

Русанова Наталья Викторовна
n.v.rusanova@yandex.ru
Преподаватель ДМШ имени А. К. Лядова

Natalia V. Rusanova
n.v.rusanova@yandex.ru
Teacher at the Children's Music School named
after A. Lyadov

«Музыкальные посвящения» в русской инструментальной музыке рубежа XIX – XX веков (к постановке вопроса)

Аннотация

В настоящей статье на примере русской инструментальной музыки рубежа XIX–XX веков впервые ставится вопрос о таком явлении, как «музыкальные посвящения». Под музыкальными посвящениями мы понимаем сами произведения, в которых обнаруживаются признаки сознательного обращения композитора к музыке других авторов и устанавливается связь с чужим композиторским творчеством, как правило, с творчеством адресата посвящения. В статье представлена классификация способов, какими реализуется идея музыкального посвящения. Классификация описывает пять разновидностей, дифференцированных по величине и значимости музыкально-синтаксических, стилистических, жанровых, композиционных и тематических единиц, взятых из первоисточников и реализованных в посвящениях: 1) создание собственного крупного целого на основе музыки другого композитора; 2) обращение к жанру или музыкальной форме известного сочинения; 3) использование элементов стиля адресата посвящения или отдельных композиционно-технических приемов; 4) новое решение известной музыкально-драматургической концепции; 5) использование заимствованного тематизма в виде цитат и аллюзий на музыку адресата посвящения.

Ключевые слова

Русская музыка начала XX века, посвящение, «музыкальное посвящение», А. К. Глазунов, С. И. Танеев, А. С. Аренский, С. М. Ляпунов, М. А. Балакирев, С. В. Рахманинов, П. И. Чайковский.

“Musical dedications” in the Russian instrumental music at the turn of XIX – XX centuries (statement of a question)

Abstract

In this article for the first time raised the question of such phenomenon as a “musical dedication” of Russian instrumental music at the turn of XIX-XX centuries. Under the musical dedications I mean dedication which associated with another music (stylistic components, methods of work, the circle of ideas). On the basis of who is the recipient of the dedication, we are able to set up our perception to capture associations with the style of the recipient. Sometimes the composition itself can be called as musical dedication. Musical dedications may be classified according to the method of creation: 1) own whole work, based on the music of another composer; 2) the genre and the form associated with the work of the addressee; 3) style and individual compositional techniques; 4) a new decision for known musical and dramaturgical idea; 5) thematic object in the form of quotations and allusions.

Keywords

Russian music of the early twentieth century, dedication, “musical dedication”, A. Glazunov, S. Taneyev, A. Arensky, S. Lyapunov, M. Balakirev, S. Rachmaninoff, P. Tchaikovsky.

Зачастую в творчестве разных композиторов мы обнаруживаем опусы, которые помимо названия и обозначения жанра имеют посвящения. В качестве адресатов посвящений может выступать широкий круг лиц: учителя или покровители композитора, его близкие, друзья-музыканты, исполнители соответствующих сочинений, разные деятели искусства, с которыми композитор сотрудничал, и даже исполнительские коллективы — ансамбли, оркестры, хоры. Среди разнообразных примеров посвящений иногда встречаются особые случаи, когда посвящения не просто оказываются знаком выражения благодарности или признательности адресату, но скрывают под собой нечто большее. Само музыкальное сочинение наводит на мысль, что адресат предпосланного ему посвящения выбран не случайно. При анализе становится понятно, что стилистические особенности таких сочинений, композиционно-технические приемы или даже тематические заимствования отсылают к творчеству адресата посвящения.

На обращение к этой теме нас натолкнуло творчество А. К. Глазунова, в наследии которого есть много образцов такого рода. Так, в фантазии для оркестра op. 28 «Море» (1889), посвященной памяти Р. Вагнера, композитор применяет характерные для Вагнера приемы оркестровки, в симфонической картине op. 30 «Кремль» (1891), посвященной памяти М. П. Мусоргского, он обращается к метроритмическим и ладогармоническим особенностям композитора. В биографии Глазунова это особый этап: как раз в годы создания произведений, посвященных Вагнеру, Мусоргскому, Чайковскому (такова Третья симфония), он находился в творческом поиске и сознательно искал способы расширить свою стилистическую палитру; то есть его обращение к музыке других композиторов было намеренным, что и подтверждают посвящения. Помимо посвящений, сформулированных обычным образом, у Глазунова встречаются и характерные названия, отсылающие к творчеству другого композитора — симфоническая фантазия «От мрака к свету» op. 53 (1894) и драматическая увертюра «Песнь судьбы» op. 84 (1908). Оба названия заставляют вспомнить о Л. Бетховене, хотя и не посвящены ему напрямую¹. Именно к Бетховену обращена здесь мысль композитора — в музыке Глазунова обнаруживается «мотив судьбы», а также полемика с бетховенской концепцией.

Особым случаем посвящений являются своеобразные «музыкальные эпитафии» — сочинения, которые созданы в память о композиторах, недавно ушедших из жизни. Так, на смерть Н. А. Римского-Корсакова откликнулись Глазунов, Штейнберг, Стравинский, создавшие оркестровые пьесы, посвященные памяти учителя и вообще близкого им человека и музыканта. По крайней мере, в двух из них (в симфонических прелюдиях Глазунова и Штейнберга²) использованы цитаты из музыки Римского-Корсакова или аллюзии на нее.

Глазунов, как уже ясно, — не единичный пример. Целенаправленное обращение к чужому музыкальному творчеству свойственно целому ряду русских композиторов, работавших на рубеже XIX и XX веков (и особенно для представителей поколения, выступившего в 80-е годы XIX века; к нему относятся Танеев, Ляпунов, Аренский и другие). Чтобы подчеркнуть неслучайность и даже типичность для них ситуации диалога с творчеством другого автора, мы пользуемся понятием «музыкальное посвящение», имея в виду характерный феномен рубежа веков. *Музыкальными посвящениями* мы называем сами произведения, в которых обнаруживаются признаки сознательного обращения к музыке других авторов и устанавливается связь с чужим композиторским творчеством (как правило, с творчеством адресата посвящения).

¹ Сочинения, помимо названия, имеют и обычные посвящения — Ферруччо Бузони в одном случае и Максимилиану Штейнбергу в другом.

² О сочинении Стравинского «Погребальная песнь», хотя и найденном не так давно в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории, судить рано (партитура пока недоступна). История долгожданной находки op. 5, вкуче с предварительной характеристикой совсем недавно исполненного, но еще не изданного сочинения, описана Н. Брагинской [1, 84–92].

Вопрос о музыкальных посвящениях ранее специально не разрабатывался, по крайней мере, применительно к обозначенному временному периоду конца XIX – начала XX веков. Между тем, идея стилового диалога, как она реализовывалась в дальнейшем, на протяжении XX века, хорошо известна, она неоднократно изучалась в связи с явлениями неоклассицизма и полистилистики [2; 3; 9, 431–449]. В произведениях неоклассицизма принципиально важна дистанция между автором и жанрово-стилевой «моделью», а полистистика прямо предполагает противопоставление стилей, стилового контраст (хотя им, разумеется, не исчерпывается суть стилового игры). Специфика же рубежа XIX–XX веков состоит в том, что стилового контраст между музыкальным посвящением и произведением, на которое оно ориентировано, может быть выражен значительно слабее, нежели в произведениях, относящихся к неоклассическому направлению или использующих технику полистилистики. Композиторы рассматриваемого периода обычно стремятся приблизиться к творчеству адресата посвящения, во всяком случае, не подчеркивают разделяющую их дистанцию. Стилового контраст возможен, но совсем не обязателен и в действительно ярко выраженном виде встречается редко. Из-за этого не всегда удается сразу заметить присутствие в сочинении сознательного диалога с другой музыкой, его можно спутать со следами неосознанных влияний. Поэтому требуется анализ музыки и привлечение фактов, проливающих свет на обстоятельства создания сочинения. И, конечно, наличие посвящения другому композитору всегда служит своеобразным «сигналом», заставляющим выдвинуть гипотезу об особом замысле, подразумевающим диалог с адресатом.

Диалог с творчеством другого композитора может проявлять себя по-разному, в чем нетрудно убедиться, анализируя сочинения названных авторов. Мы считаем возможным предложить классификацию способов, какими реализуется идея музыкального посвящения. Она описывает пять разновидностей, дифференцированных по величине и значимости музыкально-синтаксических, стилистических, жанровых, композиционных и тематических единиц, взятых из первоисточников и реализованных в посвящениях.

I. Начнем со способа, который заключается в *создании собственного крупного целого на основе музыки другого композитора*. Под этим подразумевается, например, составление оркестровой сюиты на основе отдельно взятых чужих пьес: «Шопениана» ор. 46 А. К. Глазунова (1892), Сюита из четырех пьес Шопена М. А. Балакирева (1908). Такой прием берет начало от «Моцартианы» Чайковского (1887). Широко распространенная практика всевозможных переложений сочинений других композиторов получила на рубеже XIX–XX веков особое развитие, выведшее аранжировки на уровень самостоятельных художественных произведений. Такой статус обеспечивается названным оркестровым сюитам не только тембровым перевоплощением чужого материала, но прежде всего тем, что на его основе возникает новое и при этом более крупное произведение — цикл, составленный из пьес, существовавших ранее по отдельности. Так, четырехчастная «Шопениана» Глазунова представляет собой оркестровку фортепианных пьес польского композитора: Полонеза (у Шопена это ор. 40 № 1 A-dur), Ноктюрна (ор. 15 № 1 F-dur), Мазурки (ор. 50 № 3 cis-moll, транспонирована в d-moll) и Тарантеллы (ор. 43 As-dur, транспонирована в A-dur). Цикл Балакирева тоже состоит из четырех частей: Прембула (музыка Этюда es-moll ор. 10 № 6, транспонированного в d-moll), Мазурка (составлена из нескольких мазурок ор. 41 № 3, ор. 17 № 1, ор. 7 № 4), Интермеццо (Ноктюрен g-moll ор. 15 № 3) и Финал (Скерцо cis-moll ор. 39 № 3, транспонированное в d-moll). В отличие от Глазунова Балакирев добавляет собственные заголовки пьесам. Более того, в одной из частей (Мазурка) он создает развернутую пьесу из нескольких миниатюр³. Такой прием Балакирев использует в своем творчестве не единожды. Среди

³ Вторая часть написана в сложной трехчастной форме с трио. Функцию первой и третьей части выполняет Мазурка Шопена ор. 41 № 3, перенесенная из H-dur на полтона вниз (в B-dur). Основная тема трио — средняя часть Мазурки ор. 17 № 1, представленная в своей оригинальной тональности Es-dur.

его сочинений есть Экспромт для фортепиано, основанный на темах шопеновских прелюдий *es-moll* и *H-dur*. Воспользовавшись прелюдиями в качестве материала, Балакирев пишет произведение в форме малого двухтемного рондо с повторением частей [5, 52–60]. Таким образом, выявленный принцип составления нового целого на основе чужих пьес действует, по крайней мере, на двух уровнях — на уровне цикла (все названные сюиты) и, реже, на уровне одночастного произведения (Экспромт Балакирева).

II. Посвящая другому композитору свое сочинение, автор может избрать *жанр* и (или) *музыкальную форму*, ассоциирующиеся с творчеством адресата — это второй способ реализации музыкальных посвящений. В таком случае композитор будет сознательно ориентироваться на творчество автора, с которым связано посвящение. В русской музыке рубежа веков складывается, как известно, традиция мемориальных камерных ансамблей, восходящая к Фортепианному трио П. И. Чайковского памяти Н. Г. Рубинштейна («Памяти великого художника»). В дальнейшем уже сам Чайковский становится адресатом подобных посвящений. Так, вскоре после смерти композитора С. В. Рахманинов создает Элегическое трио «Памяти великого художника» *op. 9* (1893, новые редакции 1907 и 1917 годов)⁴. В сочинениях, посвященных памяти Чайковского, другие композиторы обращались и к иным жанрам из широкой палитры его творчества, например, к струнному квартету. У Чайковского Третий квартет *es-moll op. 30* посвящен памяти Ф. Г. Лауба (1876). А. С. Аренский же посвятил памяти Чайковского свой Второй квартет *op. 35* (1894). Подобно ряду сочинений Чайковского (в том числе Фортепианному трио), в Квартете Аренского имеются свободные жанровые вариации; в этой форме — одной из любимейших форм Чайковского — написана II часть.

Произведения *in memoriam*, где взаимодействие с искусством другого автора устанавливается путем обращения к определенным музыкальным жанрам и формам, создавались не только в связи с Чайковским. Вспомним также Двенадцать трансцендентных этюдов С. М. Ляпунова, последний из которых посвящен памяти Ф. Листа. Это дает нам возможность понять неслучайное обращение композитора к жанру этюда и выбор «листовского» названия. При использовании жанров и форм, вызывающих ассоциации с творчеством адресата, вполне вероятны некоторые их модификации, которые подчеркивают мемориальный характер сочинения. Так, инструментальный состав квартета Аренского весьма необычен: скрипка, альт и две виолончели, возможно, позволяющие «композитору создавать хорально-мрачные звучания» [6, 404]. Для своих Двенадцати трансцендентных этюдов Ляпунов избирал диэзные тональности, которые отвечают на двенадцать бемольных тональностей знаменитого цикла Трансцендентных этюдов Листа. Таким образом, подобие, которое возникает между формой и жанром посвящения и соответствующими явлениями в творчестве адресата, оттеняется отличиями. Если бы цикл Ляпунова был написан в листовских тональностях, его можно было бы счесть попыткой соперничества с предшественником; избрав же комплементарный по отношению к этюдам Листа тональный план, композитор подчеркнул идею диалога.

III. Следующий способ реализации музыкальных посвящений связан с сознательным обращением композитора к элементам *стилистики* адресата или к его отдельным *композиционно-техническим приемам*. Особенно богато такими примерами творчество А. К. Глазунова рубежа 1880–1890-х годов: на грани раннего и зрелого периодов он стремился расширить свою стилистическую палитру. Ю. В. Келдыш отмечает, что произведения этих лет «характеризуются обилием различных экспериментов в области фактуры, формообразования, оркестрового колорита» [4, 157]. Выше уже упоминались симфонические сочинения Глазунова «Море» (памяти Вагнера) и

Середина трио — основная тема Мазурки *op. 7 № 4*, перенесенная на полтона вниз из *As-dur* в *G-dur*, неожиданно заканчивается в *B-dur*.

⁴ Фортепианные трио мемориального характера помимо Рахманинова написали в то время А. С. Аренский (Трио № 1 памяти К. Давыдова, 1894), П. А. Пабст (Трио памяти А. Г. Рубинштейна, 1894).

«Кремль» (памяти Мусоргского). Так, в «Море» Глазунов целенаправленно развивает одну из сторон вагнеровской композиторской техники, а именно принципы оркестровки. Сосредоточившись на специальных задачах, которые и связывались для него с Вагнером, композитор стремится достичь в «Море» мощи звучания и богатого оркестрового колорита. Для этого он избирает тройной состав оркестра с шестью валторнами, «вагнеровской» басовой трубой, добавленной к трем обычным трубам (при ее отсутствии можно использовать теноровую трубу), большой группой ударных (литавры, тарелки, большой и малый барабаны, тамтам). Обращают на себя внимание конкретные приемы оркестрового письма, используя которые Глазунов следует за Вагнером. Среди них назовем следующие: переключки между инструментальными хорами, создающие эффекты пространственной «раздвоенности» оркестра; постоянное обновление тембровых красок в одном и том же пласте фактуры, в результате чего возникает ощущение непрерывного движения; изложение тематического материала в унисоне низких медных духовых инструментов (включая басовую трубу или теноровую трубу) – вместо, например, квартета валторн, – за счет чего достигается маркированное звучание мелодической линии, способной выделяться на фоне массивной фигурационной фактуры остального оркестра.

В «Кремле» один из приемов, заимствованный Глазуновым у Мусоргского — подражание колокольному звону во II части «У монастыря». Как известно, у Мусоргского такой тип звукоподражания встречается многократно (сразу несколько сцен в «Борисе Годунове» и «Хованщине», «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки»). Кроме того, Глазунова сближают с Мусоргским ладотональные и ритмические средства выразительности, в частности нерегулярная смена метра, акцентная переменность и квантитативная ритмика (основная тема II части симфонической картины изложена в переменном метре)⁵.

В ряду подобных сочинений стоит и Третья симфония (1890) Глазунова, посвященная Чайковскому и содержащая некоторые приемы, использованные автором под несомненным воздействием музыки его старшего современника. Так, в частности, изложение главной партии сонатного аллегро в виде развернутой мелодии с сопровождением сразу выделяет Третью симфонию на фоне предшествующих, написанных Глазуновым под влиянием симфонического письма кучкистов, для которых этот прием совсем не характерен.

IV. Еще один способ реализации музыкальных посвящений заключается в *поиске нового решения известной музыкально-драматургической концепции*, ассоциирующейся с творчеством другого композитора. Этот способ встречался нам реже других, в явном виде он применен в двух уже называвшихся оркестровых сочинениях Глазунова — «От мрака к свету» и «Песнь судьбы». В данном случае ни форма, ни жанр, ни элементы чужой стилистики не берутся за основу. Композитор работает в своей собственной манере, при этом обращается ко всем известной идее, прозвучавшей у другого композитора ранее, и раскрывает ее по-новому. Представление о Бетховене неразрывно слилось с образом судьбы, с идеей трудного пути-преодоления, ведущего к торжеству света. Осмысление подобных вопросов волновало и Глазунова. Но в своих сочинениях он предлагает свое, небетховенское решение. В «Песне судьбы» нет никакого стремления к апофеозу, это принципиально осознанное нахождение в одном эмоциональном состоянии — состоянии обреченности. В фантазии «От мрака к свету» «свет» существует априори и не требует волевого достижения, поэтому и нет сложного, диалектического развития; нет борьбы,

⁵ Хотя в «Кремле» наблюдаются элементы музыкального стиля не только Мусоргского, но и «Могучей кучки» в целом (такие как, например, принцип вариантности), персональное посвящение выбрано вовсе не случайно (видимо, именно с Мусоргским ассоциировался у Глазунова образ Московского Кремля и различные оттенки колокольности). В письме к Римскому-Корсакову Глазунов писал: «Когда я был в Москве, то при виде Кремля я часто вспоминал Мусоргского. Какое приятное впечатление на меня произвела Москва, в особенности Кремль и церковь Василия Блаженного! Я влезал на колокольню Ивана Великого и Симонова монастыря. Вот так вид оттуда!» [7, 61].

противодействия, преобладания героических образов, как у Бетховена, – зато присутствует сопоставление разных образов и главенство образов лирических. Так аллюзия на творчество другого композитора оборачивается своеобразной полемикой с ним. В этом особенность музыкальных посвящений, апеллирующих к Бетховену.

V. Наиболее разнообразным является пятый способ реализации музыкальных посвящений, — *использование тематизма в виде цитат* из творчества адресата и *аллюзий* на его музыку. Этот способ представлен в целом ряде сочинений, а проявление его весьма многообразно. Можно выделить, по крайней мере, три приема, различающихся по роли цитат и аллюзий в музыкальной форме посвящения.

1. Цитата может заимствоваться, как это часто бывало и ранее, в качестве темы для вариаций. Например, в уже упоминавшемся квартете Аренского, а именно во II части, использована тема песни «Был у Христа-младенца сад» из «16 песен для детей» Чайковского (ор. 54 № 15).

2. Цитаты и аллюзии могут составлять часть основного тематизма сочинения, написанного в иной, не вариационной форме. По нашим наблюдениям, этот прием специфичен для произведений мемориального характера: цитаты и аллюзии служат основой оркестровых прелюдий Глазунова и Штейнберга, посвященных памяти Римского-Корсакова [8, 132–137; 10, 402–408].

3. Наконец, отдельные цитаты из музыки адресата посвящения могут встраиваться в общую структуру сочинения по мере развития материала, причем исходный тематизм в данном случае оказывается оригинальным (не цитированным). Так, С. И. Танеев в Первом струнном квинтете ор. 14, посвященном Н. А. Римскому-Корсакову, использовал в конце III части, завершающейся фугой, темы из оперы «Садко». В среднем разделе симфонической поэмы «Желязова Воля» С. М. Ляпунова, посвященной памяти Ф. Шопена, цитируется тема шопеновской «Колыбельной» ор. 57. Упомянем еще раз и Второй квартет Аренского, где в седьмой вариации появляется цитата из Первого струнного квартета Чайковского [6, 440].

Такова классификация способов реализации музыкальных посвящений с точки зрения сути феноменов, заимствованных из чужой музыки. Мы выделили пять возможных подходов. Но в конкретном сочинении композитор мог избрать не один, а несколько путей. Так, «Песнь судьбы» Глазунова — скрытое посвящение, апеллирующее к известной музыкально-драматургической концепции (см. выше пункт III), но здесь же основной тематизм включает и цитату бетховенского мотива (см. пункт V.2). В Экспромте на тему двух прелюдий Шопена Балакирев выстроил тематизм сочинения на цитированном материале, но в силу краткости шопеновских пьес, форма которых фактически сводится к изложению темы, они вошли в сочинение Балакирева целиком, так что наряду с цитированием (пункт V.2) здесь действует и другой принцип — создание крупного сочинения на основе небольших пьес (пункт I).

В заключение отметим, что обращение композиторов к чужим стилевым особенностям, к конкретной манере письма, как правило, является сознательным действием и отвечает творческим интересам, предполагающим внутреннюю близость адресату посвящения. Такой подход ведет к обогащению композиторских средств, служивших выражению собственных идей.

Литература

1. Брагинская Н. О судьбах некоторых ранних сочинений Игоря Стравинского: возвращение «Погребальной песни» // Музыкальная академия. 2015. № 4. 2015. С. 84-92.
2. Грачев В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция: Дисс... канд. иск. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1992. 205 с. + прилож. (215 с.).
3. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы. М.: Сов. композитор, 1985. 208 с.
4. Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество [Глазунова] // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В 2-х тт. Т. 1 / [Ред. коллегия: Ю. В. Келдыш, ... М. О. Янковский (отв. ред.); Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии]. Л.: Музгиз, 1959. С. 115–244. (Музыкальное наследие).
5. Митина А. О. Музыка Шопена в жизни и творчестве М. А. Балакирева: Машинопись. М., 2005. 65 с.
6. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 476 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI [Переписка с А. К. Лядовым и А. К. Глазуновым] / Ред. комис.: Б. В. Асафьев и др.; подгот. Э. Э. Язовицкой. М., 1965. 234 с.
8. Русанова Н. Музыкальные отклики на смерть Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 2016. № 2. С. 132–137.
9. Чигарева Е. И. Полистилистика // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 431–449.
10. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through "Mavra". [2 vols.] Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1996. P. i-xxiii, 1-968.