

Владимир ЧИНАЕВ

ЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XIX ВЕКА

Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия: учебное пособие / Ред.-сост.: К. В. Зенкин, Е. М. Царева. М.: Композитор, 2008. 528 с.

Цикл учебных пособий, издаваемых кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории¹, пополнился новым изданием, которое открывает серию, посвященную музыке XIX века. Как пишут редакторы-составители первой книги серии, раскрытие общих закономерностей эстетических и жанрово-стилевых тенденций романтической эпохи, их особенное претворение в европейских национальных музыкальных культурах составляют основную цель пособий. Этим определяется проблематика данного издания, выходящая за пределы обычных учебных пособий, — по сути это *научный* труд, который состоит из авторских очерков-исследований, написанных авторитетными специалистами современности К. В. Зенкиным, Г. В. Крауклисом, О. С. Фадеевой, Е. М. Царевой.

Перед авторами стояла непростая задача. С одной стороны, о Шопене и Листе (разносторонний анализ их творчества составляет основную часть книги) во всем мире уже написано столько исследований, что привнести что-либо новое, казалось бы, невозможно. С другой стороны, в оценках и характеристиках творчества двух гениев романтической эпохи существует немало штампов, которые уже давно таят в себе опасность «мертвых истин» и непоколебимой читательской скуки. Авторам настоящего издания удалось найти новые научные ракурсы, позволившие выйти за пределы слишком знакомого и очевидного. При этом пиетет к классическим трудам И. Ф. Бэлзы, Я. И. Мильштейна, выдающимся теоретическим исследованиям Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, других корифеев отечественной музыкальной науки стал своеобразной точкой отсчета во многих аналитических рассуждениях настоящего издания; преемственность идей, их развитие и обогащение новым оригинальным видением исторических фактов и стиливых черт является, пожалуй, главной научно-этической

Владимир Петрович Чинаев — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

установкой авторского коллектива. Присутствие на страницах книги таких видных мировых авторитетов в сфере истории и теории романтической культуры, как Д. Сэмсон, А. Эйнштейн, К. Дальхауз, Б. Сабольчи, расширяет аналитический континуум очерков, подчеркивая актуальный характер современного издания.

Главное достоинство коллективного исследования видится в том, что объективная подача материала здесь нашла замечательный и органичный синтез с оригинальными научными концепциями авторов. Вот лишь несколько положений, убеждающих в этом.

Интересна уже сама по себе идея утверждения национальных школ именно в романтическую эпоху (в отличие от эпохи музыкального классицизма с ее установками на стилевую универсальность). В очерке «Романтизм и национальные школы в музыкальной культуре XIX века» (К. В. Зенкин) эстетические закономерности национальных феноменов творчества оказываются тесно связаны с глубинными сущностями романтического мироощущения — неповторимо-личностного, индивидуального, субъективного «я», к поиску неких «мировых» универсалий, в которых романтик чувствует и свою сопричастность, и слияние с «гармонией мира». Но где проходит та грань, которая разделяет эти полюса романтической эстетики? Согласно авторской концепции, «национальное как реальная почва для выражения надындивидуального» (с. 8) становится здесь одновременно и определяющим мотивом творчества, и мощным импульсом к возникновению национальных школ. При этом автор отмечает как характерную черту XIX века выход на авансцену «окраинных» европейских композиторских школ (с. 13), среди которых польская и венгерская. Информативно насыщенные, фактологически конкретные, хотя и весьма лаконичные, обзорные очерки «Музыкальная культура Польши» (Зенкин) и «Музыкальная культура Венгрии» (Фадеева) служат своеобразными преамбулами к ряду развернутых очерков, посвященных творчеству Шопена и Листа.

Проблематика жанра, формы, инструментальной колористики, программности как центральных стилевых аспектов романтического творчества и их преломление в творческих манерах Шопена и Листа явились сквозными, объединяющими мотивами очерков, что позволило авторам сохранить концепционное единство всего корпуса сборника при индивидуальных подходах и решениях обозначенной проблематики.

Так, в разделе «Проблема жанра в творчестве Шопена» К. В. Зенкин, определяя черты шопеновского стиля, пишет: «Важнейшее проявление романтически-преображенного подхода Шопена к материалу связано с проблемой *жанра*, имеющей ряд аспектов: шопеновские жанры в отношении к традиции; шопеновские жанры во взаимоотношении друг с другом — *система жанров*; жанры в контексте индивидуального стиля Шопена» (*курсив автора*; с. 43). Но в известном смысле данные аспекты могут ведь трактоваться и как универсальные, имманентные романтической музыкальной поэтике в целом. Следующее, принципиально важное и пронизательное заключение автора — яркое тому подтверждение: «Заложенные в “памяти жанра” жизненные факторы эстетически одухотворялись, допуская широчайшие возможности художественного осмысления, — пишет Зенкин. — На этом пути происходит ослабление непосредственных связей жанра с немusикальным контекстом, практикой существования музыки. Жанр перестает быть (как он был в течение всей предыдущей музыкальной истории) главной детерминантой облика произведения, его содержания, формы, стилового наклонения. Его оттесняет и подчиняет себе авторский стиль, индивидуальный замысел единичного конкретного произведения» (с. 48). Это безусловно верно. Ведь характернейшее общеромантическое (замечу: не только музыкальное, но и литературное, драматургическое, живописное) устремление к жанровым диссоциациям и синтезам является едва ли не главным поэтологическим принципом постклассицистской

¹ «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», М., 1967; три книги под общим названием «Музыка Австрии и Германии XIX века», М., 1975, 1990, 2003).

эпохи. Верно также и то, что индивидуальный стиль романтического художника отесняет на периферию творческих интенций то, что можно назвать «чистотой жанра» в его строгом — классицистском — понимании.

В книге на примерах конкретных сочинений показано, сколь индивидуальны и гибки подходы двух великих романтиков — Шопена и Листа — к этой «памяти жанров», сколь различны их творческие методы. Причем, как становится ясно из рассуждений авторов, феномен жанровых трансформаций и новаторство в сфере принципов формостроения, инструментальной фактуры, и даже темброво-интонационных характеристик органично взаимосвязаны и взаимообусловлены. В частности, в связи с шопеновскими ноктюрнами читаем: «И полифонизация фактуры, приводящая к многоголосной мелодии, и тончайшие, а в позднем творчестве прямо-таки рафинированные жанровые сплавы — все это проявление единой тенденции: увеличения емкости, глубины содержания интонации. <...> [ноктюрны] вбирают множество художественных (жанровых, стилевых) элементов (Зенкин; с. 109). Аналогична и стилевая картина в листовском хоровом сочинении «Via Crucis», для которого также характерны «гибкие переходы одного жанра в другой, нередко — совмещение разных жанровых признаков» (Фадеева; с. 473). По заключению О. С. Фадеевой, «сложность жанрового сплава выделяет «Via Crucis» как произведение поистине новаторское для своего времени (с. 473).

В связи с жанровой диалектикой интересно прослеживаются и другие романтико-стилевые константы — *интонационность* и *программность*.

Хотя характеристика интонационности дана в очерке о фортепианном творчестве Листа, ее универсальность очевидна. Как определяет исследователь, «примерно к концу 1840-х годов (начало этапа позднего романтизма) новый мир интонаций (открытый в фортепианной музыке Шумана и Шопена) успел положить начало *традиции*, порождая типические выразительно-смысловые комплексы *новой эпохи*. Носителями типических смыслов стали прежде всего *жанровые* интонации, обретшие почти словесно-понятийную ясность. Жанр остался «мостиком» во внемузыкальное, но теперь главным образом на уровне выражаемого смысла отдельных интонаций и тем, свободное взаимодействие которых создает концепцию целого. В руках композиторов-романтиков жанрово-интонационные типы оказались мощнейшим средством *музыкального мышления о внемузыкальном мире*» (Зенкин; с. 267, *курсивы автора*). Сущностно важный (если не важнейший) исторический поворот музыкального сознания сформулирован тут конкретно, чутко и точно.

Гибкость и разность проявления этих основополагающих для зрелого и позднего романтизма принципов доказательно раскрывается в сопоставлении шопеновской и листовской композиторских систем. Приоритет интонационной стихии отдан Шопену, программность как основа музыкально-драматургического мышления — прерогатива Листа. В общем, в таком распределении «ролей» нет ничего неожиданного: это, вроде бы, историко-теоретическая аксиома. Однако, основываясь на этом факте, авторы идут дальше. Более важными оказываются наблюдения о характерном и для Шопена, и для Листа тонком сплаве в сущности разных музыкальных категорий. Так, элементы скрытой программности у Шопена прослеживаются на уровне интонационного «словаря» композитора, когда характернейшие шопеновские мелодические формулы трактуются как своеобразные символы, намеки на образно-смысловой подтекст, скрытый в совершенных и как бы свободных от каких-либо аллюзий поэтических рифмах шопеновской лирики. Но и листовская *idée-fixe* о (говоря его словами) «внутренней связи» музыки и поэзии раскрывается авторами гибко, не трафаретно.

Вряд ли стоило бы избегать таких очевидных и общеизвестных характеристик, как например: «Ведущим принципом большинства инструментальных произведений <Листа> является программность» (Крауклис; с. 321); это уместно в жанре учебного пособия, тем более что Г. В. Крауклис интересно комментирует принципы листовской программности в сопоставлении с характером симфонизма Берлиоза

(см. с. 325–326 и др). О первенствующей роли программности (и даже «пристрастии к программности») у Листа говорится и в связи с его фортепианными произведениями. В частности, по наблюдению К. В. Зенкина, «для музыки Листа жанровое обозначение (типическое) играет заметно меньшую, точнее, менее определяющую роль, нежели программное обозначение» (с. 267). Это факт. Но он приобретает свою объемность, когда автор видит далеко идущие последствия этого факта в том, как идея программности принципиальным образом влияет на многие аспекты листовской творческой концепции, касается ли это новаторских формообразующих принципов композитора или его радикальных переосмыслений жанрово-типических структур (см., например, с. 270). О связи программности и романтической музыкальной формы рассуждает и Г. В. Крауклис: он отмечает «свободное сочетание, переплетение тех формообразующих признаков, которые у классиков существовали обычно порознь (признаки сонатного аллегро и целого цикла, вариаций, родно, трехчастности и т. д.)» (с. 329) и делает вывод, что «Листу нужна была форма емкая, многосоставная и гибкая; она должна была вместить сложное программное содержание, музыкально-философскую концепцию» (там же). Универсальный характер идеи программности в листовском творчестве неординарно подтверждается на примере хорового наследия композитора. «Будучи смелым новатором в области инструментальной музыки, <...> создав оригинальные по своему строению и развитию программные симфонии и симфонические поэмы, [Лист] перенес их художественные принципы в хоровые сочинения и открыл тем самым особые индивидуальные типы хоровых жанров, видоизменил традиционные» (с. 444) — определяет О. С. Фадеева. Отталкиваясь от данного тезиса, автор рассматривает феномен листовской программности под углом зрения нового — романтического, принципиально отличного от барочно-классицистского — синтеза слова и музыки. Важной для решения новых творческих задач тут оказывается «проблема слова — религиозного или поэтического текста, который Лист интерпретирует как особый род программного первоисточника. В связи с этим и само слово выступает у композитора не столько в качестве развернутого сюжетного повествования, сколько в виде определенных эмоциональных знаков, символов, дающих широкий, свободный разворот музыкальному, и прежде всего симфоническому, развитию» (Фадеева; с. 446).

В известном смысле этот тезис (если «слово» понимать как сверхжанровую творческую категорию романтической программной идеи) можно считать резюме одной из сквозных исследовательских линий книги. Ее философски-эстетическое обоснование читатель находит в очерке Е. М. Царевой «Франц Лист. Облик художника в контексте эпохи». Аспект автобиографичности, рассматриваемый Царевой в этой связи, вполне закономерен. Далекий от тривиальности, чуткий взгляд автора фиксируется на проблеме личностной идентификации в романтическом искусстве, в артистической среде того времени в целом. Эстетика и творчество Листа здесь трактуются как индивидуальное преломление общих устремлений эпохи. «Автобиографичность многих романтических музыкальных произведений, и произведений Листа в том числе, вряд ли можно отрицать <...> — пишет автор. — Так или иначе, многое в жизни и судьбе Листа — одного из “сыновей века”, рожденных эпохой <...> — было связано с литературно-романтическими флюидами той поры; вопрос же о степени их отражения в музыке остается навсегда открытым. Ответ можно получить только в самой общей форме, констатируя принципиальное присутствие программности, <...> при которой литература становится своего рода посредником между музыкой и жизнью» (с. 231–232).

Вообще, такое посредничество — ярчайший знак «беллетристической эпохи» — под теми или иными углами зрения фигурирует во многих очерках, являясь своего рода канвой для авторских изысканий. Если уже упомянутый феномен программности здесь как бы сам собой подразумевается, то другой феномен — *поэзности*, определяющей весь богатейший спектр и сам генезис шопеновского стиля, — воспринимается как принципиально новая авторская концепция, являющаяся ключом к решению многих

вопросов, связанных с пониманием романтических музыкальных форм, специфики музыкальной драматургии, их процессуально-временных, структурных закономерностей.

Научная предпосылка о том, что «романтическое мышление, с его приматом иррационального, неповторимо-личностного, стихийно-эмоционального» (К. В. Зенкин), с его волей к размыканию всех и всяческих границ, сковывающих свободу чувства и воображения, ведет исследователя к выводу о творческом утверждении романтиками сущности иных (в отличие от исторически предшествующих) путей организации музыкальной материи. Как пишет автор, «возникает целый класс крупных форм на основе нового принципа, в большей степени адекватного романтизму, — поэмности» (с. 168). Пальма первенства здесь отдана Шопену. По поводу его Сонаты h-moll Зенкин, в частности, пишет: «в утонченно-гибком *поэжном* течении формы сохраняется достигнутое зрелым Шопеном единство драматургического развития» (*курсив автора*; с. 46). Однако, как обстоятельно раскрыто на страницах книги, принцип поэмности у Шопена выходит за пределы конкретного сонатного жанра и становится универсальной величиной композиторского мышления: «Обладая способностью проникать в любые жанры, поэмность становится скрепляющей, цементирующей силой всей жанровой системы Шопена» (с. 47).

Значительное (если не преобладающее) место в книге занимает *фортепианное творчество* двух великих романтиков. Хотя исключительная роль фортепиано в искусстве Листа и особенно Шопена, посвятившего этому инструменту практически все свое творчество, является хрестоматийно известным фактом, авторы и здесь сумели избежать банальных характеристик и оценок, когда речь идет, например, о «совершенно особом качестве преобразования фортепиано» у Шопена — фортепиано, в котором «поет» вся мелодическая ткань, а «неповторимость шопеновского интонирования <...> была обретена именно в условиях фортепианного звучания» (Зенкин; с. 31–32); или когда в характеристике листовского пианизма, отмечая «оркестральность звучания, последовательно и целенаправленно создаваемую иллюзию тех или иных оркестровых тембров, tutti, отдельных групп и их сочетаний» как признаки новаторского индивидуального листовского почерка, автор подчеркивает: «Оркестровая многокрасочность фортепианного звучания стала для Листа фундаментальной чертой стиля, придавшей самому инструменту и всей фортепианной музыке качественно иной масштаб и “вес” в мире искусства» (Зенкин; с. 264). О провиденциальном и креативном характере исполнительского искусства Листа говорится и в очерке Е. М. Царевой. Остается досадовать, что исполнительство Шопена, которое, как известно, выражало собой активнейшую энергию его композиторского творчества, было неразрывно с ним связано, а в известном смысле и предопределяло стилистику его сочинений (то же «пение» или интонационная изысканность фактуры), в сравнении с листовским, оказалось несколько в тени.

Если уж речь пошла о читательских досадах, то жаль, что раздел о позднем фортепианном творчестве Листа (кроме общей стилистической характеристики сочинений семидесятых-восьмидесятых годов, представленный только «Серыми облаками»), слишком краток. Этот факт достоин сожаления еще и потому, что поздний Лист в современной молодой профессиональной среде обладает особой притягательностью и востребованностью. Можно было бы сказать и о подчеркнуто «объективной» (и, вероятно, потому оставляющей впечатление формальной) подаче материала, связанного с творчеством предшественников и современников Шопена и Листа.

Но несомненные достоинства коллективного издания, безусловно, перевешивают.

Надо специально сказать о тех сюжетах, которые до настоящего времени в такой степени подробности не были представлены в нашем музыковедении. В первую очередь это очерк о хоровых произведениях Листа (О. С. Фадеева), в котором обстоятельно и разносторонне рассмотрены оратории «Легенда о святой Елизавете» (1862), «Христос» (1866), вокально-хоровой цикл «Via Crucis» (1878). В новом ракурсе представлена также не слишком популярная область листовского творчества — его камерно-

вокальные произведения. Е. М. Царева рассматривает листовские песни для голоса и фортепиано с точки зрения общих эстетически-стилевых поисков Листа, проводя аналогии с фортепианными, но также и симфоническими произведениями. По наблюдению автора, «“Лорелея” и “Три цыгана” вызывают ассоциации с фортепианными «поэмами» и рапсодиями, а “Как дух Лауры” встает в один ряд с ноктюрнами “Грезы любви” и “Сонетами Петрарки”, наглядно демонстрирующими полное единство листовской вокально-фортепианной стихии» (с. 525).

В книге немало замечательно написанных страниц, позволяющих еще раз сказать о высоком классе научного издания. Это блистательный очерк Е. В. Царевой «Портрет художника в контексте эпохи», в котором творческая харизматичность Листа раскрыта не только в ярко сформулированных характеристиках его музыкального наследия, но прослеживается также и в его критической и литературно-эстетической деятельности. Органичное сплетение исторических фактов и авторского отношения к ним, мера и сбалансированность субъективности и объективности в оценках богатого облика композитора, академическая культура подачи материала позволяют расценивать очерк Е. М. Царевой как образцовый среди работ этого жанра не только в отечественном, но, пожалуй, и в мировом музыкознании. Творчески, на высоком уровне профессионализма выполнены теоретические анализы фортепианных сочинений Листа и особенно Шопена К. В. Зенкиным. Их достоинство видится прежде всего в музыкантском чутье автора, охранившем его и от тривиальной образно-описательной манеры, и от «сухого» теоретического письма в исследовании тонких материй романтического звукового мира...

В планах кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории — продолжение серии: музыка Франции, Италии, Чехии и Норвегии. Все мы вправе ждать новых событийных изданий от кафедры, обладающей столь высоким научным потенциалом.