp. 238–267. (in Russ.)

- 3/ Kurt, E. (1931), Osnovy linearnogo kontrapunkta [Fundamentals of linear counterpoint], Muzgiz, Moscow, 304 p. (in Russ.)
- 4/ Mil'shtejn, YA. (1973), Posleslovie k traktatu F. Kuperena "Iskusstvo igry na klavesine" [Afterword to F. Cooperen's treatise "The Art of Playing Harpsichord"], Muzyka, Moscow, pp. 76–118. (in Russ.)
- 5/ Na urokah Antona Rubinshtejna [In the lessons of Anton Rubinstein] (1964), L. Barenbojm (ed.), Muzyka, Moscow, 98 p. (in Russ.)
- 6/ Timakin, E.M. (1989), Vospitanie pianista. Metodicheskoe posobie [Education of the pianist. Methodological Manual], vol. 2, Sovetskij kompozitor, Moscow, 144 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Шавинер Марк Аронович, кандидат искусствоведения, профессор, Высшая школа музыки имени Бухмана-Меты при Тель-Авивском университете, Израиль
E-mail: mshaviner@yahoo.com

Author information

Mark A. Shaviner, Cand. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Buchman-Meta Graduate School of Music at Tel Aviv University, Israel
E-mail: mshaviner@yahoo.com