https://doi.org/10.5281/zenodo.6421250

УДК 78.082

Кузьмина М.Л.

Кузьмина Марина Леонидовна, доцент, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Россия, 660049, г. Красноярск, ул. Ленина, 22. E-mail: info@kgii.ru.

Некоторые особенности жанра камерной музыки в контексте эволюции творчества Богуслава Мартину

Аннотация. Статья посвящена выявлению обусловленности камерного творчества чешского композитора Б.Мартину внешними и внутренними факторами его жизни. В произведениях раннего периода отмечена открытость и щедрость таланта музыканта, которые нашли отражение в естественном стремлении освоить современные стили в искусстве, расширить возможности музыкальновыразительных средств в сочетании с характерными особенностями чешской мелодики. Выявлен диапазон интересов композитора Отмечена, высокая трагедийность и философская глубина многих поздних сочинений демонстрируют высочайший уровень Мастера, органично соединившего глубокую привязанность к народным истокам с художественными традициями прошлого и яркими приметами настоящего. Предпринята попытка определения определенных закономерностей, раскрывающих творческий метод композитора на конкретных примерах.

Ключевые слова: камерно-инструментальный, жанр, ассоциативные, музыкальные, связи, влияние, джаза, художественные впечатления, эмоциональное, единство, произведений.

Kuzmina M.L.

Kuzmina Marina Leonidovna, associate Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia, 660049, 22, Lenina Street, E-mail: info@kgii.ru.

Some features of the chamber music genre in the context of the evolution of Boguslav Martinů's creative work

Abstract. The article is devoted to the identification of the conditionality of the chamber work of the Czech composer B.Martin by external and internal factors of his life. In the works of the early period, the openness and generosity of the musician's talent are noted, which are reflected in the natural desire to master modern styles in art, to expand the possibilities of musical and expressive means in combination with the characteristic features of Czech melodics. The range of the composer's interests is revealed, the high tragicality and philosophical depth of many later compositions demonstrate the highest level of the Master, who organically combined a deep attachment to folk origins with the artistic traditions of the past and vivid signs of the present. An attempt is made to identify certain patterns that reveal the creative method of the composer on specific examples. The main task of the paper is to show certain patterns that reveal the composer's creative method in specific samples.

Key words: chamber-instrumental genre, associative musical links, jazz influence, artistic impressions, emotional integrity of works.

ешский музыковед Ярослав Мигуле в книге о Богуславе Мартину (1890-1959) обращает внимание на одно

примечательное свойство творчества композитора: «...отдельные произведения как бы предвосхищают последующие сочине32 Культурология

ния, возникают целые «цепочки» ассоциативных связей между близкими сочинениями» [4, с. 110]. В музыкальном багаже Мартину этих связей найдется немало. Они относятся к определенным периодам насыщенной событиями жизни композитора и объясняют, в частности, характер, эмоциональный настрой и образность многих его камерно-инструментальных сочинений.

Обласканного любовью и вниманием родных и близких, с самого рождения созерцающего красоту природы любимой Полички (городка на Чешско-Моравской возвышенности в Австро-Венгрии), впитавшего сокровища чешского фольклора через песни, сказания, пословицы, баллады, Мартину рано привлекла музыка и желание её сочинять. Однако продолжение образования в Пражской консерватории (1906-1910) закончилось исключением за «неисправимую нерадивость» [4, с. 11]. Дух академизма, царивший в консерватории, и необходимость посещать скучные занятия не способствовали развитию одаренного юноши. Зато теперь Мартину, обладающий невероятной работоспособностью и постоянным стремлением познать жизнь во всех её проявлениях, может всецело посвятить себя сочинению музыки. Гаврилова Н.А. подчеркивает «... творчество для Мартину было глубочайшей внутренней потребностью и, если можно так сказать, его религией» [1, с. 6].

Прага дала Мартину возможность не только накопить художественные впечатления, но и утвердиться в выборе собственного направления в творчестве. А впечатлений было немало: выставки современных художников, концерты, балетные и оперные спектакли, знакомство с русской литературой, древней японской и китайской поэзией. Он открывает для себя новые пласты богатой чешской литературы и истории. Изучает партитуры Дворжака, Сметаны, Малера, Вагнера, Р.Штрауса, Дебюсси, Равеля, Стравинского, Дюка, Русселя. Играя в оркестре Чешской филармонии в группе вторых скрипок, он изнутри постигает особенности оркестрового письма и красочность звучания каждого из инструментов.

Исследователи творчества Мартину отмечают уже в этот ранний период интерес и использование им нехарактерных для привычных классических и романтических гармоний острых диссонансов, смещенного метроритма, синкоп в сочетании с ясной мелодикой.

А дальше был... Париж. Мартину получает стипендию от министерства образования для обучения на курсах композиции у Альбера Русселя и в 1923 году покидает Чехию.

С французской музыкальной культурой он познакомился ещё в Праге. И сопленился импрессионизмом, вершенно находясь под влиянием Дебюсси, упиваясь его чудесными гармониями, восхищаясь его умением останавливать время, не ограничивая себя строгими канонами. Но, как пишет Я. Мигуле «...в Париже оказалось, что "его так называемый французский стиль выражения отделяют тысячи километров от того, что он слышит вокруг себя" (Мартину, 1944)» [4, с. 35]. Художественная атмосфера Парижа после Первой мировой войны была пестрой и насыщенной: творчество композиторов «Шестерки», объединенных стремлением к простоте и доступности музыки, отрицавших атональность Шенберга, позднего Вагнера расплывчатость импрессионизма; неоклассицизм Стравинского; концерты из новых сочинений Хиндемита, Бартока, Прокофьева, Кодаи, Шимановского, Шенберга, Фальи; литературные откровения Фитцджеральда и Хемингуэя.

Откликом на новые направления в европейской музыке стали произведения Мартину в урбанистическом духе: пьесы для оркестра «Half-time» (1924) и «La Bagarre» (1926), реалистично передающие накал футбольных страстей и шумных человеческих эмоций; многочисленные камерные ансамбли разных составов, в которых он увлечен обостренной ритмизацией, политональным наложением аккордов, неукротимой моторикой, комбинированием тембров разных инструментов.

Остановимся подробнее на увлечении джазом. Оно длилось недолго с 1927 по 1931годы. Сам Мартину объясняет свое отношение к джазу, сравнивая его с народной музыкой: «Я часто думаю о громадной содержательности ритма в наших славянских песнях, о песнях словацких, об их характерном ритмическом инструментальном сопровождении, и мне кажется, что нам незачем искать убежища в джаз-банде. Но в то же время я не могу не признавать его значения в общем течении, по которому идет жизнь, сама диктующая то, что необходимо для её выражения....» [2, с. 129]. Отдельные вкрапления танцевальных элементов польки, бостона, фокстрота есть уже в сочинениях, написанных в Праге. Из созданных в Париже произведений в этом жанре назовем некоторые: джаз-балет «The Kitchen Revue» («Кухонное ревю»), где роли «исполняют» предметы кухонного обихода – кастрюля, полотенце, веник и т. д., а также «Jazzsuite» из одноименного балета (1927); «Jazz» – a Movement for Orchestra (1928), «Jazz-suite» for small Orchestra (1928); Eight Preludes for Piano (1929); 7 Rhytmische Jazz-Etude (1931).

В «компанию» джазовых экспериментов входит и Соната для скрипки и фортепиано №1 Н 182. Написанная еще в 1929 году, она увидела свет в парижском издательстве Alphonse Leduc в 1930-м [5]. Серьёзный жанр классической сонаты не «отягощён» у Мартину глубоким психологизмом или романтической чувственностью. «Джазовая волна была для него плодотворной лишь до тех пор, пока он как композитор не поднялся выше, и, не относясь к джазу серьезно, ставил своей задачей лишь вызвать улыбку публики» [4, с. 52]. Композитору было интересно попробовать в своем творчестве новые средства выразительности.

Соната трёхчастна. І часть открывается экспрессивной скрипичной каденцией-импровизацией (рис. 1), которая сразу «выдаёт» интонационные и ритмические секреты дальнейшего музыкального развития: синкопированная секундно-терцовая реплика (как же она близка интонациям «Блюза» из скрипичной сонаты Равеля и теме из «Rhapsody in Blue» Гершвина) и активная декламация восьмых. Это основные «действующие лица» части.



Рис. 1. Часть І.

После ферматы, завершающей каденцию, скрипка и рояль вместе «вбегают» в танцевальный раздел Allegro. В сменяющих друг друга шести-восьмитактных построениях мы сразу узнаем «заявленные» в каденции и превратившиеся то ли в польку, то ли в рэгтайм скрипичные восьмые. А с трехдольного такта (т. 23) секунднотерцовый мотив, подчеркиваемый острым стаккатным ритмом фортепианного сопровождения, воспринимается как легкий вальсок. Первая танцевальная картина завершается фортепианным tutti (т. 56-63), в котором принимают участие уже знакомые нам мотивы скрипичной каденции. Далее звучит «обольстительная» импровизация

З4 Культурология

скрипки на фоне легкого рэгтайма фортепиано (с т. 64). В Largamento (т. 81) ритмические и интонационные взаимоотношения обоих инструментов обостряются до предела и на accelerando «выплескиваются» во вторую скрипичную каденцию. Она более пылкая, вызывающая ассоциации с «Цыганкой» Равеля. Эмоциональный накал последних тактов, завершающих танцевальное действие (рис. 2), очень близок финалу «Болеро» Равеля.



Рис.2. Завершение части I.

Форма I части напоминает рапсодию, где развернутые скрипичные каденции разделяют танцевальные разделы.

II часть – джазовая зарисовка для эстетов, форму которой можно определить как «фантазийная» трехчастность. С ше-

стого такта Andante, обрамленная pizzicato обоих инструментов, зарождается гипнотизирующая, синкопированная цепочка ниспадающих интонаций фортепианных септаккордов (Рис.3), с характерными для джазовых гармоний секундами, тритонами



Рис.3. Часть II.

Ход аккордов останавливается в десятом такте, давая возможность насладиться «хрустальной» каденцией рояля. С т. 11 на фоне продолжающихся pizzicato

рояля уже скрипка увлекает томительностью своей импровизации, используя мягкие задержания (рис. 4).

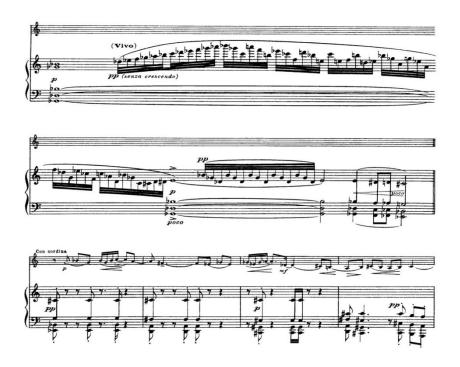


Рис.4. Такт 11.

И далее чередуются каденции – скрипичная и фортепианная. После экстатического совместного звучания инструментов экспрессия первого большого фрагмента постепенно «истончается».

В следующем далее Moderato (с т. 42) слух ласкает теплая и наивная тема скрипки (рис. 5).В ней не сразу узнаёшь уже

знакомые по предыдущему фрагменту ниспадающие аккордовые цепочки, она не отличается от простого народного чешского напева с его мягкой сменой метра, покачивающимися «округлыми» интонациями. Однако! Характерная ритмика фортепианного сопровождения явно подсказывает, что это блюз.



Рис. 5. Такт 42.

После нескольких тактов кульминации он заканчивается под затухающую пульсацию рояльных октав в чистом F-dur. Завершающий раздел Andante (с т.71), повторяющий первый фрагмент, очень сжат. Зато Автор украшает и дополняет его длящимся всего несколько тактов (т. 87-94) чудесным импрессионистским «ароматом» (рис. 6) — одновременным «шелестом» и

дрожанием постепенно исчезающих гармоний скрипки и рояля.

В последних тактах (рис. 7) «отстраненность» нисходящих аккордов, сопровождаемых ритмизованным pizzicato инструментов, и абсолютно атональная гармоническая «гроздь» рояля возвращают слушателя к неопределенной, «непроявленной», атмосфере начала части.

36 Культурология

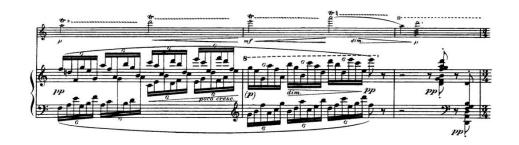


Рис. 6. Такты 87-94.



Рис. 7. Последние такты части II.

III часть. Стихия джазовой танцевальной эксцентрики, усиленная «акробатикой» ярких виртуознейших фортепианных и скрипичных каденций, захватывает слушателя с первых же тактов Allegretto, вовлекая его в непрерывный танцевальный «марафон» с помощью всего лишь одного синкопированного «подпрыгивающего» мотивчика скрипки. Он вполне мог быть основой народного чешского танца (особенно в десятом-пятнадцатом тактах первого раздела), если бы не гармонически

обостренное сопровождение рояля. Мартину здесь явно покорен характерностью «Cake-Walk» Дебюсси (рис. 8). Постепенно оба инструмента начинают вести себя эмоционально более непредсказуемо – ритмически, динамически – и приводят к первой каденции в партии фортепиано (т. 39), которая так же, как и вторая (т. 115), не оставляет сомнений в том, что это очередной «реверанс» в адрес «Rhapsody in Blue» Гершвина.



Рис. 8. Часть III.

Второй раздел Росо meno (с т. 61) также начинается с незатейливого, уже знакомого нам мотивчика-наигрыша. Простой прием игры аккордов pizzicato отчетливо рисует образ деревенского скрипача (рис. 9). Но шестнадцатые рояля, акцентируя слабые доли, убеждают нас том, что все-таки мы имеем дело с джазовым экспериментом.

Напряженная ритмическая пульсации обеих партий (с т. 109) продолжается в активном высказывании второй фортепианной каденции. Ее эмоциональный накал подхватывает не менее страстное скрипичное откровение, вновь отсылающее к «Цыганке» Равеля (рис. 10).

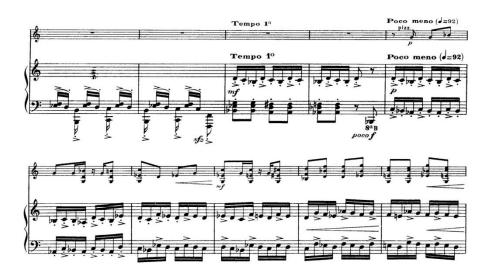


Рис. 9. Второй раздел Росо тепо.



Рис.10. Каденции.

Заключительный эпизод Allegro con brio (т. 141) – это финал танцевального марафона, в котором октавное удвоение скрипичного мотива звучит очень эффектно вместе с гармонической и ритмической поддержкой рояля. В строении ІІІ части угадывается форма рондо, где каденции играют роль эпизодов. Партии инструментов «честно» распределили свои роли в сонате: в крайних частях интонационная эксцентрика скрипки поддержана точной

организацией изощренной ритмики рояля, смелым использованием гармонической характерности, оркестровой тембральности. Во II части, напротив, рояль деликатен и неназойлив в ритмической пульсации, подчиняясь обоюдному желанию выразить блюзовое настроение.

Ассоциативные музыкальные связи прослеживаются и между другими сочинениями. О них вкратце.

38 Культурология

Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр 271(1938) и Соната №1 для виолончели и фортепиано Н 277 (1939) - еще один пример близких по духу сочинений, которые роднит, увы, трагедия конца 30-х годов 20го века: в Европу приходит фашизм. Мар-Двойном тину пишет 0 концерте: «...закончил произведение, которое несет в себе следы драматических событий и атмосферы тех дней, предостерегающий " шквал", который пронесся по Европе...» [4, с. 113], «...я предчувствовал тогда, какие события должны были произойти, опасность, угрожавшую моей родине...» [4, с. 117]. Концентрация трагизма, выразившаяся в переплетении растерянности и активности, беспомощности и протеста, боли и надежды - так можно описать впечатления от этой музыки. Мрачная неопределенность будущего выражена последним аккордом концерта - «пустом», без терций, наложением созвучий в тонах си-бемоль и си-бекар с верхним до-диез I скрипок.

Соната для виолончели и фортепиано №1 также представляет собой сгусток драматических эмоций, в котором смятение души и мысли I части сменяется скорбью II. Но, в отличие от финала Двойного концерта, «сумасшедшая», «протестующая» ритмическая активность III части получает в награду, как символ надежды, заключительный победный C-dur, единственный устойчивый мажор во всей сонате. По глубине замысла она стоит в одном ряду с виолончельными сонатами Шостаковича, Бриттена. Первыми ее исполнителями стали виолончелист Пьер Фурнье (ему же она и посвящена) и пианист Рудольф Фиркушный в 1940 году.

И еще один пример эмоционального единства произведений.

Вынужденный покинуть в 1941 году Париж Мартину уезжает в Америку. Однако он в курсе событий, происходящих в Европе, и, тем более, в Чехии, и откликается на них, создавая сочинения, которые можно описать словами его парижского друга, румынского музыканта Марселя Михаловичи: «его музыка, пронизанная ритмами и ароматом народной песни, дышит тоской по родине... по тому уголку земли, где он впервые увидел свет» [1, с. 252]. Символично, что Четвертая симфония Н 305 и Соната для флейты и фортепиано Н 306 появились весной победного 1945 года. Ликующую, свободную, позитивную, создаваемую в надежде на мирную жизнь и возвращение на Родину, Четвертую симфонию не случайно называют «симфонией радости». Состоянием внутреннего восторга и освобождения пронизана и Соната для флейты. Этот «бриллиант» камерного творчества Мартину являет собой образец совершенства в камерном репертуаре. Все совпало в этом шедевре: мягкая, ясная мелодика чешского напева с характерными для него синкопами и сменой метра, с изумительными пейзажными зарисовками, передающими изменчивость природы. А если добавить к этому изысканный ритм, подчеркивающий особенности народных танцев, энергию безудержного бега времени, виртуозное сочетание тембров столь разнородных инструментов, компактную форму каждой части и всего сочинения в целом, то без преувеличения можно оценить флейтовую сонату как безусловное проявление света и оптимизма в музыке.

Творческое наследие Мартину включает в себя более 400 опусов. Обращение к его музыке позволяет сделать вывод о том, что, независимо от времени создания, многогранный талант автора проявляется в любом сочинении — и там, где композитор ищет свой путь в искусстве, и в зрелых шедеврах, Мастера, всю жизнь стремившегося к идеалу «...искусства для народа, для радости» [3, с. 107].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаврилова Н.А. Богуслав Мартину: монография. М.: Музыка. 1974. 261 с.

- 2. Иванов К. Богуслав Мартину // Сов. музыка. 1972. №2. С. 122-133.
- 3. Полякова Л. Гонимый миром странник // Сов. музыка. 1990. №12. С.106-112.
- 4. Мигуле Я. Богуслав Мартину / пер. С чешск. С.Д. Баранниковой и Ю.А. Шкариной. Музыка. М.: 1981. 232 с.
- 5. Мартину Б. Соната №1: [для скрипки и фортепиано] = Sonate: pour Violon et Piano / комп. Б. Мартину. Париж: Alphonse Leduc. 1980. 29 с.
- 6. Нумерация сочинений представлена The Orel Foundation. URL: http://orelfoundation.org/composers/works/bohuslav_martinu.
- 7. The OREL Foundation Bohuslav Martinu Works. URL: http://orelfoundation.org/composers/works/bohuslav_martinu.

REFERENCES (TRANSLITERATED)

- 1. Gavrilova N.A. Boguslav Martinu: monografija. M.: Muzyka. 1974. 261 s.
- 2. Ivanov K. Boguslav Martinu // Sov. muzyka. 1972. №2. S. 122-133.
- 3. Poljakova L. Gonimyj mirom strannik // Sov. muzyka. 1990. №12. S.106-112.
- 4. Migule Ja. Boguslav Martinu / per. S cheshsk. S.D. Barannikovoj i Ju.A. Shkarinoj. Muzyka. M.: 1981. 232 s.
- 5. Martinu B. Sonata №1: [dlja skripki i fortepiano] = Sonate: pour Violon et Piano / komp. B. Martinu.Parizh: Alphonse Leduc. 1980. 29 s.
- 6. Numeracija sochinenij predstavlena The Orel Foundation. URL: http://orelfoundation.org/composers/works/bohuslav_martinu.
- 7. The OREL Foundation Bohuslav Martinu Works. URL: http://orelfoundation.org/ composers/works/bohuslav martinu.

Поступила в редакцию 06.04.2022. Принята к публикации 07.04.2022.

Для цитирования:

Кузьмина М.Л. Некоторые особенности жанра камерной музыки в контексте эволюции творчества Богуслава Мартину // Гуманитарный научный вестник. 2022. №4. С. 31-39. URL: http://naukavestnik.ru/doc/2022/04/Kuzmina.pdf