

**METLUSHKO V. R. MÜHLFELD'S CREATIVE WORK AND THE STYLE OF J. BRAHMS'S CLARINET COMPOSITIONS.** Richard Mühlfeld is a prominent German clarinetist which inspired Brahms to create a number of chamber works with participation of clarinet. Information about Mühlfeld's life and creative work allows specifying notion of Brahms's clarinet works execution style.

**Keywords:** chamber music, clarinet, Brahms style, performance techniques, timbre.

УДК 78.03+38.071.2

*Елена Чайка*

**НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ  
В «ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ РОКОКО» П. ЧАЙКОВСКОГО  
И РЕДАКЦИИ В. ФИТЦЕНГАГЕНА**

**Актуальность** темы определена существенной ролью национально-ментальных показателей: как в композиторском творчестве, так и в исполнительском искусстве, где позиция национального как неизменная и, вместе с тем, изменчивая категория, формирующая специфику художественного мышления в целом, лежит не на поверхности.

**Объект** исследования – национально-стилистическое в музыке П. Чайковского; **предмет** – стилистические особенности «Вариаций на тему рококо», представленные в сравнительном анализе авторского текста и редакционной версии Вильгельма Фитценгагена.

**Цель** статьи – выявление сущности стилового облика «Вариаций на тему рококо» П. Чайковского и его преломление в редакционной версии В. Фитценгагена.

Методологическая основа исследования определена интонационным видением музыки в традициях школы Б. Асафьева, направленным на исполнительское музыкознание. Научная новизна заключается в пролонгации подхода к национальному Л. Гумилева в сферу интонационного анализа, в том числе – исполнительского; а также в том, что впервые в украинском музыкознании Вариации на тему рококо П. Чайковского анализируются в заданном ракурсе.

«Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром, ор. 33 (1876) посвящены В. Ф. Фитценгагену, известному виолончелисту, композитору, педагогу. Он же был первым исполнителем произведе-

ния и автором редакции текста, привычной в исполнительских кругах вплоть до сегодняшнего дня. Как отмечает А. Стогорский, редактор издания рассматриваемого произведения, «Широко воспользовавшись предоставленными ему полномочиями, Фитценгаген сделал, по существу, новый вариант “Вариаций на тему рококо”, значительно изменив форму, тональный план и строение цикла в целом» [7, с. 3]. Таким образом, «... существует два варианта “Вариаций на тему рококо”: первый – автограф партитуры П. И. Чайковского и авторизованный клави́р; второй – партитура и клави́р в редакции В. Ф. Фитценгагена» [там же].

Различия двух версий касаются «усиления» признаков Венского стиля, «квадратности» построений – у Фитценгагена, тогда как Чайковский явно более «барочно-текуч» в изложении темы, вплоть до эффекта «glissando» (это последнее «не принято» исполнять... по Чайковскому). Изложение темы вариаций у Чайковского действительно «прециозно» – *изысканно* просто: артикуляционно-ритмически первая кульминация (тт. 27–28) *более значительна, заметна* для слуха, чем тесситурно более высокая вторая (тт. 32–33, см.: опевающую фигуру  $\text{marcato cis}^2\text{-h}^1\text{-a}^1\text{-gis}^1$ ). Ведь *опорной* высотностью в первом «всплеске» является тон  $\text{gis}^1$  (т. 28), тогда как во втором –  $\text{fis}^1$  (т. 33).

Однако при повторении первого и второго периодов двухчастной формы темы в редакции Фитценгагена указанные тонкие градации высотно-артикуляционных отличий первой и второй кульминаций «стираются». Доминирующей становится (как и у мастеров-виолончелистов) принятая кульминация в «точке золотого сечения» (в конце первого предложения второго периода темы), то есть *драматическая* кульминация. У Чайковского трактовка более утонченная, в ней ярче выражена первая кульминация, характерная для *лирической* драматургии (а лирика – это *стихия Чайковского!*). Более того, неоднозначная выраженность предпочтения той или иной кульминации – это штрих *символистской* драматургии (которая стала естественным принципом организации композиционного целого у К. Дебюсси). Гений Чайковского реагировал на «идеи эпохи» – символика рококо в рассматриваемом произведении является четким свидетельством «слышания» композитором «звов нового направления» искусства, входившего в силу, начиная с 1870-х годов и расцветшего к 1990-м – вершины-завершения творческого пути композитора.

Композиционное строение вариаций №№ 1–8 указывает на то, какие изменения произошли в редакции Фитценгагена (начиная с вариации 3). Для наглядности представляем схему изложения – «по

Чайковскому» и «по Фитценгагену». Текст Чайковского отражен в верхней части таблицы, изменения в редакции Фитценгагена – в нижней.

Вариация 3 d-moll Andante	Вариация 4 A-dur Allegro vivo	Вариация 5 A-dur/E/A Andante grazioso	Вариация 6 A-dur Allegro moderato	Вариация 7 C-dur Andante sostenuto	Вариация 8, кода A-dur. Allegro moderato con anima
Вариация 3 Andante sostenuto	Вариация 4 Andante grazioso	Вариация 5 Andante	Вариация 6 Allegro moderato	Вариация 7 Andante	Вариация 8, кода Allegro moderato con anima

Исходя из данного сопоставления, очевидно преобладание *сюитного принципа* у П. Чайковского – и *сонатно-поэзного* у В. Фитценгагена. Если у П. Чайковского в трактовке цикла преобладает *неоклассический* штрих, то у Фитценгагена – *академически-романтический*. Тем самым текстовый расклад авторской версии и редакторского прочтения устанавливает полюса исполнительской интерпретации: от стилистической устремленности автора музыки «к новым берегам» в области предвидения стилистики (в данном случае неоклассицизма – необарокко, что задано названием сочинения) к академической приверженности традиции в редакторской версии этого сочинения.

Судя по устойчивой традиции исполнять произведение «по Фитценгагену», его поэзная структура свидетельствовала о приобщенности к искусству романтической монологичности. Однако этот принцип формообразования для композитора был «неудобен», судя по его «вуалированию». Таким образом, уже в сочинении 1870 года проступает обращенность П. Чайковского к XX веку. Кроме того, включение произведений композитора в репертуар концертирующих артистов эпохи XX – начала XXI ст. свидетельствует о соответствии стилистики П. Чайковского «предмодернистским искусствам» (Г. Адлер) [см.: 8, с. 901], что позволяет режиссерам решать постановки опер композитора в модернистском ключе (Е. Колобов, Г. Купфер).

«Антитрадиционализм» мышления П. Чайковского возможно оценить, если вникнуть в ту концепцию выразительности, которую он предлагает в сочинении на тему рококо. Основная тональность произведения A-dur отражает установки пифагорейской шкалы «духовное – телесное», в которой высотные уровни a/A-b/B-c/C означают «сферу Духа» [3, с. 239].

Известно, что принятое понимание стилистики рококо опирается в «орнаментальность» [6, с. 468], в опору на «обилие изысканной ме-

лизматике» и т. д. [там же]. Тема рококо изложена без мелизмов – в том приближении к простоте «прециозного» (буквально «изысканного», «жеманного») искусства, которое отличало начало стиля и указывало на его духовные истоки. Основой этого культурного пласта является рыцарская культура IV–VI вв. эпохи раннехристианской традиции. Почитание красоты и совершенства мира было основанием поведенческой позиции, которой свойственны ненавязчивость и деликатность. Галантность определялась идеалами христианской кротости, сочувствия к слабому и незащищенному и *простоты* (см. авторскую ремарку *Moderato semplice*).

Оркестровое вступление построено на восходящей последовательности в объеме кварты ( $e^2$ -fis<sup>2</sup>-gis<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>), что связано с символикой *anabasis*, запечатлевающей *отрезок* пути к Богу и воплощения Начала (тт. 1–3). Значимость квартового сопряжения обозначена не только мелодически, но и по вертикали, в которой фонически заметным становится параллелизм «e-a, h-fis, cis-gis». Смысловая значимость указанных интервально-мелодических признаков запечатлена *анормативным приемом параллельного движения всех голосов*, тогда как классическое голосоведение предполагает *противодвижение* мелодии и баса, тем более на *crescendo*. Композитор демонстрирует *нормативное* голосоведение (тт. 9–11) в виде ответно-заполняющего хода по отношению к начальной фигуре.

Мотивом-стимулом вступительной темы выступает ход  $e^2$ -fis<sup>2</sup>, который в «оминоренном» варианте e-f (тт. 18–20) обозначен непосредственно перед вступлением темы виолончели. Данные высотные показатели содержат древнюю символику «мотива бедствий земли», поскольку символизируют тонкую грань духовных-идеальных ценностей и телесного – в виде «рассеянной» материи воды-огня-воздуха [3, с. 239]. Указанная символика определяет характер вступления темы Вариаций: она легка, проста, прелестно «асимметрична», поскольку состоит из двух неравнообъемных предложений, из которых первое достаточно лаконично, тогда как второе содержит развивающее и заключительное построения. Отметим также, что в редакции В. Фитценгагена значительно изменен синтаксис темы. Так *барочная* тема Чайковского в редакции В. Фитценгагена обретает черты классической структуры.

Предлагается схема формообразования «Вариаций на тему рококо» Чайковского (с учетом рондального принципа):

Тема А	Вар. 1 А	Вар. 2 cadenza	Вар. 3 d	Вар. 4 А	Вар. 5 А-Е	Вар. 6 А	Вар. 7 С	Вар. 8 и Кода
Moder. Sempl.	Tempo della tema		Andante	Allegro vivo	And. graz.	Allegro Moder.	Anante sost.	Allegro Moder.
Тема-рефрен	+ вариаци.		эпизод 1	тема-рефрен	эпизод 2 (репр.)	тема-рефрен	эпизод 3	тема-рефрен

Сравним её с версией В. Фитценгагена:

Тема, А	Вар.1 А	Вар.2 cadenza	Вар.3 d	Вар.4 А	Вар.5 А-Е	Вар.6 А	Вар.7 С	Вар.8 и Кода
Moder. Sempl.	Tempo della tema		Andante sostenuto	And. graz.	Andante	Allegro Moder.	Anante sost.	Allegro vivo
Тема-рефрен	+ вар Гл. парт.		эпизод 1 побочн.	тема-рефрен	эпизод 2 (репр.)	тема-рефрен	эпизод 3	тема-рефрен репр. Гл.т.+ Поб.

Приведенные схемы позволяют констатировать *вариационно-сюитный* принцип построения цикла П. Чайковского: вариация 3 в d-moll представлена в тональности разработки-репризы сонатных отношений, которые в пределах темы и первых двух вариаций не выстраиваются. Это стремление «уйти» от сонатности показательно для неоклассических устремлений композитора, которое ему было дорого как стилистическая слагаемая его творческой позиции (см. его многочисленные произведения *на темах других авторов, в том числе Третья сюита на темах Моцарта*).

Неоклассическая линия Чайковского обнаруживается и в *постепенности выявления* жанрового «трения» темы-рококо и вальсовой темы вариации 7. Сначала звучит минорный вариант основной темы в вариации 3 (ср. с темой рококо, открывающей произведение). Такого рода стилистический штрих был необычным в 1870-е годы, этот «галлицизм» (то есть связь с французской традицией, прежде всего, с клавирной сюитой) скорее обращен к импрессионизму-символизму Дебюсси и XX веку в целом. Поэзные отношения намечены Чайковским – но в нетрадиционной *двухфазности* проявления (это будет у М. Равеля и других авторов XX ст.). Репризный тип изложения очевиден у Чайковского, начиная от вариации 5 (Andante grazioso), в том числе эффект

«репризы побочной партии» находим в проведении темы вариации 6 (ср. с минорной вариации 3).

Тонально-функциональный и жанровый контраст обнаруживается лишь в вариации 7, написанной в ритме вальса, тогда как все предыдущие (и последующие вариация 8 и кода) написаны в четном размере.

Тема седьмой вариации представлена в характере «русского вальса», то есть с ритмическим показателем, «вуалирующим» характерную акцентную трехдольность аккомпанирующей фигуры. Оркестровая партия организована на «педалях синкоп», благодаря которым трехдольность «подменяется» двухдольностью. Но в партии виолончели-соло трехдольность представлена в характерной для русской традиции мелодической вокальности, исключающей регулярное акцентное тактирование сильной доли. Ясно, что для Чайковского претворение вальсовых ритмов является *авторской эмблемой*, «тихой» кульминацией смысловых преобразований, в результате которых тема рококо становится индивидуализированным качеством.

Композитор «подводит» слушателей к названному этапу формы посредством мелодически-колорирующего потока вариаций 1–6, используя риторический прием *confirmatio* – проведение на новом уровне темы-идеи, заявленной в начале формы (*naratio*). Юрист по базовому образованию, Чайковский хорошо был знаком с законами риторической «диспозиции», которая во времена И. С. Баха ориентировала композиционные нормативы (Баха Чайковский высоко чтит, о чем свидетельствует, в том числе, цитата из «Пассиона от Матфея» во вступлении к Шестой симфонии).

Так или иначе, в композиции «Вариации на тему рококо» русский автор обнаружил интерес к построению, естественному для импровизации и фантазии XVII–XVIII веков: начало – с показом высокой абстракции *надличностной и внеавторской* темы, с последующим развитием-варьированием, смыслом которого выступает *индивидуализация-конкретизация* заявленного образа. Впоследствии такого рода структура подхвачена будет классической джазовой импровизацией. Как видим, Чайковский в своем концертном сочинении для виолончели представил оригинальный вариант композиции.

В. Фитценгаген, немец по происхождению, создавший редакцию сочинения Мастера, «подправил» молодого композитора – по критериям поэчности, которая с середины XIX века, начиная с творчества Шумана и Листа, утвердилась в качестве знакового принципа профессиональных

композиций. В своем роде решение виолончелиста профессионально грамотное и убедительно «сработанное», но ему не хватает «фантазийности» Чайковского, не достает преднеоклассической направленности на соединение стилистического «сегодня» и того, что «о чужих странах и людях» узнаем во композиционном плане русского гения. Показательно, что музыканты такого класса, как М. Ростропович, предпочитают редакцию Фитценгагена. Хотя и в авторском варианте, и в версии виолончелиста-редактора обнаруживается *концертность* стиля, которая реализуется в концертной эпике Чайковского. При таком понимании стиля концертного произведения подчеркивается лирический тонус исходного и кульминационного образов – лиризм неотторжим от представлений о музыке автора «Евгения Онегина». Такого рода контекст эпических тенденций в произведениях композитора концертного жанра и фиксирует предлагаемый термин: «*концертная эпика Чайковского*». Соответственно, в «Вариациях на тему рококо» обнаруживается не соревновательный, а *ансамблево-согласующий* аспект концертности.

**ВЫВОДЫ.** В качестве итога анализа сочинения Чайковского в единстве с имеющейся и широко принятой в концертном исполнительстве редакцией В. Фитценгагена, отмечаем следующее.

Обращение композитора к теме-образу рококо имеет глубокие основания как в индивидуальном, биографическом наклонении (французские корни по матери), так и в эвристическом, творчески-стилистическом плане – в прогнозировании неоклассических тенденций XX века:

- 1) Органическая связь рококо Чайковского с его моцартианскими произведениями; и, вместе с тем, в отличие от стереотипов представлений о рококо Моцарта как «мелизматическом» стиле, «облегченной клавирности» и т. д., Чайковский указывает на связь рококо с *прециозным* искусством, с раннехристианской скромностью выражения и рыцарственным тоном «галликанизма» IV–VIII и XVII–XVIII вв.;
- 2) отмежевание Чайковского в композиции «Вариации на тему рококо» от романтической поэмности, в пользу вариаций-сюиты старинной традиции и с продвижением к двухфазной сюитной поэмности XX века (сближение с романтическим поэмым циклом реализовано Фитценгагеном);
- 3) стилистическая лирико-эпическая установка в образах и в композиционном решении целого, которую обозначаем как «*концертную эпiku Чайковского*».

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг. – М., 1967. – 927 с.
3. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М., 1995. – 289 с.
4. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства музыки / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002.
5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 182 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 672 с.
7. Стогорский А. От редактора // П. Чайковский. Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром. Авторизованный клавир. – М. : Музыка, 1973. – С. 3.
8. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. – Frankfurt a. M., 1924.

**ЧАЙКА Е. НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ В «ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ РОКОКО» П. И. ЧАЙКОВСКОГО И РЕДАКЦИИ В. Ф. ФИТЦЕНГАГЕНА.** Освещаются аспекты пересечения национально-стилевых проявлений в композиторском и исполнительском творчестве.

**Ключевые слова:** национальный стиль, национальная характерность, национальная традиция, жанр.

**ЧАЙКА О. НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНЕ У «ВАРІАЦІЯХ НА ТЕМУ РОКОКО» П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО І РЕДАКЦІЇ В. Ф. ФІТЦЕНГАГЕНА.** Висвітлються аспекти перехрестя національно-стильових проявів в композиторській і виконавській творчості.

**Ключові слова:** національний стиль, національна характерність, національна традиція, жанр.

**CHAYKA E. NATIONAL-STILISTIC OF «VARIANTS TO THE ROKOKO STYLE» IN THE COMPOSER'S VERSION BY P. I. CHAYKOVSKY AND IN THE AUTHOR'S VERSION BY V. F. FITSENGAGEN.** The article stresses on the point of interaction of methoogical questions of national-stylistic elements in the author's and performer's creativity.

**Key words:** national style, national typicalness, national tradition, a genre.