

ление показать широчайшие певучие возможности скрипки, приблизить ее к человеческому голосу. В то же время все мелодии у Вьетана очень «скрипичны», инструментально удобны. То же стремление к пению пронизывает и всю пассажную технику. В результате перед исполнителем стоит сложная задача — играть пассажи не просто бегло и виртуозно, но максимально «пропевать» технику, исполнять ее выразительно.

Безусловно, в произведениях Вьетана есть огромная педагогическая ценность. Они не только развивают техническую сторону исполнения, но и воспитывают

у скрипача хороший художественный вкус, масштаб и артистизм. Трудно переоценить значение творческого наследия Вьетана. На его произведениях воспитывалось и выросло не одно поколение скрипачей-исполнителей. Но очень хочется, чтобы интерес к его музыке не ограничивался стенами музыкальных школ и училищ. Хочется пожелать, чтобы Вьетана исполняли ведущие исполнители и коллективы, чтобы его произведения чаще включались в программы крупных концертных залов. Не сомневаюсь, что молодые исполнители найдут много нового и ценного в его музыке.

Литература

1. Гинзбург Л. С. Анри Вьетан. М.: Музыка, 1983. 176 с.

Veronika GRACHYOVA H. Vieuxtemps. Concerto «Le Grétry». Specificities of forming and thematic organization

Вероника ГРАЧЁВА А. Вьетан. Концерт «Le Grétry». Особенности формообразования и тематической организации

Французский критик Франсуа-Жозеф Фети в 1828 году опубликовал статью, которая всколыхнула музыкальную общественность. Приведем фрагмент из нее: «Чудо. Восемилетний ребенок, скрипач, ростом примерно равный длине своего смычка, выступил после господина Берю, его учителя, с Седьмым концертом Роде. Это дитя <...> обладает уверенностью <...>, точностью, поистине удивительными для его возраста;

The article is devoted to the study of the principles of formation and thematic organization of the violin Concerto «Le Grétry» by Henri Vieuxtemps. The focus is on the peculiarities of interpretation of a large scale one-part composition, implementation of the idea of internal intonation unity, with the establishment of individual thematic relationships, priorities and citation of musical material.

Keywords: Henri Vieuxtemps, Violin concerto in A minor «Le Grétry», formation specificities, thematic organization.

Статья посвящена исследованию принципов формообразования и тематической организации Концерта для скрипки с оркестром «Le Grétry» Анри Вьетана. В центре внимания — особенности трактовки масштабной одночастной композиции, реализации идеи внутреннего интонационного единства с установлением индивидуальных тематических отношений, приоритетов цитирования музыкального материала.

Ключевые слова: Анри Вьетан, Концерт для скрипки с оркестром a-moll «Le Grétry», особенности формообразования, тематическая организация.

он рожден [быть] музыкантом» [1, с. 9]. Речь шла о юном бельгийском скрипаче Анри Вьетане, принимавшем участие в концертах своего наставника¹. Путешествие во Францию стало одним из первых в его жизни, но далеко не единственным. В дальнейшем он неоднократно посещал Англию, Америку, Россию. В результате, основу целого ряда его композиций составили темы из произведений, являвшихся своеобразными музыкальными

¹ Искренние похвалы, самые лестные эпитеты, восторженные отзывы — все это сопровождало концертные выступления Анри Вьетана и в дальнейшем. Так, уже по прошествии многих лет французский критик Поль Скюдю писал: «Вьетана можно без колебаний поставить в разряд виртуозов первого ранга... Это скрипач суровый, грандиозного стиля, могучей звучности...». Цит. по: [3, с. 74].

символами данных стран. Так, например, он создал каприс на материале английских песен XVII века «Старая Англия», цикл «Шесть пьес на русские темы», среди которых наибольшую известность получило переложение романса «Соловей» Алябьева. В 1840-м году Анри Вьетан познакомился с Александром Верстовским. Под впечатлением от его оперы «Аскольдова могила» он напишет фантазию «Воспоминания о России»². Во время гастролей в США, наиболее успешными стали выступления в Новом Орлеане, где даже отчеканили золотую медаль с надписью «Hommage au premiere violon de son époque. 29 mars 1844. Les amateur de la Nouvelle-Orléans à Henry Vieuxtemps» («В честь первой скрипки эпохи. 29 марта 1844. Почитатели из Нового Орлеана Анри Вьетану») [4, с. 61]. Вслед за этим из-под его пера родились оркестровые вариации для скрипки «Воспоминания об Америке», скрипичная пьеса «Привет Америке»³ и цикл «Американский букет».

Но не только образы тех стран, в которых гастролировал Анри Вьетан, вдохновляли его на создание музыкальных сочинений. Особое место в его творческом наследии занимает произведение, которое он посвятил своей родной стране — Пятый концерт для скрипки с оркестром, созданный к дню независимости Бельгии. Укажем еще на один «повод»: именно в это время профессор Брюссельской консерватории Юбер Леонар обратился к Вьетану с просьбой написать скрипичный концерт для конкурсного экзамена.

Данное произведение достаточно быстро стало востребованным, как в учебной, так и в концертной практике. Его широкой популярности способствовало исполнение Генриха Венявского в России, Германии, Англии, Франции и в других странах, о чем писал сам Вьетан в своей «Автобиографии». В XX веке этот концерт играли Леонид Коган, Иегуди Менухин, Яша Хейфец, Артур Грюньо и другие музыканты. Несомненно, среди множества разнообразных, разноплановых произведений композитора он один из самых ярких художественных образцов.

При анализе этого сочинения возникает целый ряд вопросов, прежде всего, касающихся общего композиционного замысла. Каковы основные формообразующие идеи? Воплотились ли здесь общие тенденции, характерные для музыки XIX века? Какова специфика тематических отношений? Попробуем осмыслить данные проблемы.

В концерте воплощена идея одночастной композиции — традиционная и актуальная в XIX столетии. В нем ощущается опора на сонатную форму, но при этом воспроизводятся черты, характерные для сонатно-симфонического цикла, реализующиеся в рамках одночастности. И здесь возникают многочисленные параллели с хорошо известными, яркими образцами

симфонической музыки, в первую очередь, с симфоническими поэмами и концертами Ф. Листа, в которых данная модель представлена в классическом виде. Однако Вьетан в своем сочинении демонстрирует иное отношение к принципам музыкальной драматургии. И создается ощущение, что он сознательно «упрощает» смысловое содержание. Сонатность предполагает самодостаточность, яркость основных тематических комплексов, наличие активного и масштабного разрабочного развития, а также направленность формы к смысловому центру. В одночастных композициях Листа находят воплощение все указанные принципы, при этом внутренняя конфликтность выявляется в полной мере. В концерте Вьетана, напротив, отсутствует внутреннее напряжение, мощное развитие материала. Вместе с тем, следует констатировать, что в нем своеобразно воплотились наиболее значимые тенденции формообразования, в целом характерные для XIX века.

Композиционная свобода, при сочетании различных структурообразующих принципов, влечет за собой неоднозначность трактовки. И существует несколько возможных вариантов разграничения внутренних разделов. Перечислим некоторые из них.

С одной стороны, можно говорить о соотношении трех частей, каждая из которых соответствует новому темповому обозначению: *Allegro non troppo*, *Adagio* и *Allegro con fuoco*. Но в таком случае следует констатировать факт количественной несоразмерности основных эпизодов. С другой стороны, не менее логично выделение четырех структурных единиц. Однако и при таком подходе возможны различные, взаимоисключающие версии. Так, Л. С. Гинзбург обращает внимание на «отдельные, контрастирующие между собой части» [1, с. 135], к которым относит *Allegro non troppo*, каденцию, *Adagio* и *Allegro con fuoco*. Подобная трактовка представляется спорной: на наш взгляд, каденция органично включается в *более крупный раздел* формы. Логичным представляется иной принцип, учитывая, что наиболее явными факторами членения следует считать, с одной стороны, контраст оркестровых фрагментов и тех фрагментов, где звучит солирующий инструмент, с другой — контраст темповый. Таким образом, естественно выделяются четыре части. Начальная соответствует первой экспозиции внутри сонатной формы; следующая — второй экспозиции и разработке; третья — медленному эпизоду; четвертая — коде в быстром темпе. Таким образом, с точки зрения воплощения сонатных принципов, первые два раздела представляют относительно традиционный ход событий, вплоть до окончания разработки, раздел *Adagio* «замещает» репризу, а раздел *Allegro con fuoco* соответствует коде.

Сразу же отметим, что идея двойной экспозиции реализуется лишь отчасти. Первая, оркестровая, экспо-

² В этом произведении, в качестве тематической основы, использованы две песни гудочника Торопа («Уж как веет ветерок» и «Заходили чарочки по столу») из III действия оперы.

³ Здесь композитор использовал две темы, в разное время служившие основой национального гимна США.

зиция, не является полноценной, так как в ней вовсе отсутствует побочная партия. Однако ее тональный центр (C-dur) всячески подчеркивается в результате яркой модуляции и в процессе изложения главной партии. В результате уже в самом начале возникает «прообраз» тонального соотношения, представленного в дальнейшем. Побочная партия, как самостоятельный раздел, формируется уже внутри второй экспозиции. Ее начальный материал предвосхищает одну из наиболее значимых тем концерта — цитату из оперы Гретри. Отметим еще одну особенность второй экспозиции: в ней достаточно слабо выражен столь важный раздел, как заключительная часть побочной партии. Он не характеризуется ни структурной определенностью, ни выразительным тематизмом и имеет несколько «формальный» характер. Разработка, в целом, вполне традиционна. В ней развивается материал главной и побочной партии. Она завершается каденцией солиста. Один из явных признаков, свидетельствующих о наступлении репризы, возвращение и местное утверждение основной тональности. Однако традиционной репризы в концерте нет: раздел Adagio, скорее, замещает ее. С другой стороны, он имеет самостоятельную форму, близкую к сонатной, предельно краткой, без разработки: это своеобразный «конспект», представляющий сонатные отношения. И именно в ее рамках осуществляется *традиционное тональное подчинение*.

Несмотря на внешнее сходство с сонатной формой, возникает ряд противоречий, позволяющих усомниться в ее полноценной реализации. Прежде всего, отметим пропуск побочной партии в первой экспозиции, «размытость» заключительной части, а также отсутствие типичной репризы, вместо которой звучит раздел Adagio.

Ассоциации с сонатно-симфоническим циклом, в рамках одночастной структуры, обнаруживаются достаточно явно. Так, раздел Allegro non troppo соответствует первой, быстрой части, раздел Adagio выполняет функцию медленной (достаточно сформированной в структурном отношении) части, а раздел Allegro con fuoco, напоминает предельно краткий финал. Как уже отмечалось, при этом возникает ощущение масштабной «несоразмерности» отдельных составляющих цикла.

Не менее важным представляется вопрос о специфике тематических отношений внутри данного произведения: какие темы обладают первостепенным значением, существует ли между ними явная интонационная связь?

Один из определяющих комплексов — оркестровая тема, открывающая концерт, и ее варианты. Она лаконична, внутренне разомкнута, непосредственно связана с последующим развитием. И все эти особенности изложения материала достаточно характерны для Пятого концерта в целом. В начале второй экспозиции этот материал трансформируется, переосмысливается. Здесь уже звучит развитая мелодия, основанная на опорных тонах темы, на фоне ламентозных нисходящих секундовых интонаций в оркестре. Последний вариант представлен в медленном разделе. В его основе — нисходящие мелодические обороты в партии скрипки, внутри которых, равно как и внутри оркестрового сопровождения, явно слышатся отголоски начальной темы произведения.

Второе значимое тематическое образование — это цитата из четвертой сцены одноактной комической оперы «Люсиль» А. Гретри (квартет Люсиль, Дорваля, Тиманта и отца Дорваля «Где может быть лучше, чем в своей семье?») (пример 1).

Напомним, что Вьетан предвосхищает ее появление в C-dur'ной теме побочной партии. И, таким образом, вновь можно говорить о соотношении относительно самостоятельных тематических вариантов. В Пятом концерте тема Гретри играет особую роль. Несмотря на то, что ее появление в основном виде осуществляется не сразу, а лишь в медленной части, на определенном этапе развития она приобретает статус «центрального» тематического материала. Композитор заимствует не только данную тему, но и некоторые иные музыкальные обороты из оперы Гретри. Все они имеют общие корни, так как звучат в квартете. Этот немаловажный фактор способствует интонационной целостности внутри концерта. В частности, Вьетан обращается к другому материалу — энергичной теме с характерным острым ритмом, частично построенной на аккордовых звуках. В концерте она соответствует связующей части главной партии (пример 2).

Пример 1

Гретри А. Опера «Люсиль». Начальная тема квартета «Где может быть лучше, чем в своей семье?»



Пример 2

Вьетан А. Концерт для скрипки с оркестром «Le Grétry». Связующая часть главной партии



Она имеет важное значение и появляется в узловых, с точки зрения формообразования, моментах: как уже говорилось, она представляет связующую часть, на ее интонациях строится заключительная часть побочной партии, отдельные фрагменты разработки и коды.

Указанные темы активно взаимодействуют друг с другом, объединяясь в тех разделах, которые насыщены интенсивным развитием. Это, в первую очередь, разработка, а также кульминация и кода концерта.

Обозначим еще одну важную проблему установления тематических приоритетов. В целом, следует отметить, что внутренние отношения нестабильны и переменны. Сперва в центре нашего внимания тема главной партии из первой экспозиции. Однако в процессе развития, прежде всего, в медленной части, тематические отношения активно меняются, и кажется, что на определенном этапе развития роль основного материала принимает цитата из оперы Гретри. Сначала тональное предвосхищение в самом начале концерта, затем появление варианта этой темы в побочной партии. Именно поэтому данная («чужая») тема в момент звучания воспринимается максимально естественно. Лишь в заключительном разделе восстанавливается «баланс» тематических отношений и утверждается общая «иерархия». При этом яркое проведение темы главной партии в оркестре образует интонационную арку с началом произведения.

Реализации идеи тематического единства способствует целый ряд факторов. Несомненно то, что наличествует тесная интонационная связь между разными темами, в осуществлении которой важную роль играет вариантное развитие материала. Характерно, что между тематическим прообразом и его вариантом обнаруживаются связи разного уровня, по классификации Е. А. Ручьевской, «мотивные», «субмотивные» («микротематические») и «связи между отдельными оставляющими» [2, с. 85, 86].

При наличии масштабной композиции, с ориентацией на сонатные принципы, определяющей также является идея осуществления свободной, яркой обработки темы Андре Гретри, с использованием самых разнообразных виртуозных скрипичных приемов, с показом и выявлением технических возможностей инструмента. Возникает ощущение, что в процессе создания произведения преобладал исполнительский порыв, быть может именно поэтому концерт не укладывается в полной мере в рамки традиционной формы.

Исходя из вышесказанного, возникает еще один важный вопрос: какое место занимает данный концерт среди тех его произведений, основу которых составляет цитирование и обработка заимствованного материала? Например, в ряде сочинений осуществляется развитие на основе музыкального материала из опер Доницетти, Беллини, Верди и Гуно. Обычно это вариационные циклы на одну тему. Однако в основе Пятого концерта более оригинальная идея. В центре свободной композиции, включающей множество разделов, — цитата из оперы Гретри, абсолютное «первенство» которой оспаривается другой, *авторской* темой Вьетана. И на сей раз вариационный принцип развития не становится приоритетным.

Подводя итог, отметим, что Пятый концерт до сих пор вызывает интерес со стороны исполнителей и слушателей, благодаря богатству и красоте мелодии, оригинальности и «свежести» замысла. Он был по достоинству оценен современниками композитора, в число которых входил Леопольд Ауэр, высоко почитавший творчество Анри Вьетана. И он говорил следующее: «Я верю в то, что если этот концерт исполнить в соответствии с замыслом композитора, он произведет громадное впечатление на слушателей. Ибо это не внешне блестящее произведение, а сочинение, в котором раскрываются лучшие стороны скрипки как концертного инструмента» [1, с. 137].

Литература

1. Гинзбург Л. С. Анри Вьетан. М.: Музыка, 1983. 176 с.
2. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
3. Самин Д. К. 100 великих музыкантов. М.: Вече, 2002. 478 с.
4. Radoux J.-Th. Vieuxtemps: sa vie, ses oeuvres. Liège: Aug. Bénard, 1891. 166 p.