

## И БЕЗДНЫ МРАЧНОЙ НА КРАЮ... (К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЛЕОША ЯНАЧЕКА)

**Бухтояров Андрей Алексеевич**

заслуженный артист РФ, доцент,  
Государственный музыкально-педагогический  
институт им. Ипполитова-Иванова  
imeza@yandex.ru

### AND AT THE EDGE OF A DARK PROFOUND... (AN ASPECT OF INTERPRETATION OF LEOŠ JANÁČEK'S PIANO SONATA)

**A. Bukhtoyarov**

*Summary:* The article says about Leoš Janáček's Piano Sonata, its origin, its form, images, structure, and interpretation problems. The author underlines the importance of this work in the whole Janáček's heritage, the influence of expressionist aesthetics on the imagery of Sonata, philosophic elements of the music, the speech intonation as an important part of composer's idea.

*Keywords:* interpretation, piano sonata, expressionism, rhythm, distancing.

*Аннотация:* В статье говорится о Сонате для фортепиано Леоша Яначека, истории создания, особенностях формы, образности и проблемах исполнения. Подчеркивается важность этого сочинения в творческом наследии композитора: влияние эстетики экспрессионизма на образный строй Сонаты, философская составляющая музыки, речевая интонация как основа музыкального языка Яначека. Отдельно рассмотрен аспект интерпретации как важная составляющая композиторского замысла.

*Ключевые слова:* интерпретация, фортепианная соната, экспрессионизм, ритм, остранение.

Чешского композитора XX века Леоша Яначека с полным правом можно назвать трагической фигурой. Его объемное творческое наследие – инструментальные и вокальные сочинения, произведения для музыкального театра, хоровые и оркестровые партитуры – долгое время оставалось в тени не только для европейской музыкальной общественности, но и на родине композитора. Так, одна из лучших опер Яначека – «Енуфа» – была наконец принята к исполнению директором Пражской оперы спустя четырнадцать лет унижительных отказов, когда автору было уже шестьдесят два года. Вся жизнь композитора – напряженная внутренняя работа мысли и духа, борьба за право оставаться самим собой и отрицать свою принадлежность к национальной музыкальной школе, выходя за рамки этого узкого определения.

Один из самых глубоких исследователей творчества Яначека, его соотечественник, писатель и мыслитель Милан Кундера посвятил Яначеку несколько литературно-философских эссе, вошедших в сборник «Нарушенные заветы». На этих страницах Кундера неоднократно упоминает, насколько трудно складывался творческий путь Яначека. Он как будто не вписывался в свое время, будучи, с одной стороны, старшим современником последних великих романтиков – Малера, Штрауса, Пуччини, с другой – будущим представителем эстетики модерна: «Он вечно неудовлетворен, и разорванные партитуры, словно вехи, отмечают его жизненный путь;

только к концу столетия он находит свой собственный стиль. В двадцатые годы его сочинения занимают место в программах концертов модернистской музыки наряду со Стравинским, Бартоком, Хиндемитом; но он на тридцать — сорок лет их старше. В юности консерватор-одиночка, в старости он становится новатором» (3, 67). Именно этот трагический парадокс жизни Яначека – его мучительный путь к собственной уникальности – подчеркивает Кундера в своих заметках о Яначеке.

Среди многочисленных точных и метких замечаний писателя о творчестве Яначека можно встретить весьма необычные суждения, касающиеся особенностей стиля композитора. Некоторые звучат особенно полемично и при этом крайне любопытно, ведь Кундера не принадлежит к когорте музыковедов-историков-критиков, он судит о музыке с позиций просвещенного эрудита, чей кругозор и взгляд на искусство вызывают наше восхищение. Так, примечательна следующая цитата Кундера о стилистической принадлежности сочинений Яначека к экспрессионизму: «Хотя Яначек и не причислял себя к таковым [экспрессионистам. – А.Б.], на самом деле он единственный великий композитор, к которому можно было бы применить этот термин целиком и в его буквальном значении: для него все экспрессия, и ни единая нота не имеет права на существование, если она не есть экспрессия. [...] Еще одно уточнение: немецкий экспрессионизм отличается предпочтительным отношением к избыточным душевным состояниям, бреду, безумию. То,

что я называю экспрессионизмом, у Яначека не имеет ничего общего с этой одномерностью: это богатейший веер эмоций, противопоставление без переходов, тесное до головокружения, противопоставление нежности и грубости, ярости и успокоения» (3, 68). В этом определении Кундеры сконцентрирована самая суть музыки Яначека, и справедливость подобного утверждения мы попробуем доказать на примере одного из немногих сочинений Яначека для фортепиано – его Сонаты «С улицы».

«Разорванные партитуры, словно вехи, отмечают его жизненный путь», - пишет Кундера. Подобная печальная участь не миновала и Сонату для фортепиано. Драматична сама история ее создания: на первый взгляд, это программное сочинение, в основу сюжета которого легли реальные события, произошедшие в городе Брно 1 октября 1905 года - тогда состоялась молодёжная демонстрация в поддержку открытия в городе национального университета. Демонстрация была разогнана немецким магистратом, при этом погиб двадцатилетний рабочий. Впечатленный этим событием, Яначек немедленно принялся за сочинение и в январе 1906 года закончил сонату в трех частях: «Предчувствие», «Смерть», «Похоронный марш». Она была сразу же исполнена в Клубе друзей искусства пианисткой Людмилой Тучковой, но перед самым концертом композитор сжег третью часть, а после уничтожил и ноты оставшихся двух частей (точно так же он поступил и со многими другими своими сочинениями). Только в 1924 году, по случаю 70-летия композитора, Тучкова призналась, что у нее сохранилась копия двух частей сонаты. Так, само Провидение, кажется, спасло прекрасную музыку от уничтожения, и в этом факте видится некий мистический смысл. Конечно же, Соната Яначека вобрала в себя намного больше, чем исторический эпизод, который фактически стал лишь отправной точкой для создания подлинного музыкального шедевра новой эпохи – эпохи экспрессионизма.

Какие же черты экспрессионизма мы находим в Со-

нате Яначека?

Прежде всего, это эмоциональная насыщенность музыки и наличие скрытого смысла, своеобразного «второго дна», в самом замысле сочинения. Программность его намного шире, чем пресловутая демонстрация рабочих. Композитор говорит здесь о самом себе, о своем бесконечном одиночестве, о скитаниях души в поисках понимания и покоя. Это смятение, предчувствие надвигающейся катастрофы, потеря чувства безопасности, сгущенно-мрачные краски – весь тот спектр настроений, которыми изобилует начало XX века.

Основной принцип музыкального развития первой части – контрастное сопоставление противоположных образов, причем данное как по горизонтали, так и по вертикали. Контраст во всем: частое чередование различных, подчас противоречивых элементов на протяжении короткого фрагмента музыки; разнообразие темпов и размеров, не менее частое; неожиданное соседство эмоций на очень ограниченном пространстве, которое, по мнению Кундеры, создает оригинальную семантику: «Сосуществование эмоций горизонтально (они следуют друг за другом), но также (что еще более непривычно) — вертикально (они звучат одновременно как полифония эмоций)» (3, 69).

Несмотря на контраст эмоций, музыка Яначека предельно лаконична. Так, экспозиция первой части занимает неполных две страницы, но в этих тактах в сжатом и концентрированном виде предстает настоящий конфликт смыслов. С одной стороны – предчувствие смерти и невозможность противостоять ей, с другой – утешение, которое дарит красота и гармония мира, с третьей – страх перед неизбежным, отрицание и попытка вырваться из когтей смерти. Все это – в одновременности, в моменте «здесь и сейчас».

Примечательна главная тема первой части (собственно мелодия, легко узнаваемая в дальнейшем). Она на-

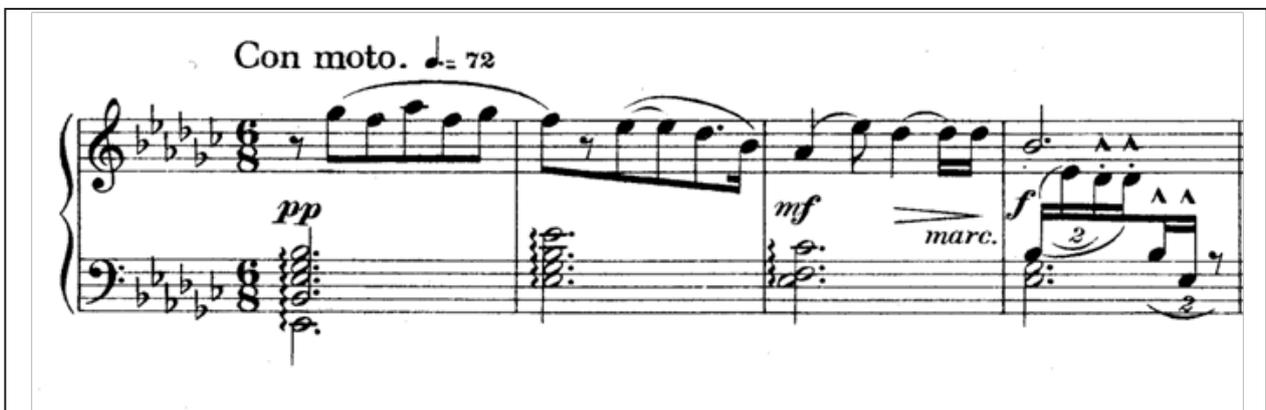


Рис. 1.

поминает оборот человеческой речи, в котором звучит одновременно горестная мольба и страстный порыв (Рис. 1).

Три элемента главной партии соотносятся не как мелодия-аккомпанемент-бас, а как равноправные полифонические пласты, каждый из которых равно значим и неотделим от смыслового музыкального центра.

Нелишним будет вспомнить, как именно Яначек находил свои мелодии. На протяжении всей жизни композитор вел своеобразный музыкальный дневник, записывая нотами услышанные и подслушанные интонации человеческой речи, за которыми он буквально охотился, не расставаясь с нотной бумагой. В результате долгих лет ведения этих записей появился настоящий каталог эмоций, кладезь музыкальных формул, которые композитор затем использовал в работе над своими операми, но и не только над ними. Буквально каждая музыкальная фраза Яначека пронизана этой живой, яркой человеческой интонацией.

Вот как эту способность Яначека омузыкаливать разговорную речь характеризует Милан Кундера: «Поиски утраченного настоящего; поиски мелодической правды мгновения; желание застать врасплох и поймать эту

ускользающую правду; желание проникнуть таким образом в тайну непосредственной действительности, постоянно уходящей из нашей жизни, которая поэтому и становится одной из самых малоизвестных вещей на свете...» (3, 68). Трудно высказаться точнее!

Первая тема Сонаты для фортепиано представляет собой квинтэссенцию мелодической выразительности у Яначека. Поначалу тема звучит одногласно, лишь позже обрастая дополнительными оттеняющими ее элементами, о которых Кундера справедливо пишет: «... мы слышим одновременно ностальгическую мелодию, под ней — яростный мотив *ostinato*, а выше — другую мелодию, похожую на крики. Если исполнитель не поймет, что каждая из этих линий имеет равную семантическую значимость и что, таким образом, ни одна из них не должна превратиться в простой аккомпанемент, в импрессионистский шепот, он пройдет мимо структуры, присущей музыке Яначека» (3, 69) (Рис. 2).

Остинатный мотив звучит каждый раз иначе: в нижнем регистре — настойчиво, почти исступленно, в верхнем на левой педали — призрачно и загадочно. Выплывающая из него побочная тема, несмотря на свою хрупкую красоту, вбирает в себя этот мотив, как зерно горечи, без которого невозможно просветление (Рис. 3).



Рис. 2.

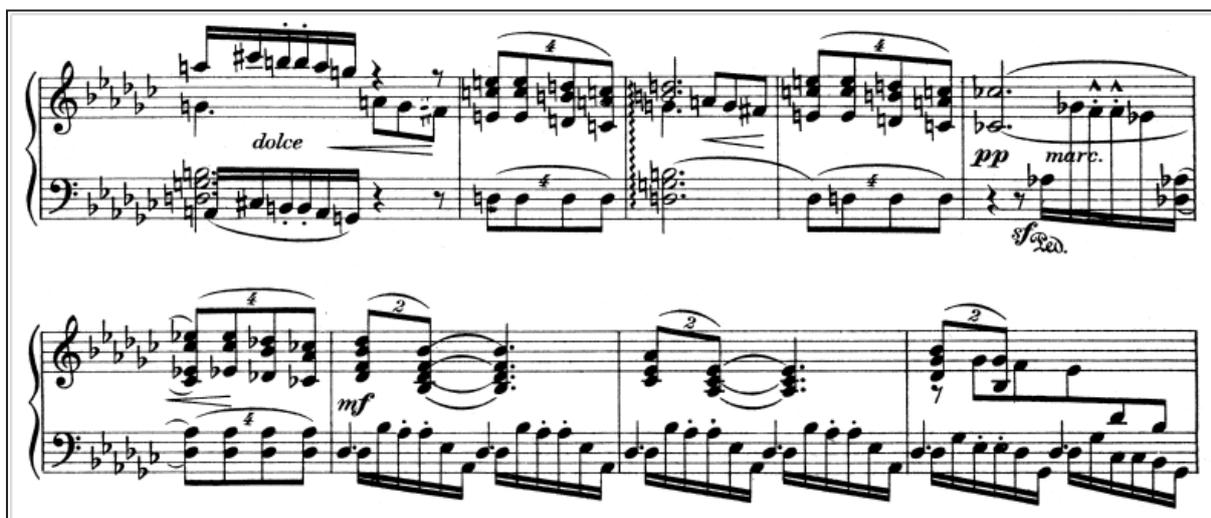


Рис. 3.

Обращает на себя внимание монотематическое родство главной и побочной тем. Мажорная побочная партия так же полифонична, насыщена интонациями остинато, как и главная. Именно она начинает разработку, постепенно сливаясь с контурами главной партии, когда они фактически становятся продолжением и наполнением друг друга (Рис. 4).

Разработка предельно компактна, при этом крайне насыщена и драматична. Вообще, в том, что касается соотношения музыкального объема и смысла, Яначек идет по пути сжатия объема и одновременного углубления содержания. В отличие от поздних романтиков, с которыми его роднило многое, прежде всего стилистика музыкального языка, Яначек не стремился к грандиозным формам и «божественным длиннотам», которые вслед за Шубертом унаследовали Малер и Брукнер. Наоборот, его стихией становится символика кратких мотивов, из которых складывается диалог настроений и образов. Разработка первой части Сонаты – поток разноречивых чувств, которые в своей одновременности искажают, дополняют, отрицают и воспевают друг друга. Заложенное в главном мотиве ядро противоречий полностью оправдывает себя в разработке, когда из этого ядра прорастают противоположные по смыслу и заряду импульсы: светлое воспоминание, скорбное разочарование, гнев, страх, ожидание. Патетический взглас главной партии, важный элемент темы, звучит в конце разработки выпукло и драматично, подчеркивая связь всех частиц воедино (Рис. 5).

Реприза утверждает основное настроение первой

части – смятение души. Главная и побочная тема еще сжимаются в объеме, что стремительно направляет музыку первой части к своему завершению.

От предчувствия – к смерти.

Еще раз повторим, что смысловое содержание сонаты намного шире заявленного сюжета о смерти рабочего во время забастовки. Событие, послужившее импульсом для композитора, вызвало к жизни музыкальные страницы, проникнутые очень личными переживаниями. В этом смысле вторая часть Сонаты (ставшая волею судьбы последней) звучит как тайная исповедь Художника перед самим собой и перед Богом.

Перед нами похоронный марш, странно искаженный ритмически: отсутствует сильная доля, основной однотактный мотив каждый раз завершается остановкой, что вызывает ассоциацию с неверной тяжелой поступью сраженного горем или болезнью человека (Рис. 6).

На этом мотиве строится вся музыка первого раздела. Он же становится основой дальнейшего динамического развития музыки во втором разделе, где первоначальный характер постепенно меняется: долгие остановки на длинных выдержанных аккордах уступают место взволнованному тремоло в партии левой руки и возгласам в правой. Душа как будто пробуждается от смертного сна (Пример 7), сначала наполняясь надеждой и верой (Пример 8), затем низвергаясь в пучину отчаяния и гнева (Пример 9) и, наконец, вновь возвращаясь в первоначальное скорбное состояние (Рис. 7).



Рис. 4.

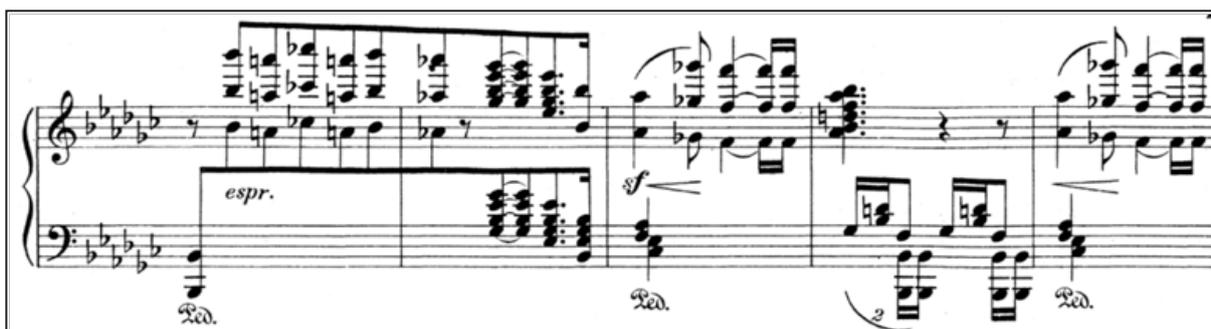


Рис. 5.

Эта метаформоза кажется тем более удивительной, что едва ли не полностью отдана на откуп исполнителю. Во власти интерпретатора наполнить музыку предельной экзотичностью романтического толка (именно таким образом трактует образ Андраш Шифф) или сохранить отстраненность и нерушимость «бездны мрачной» (подобную трактовку предлагает, к примеру, Иван Моравец). Трудно говорить о «правильности» того или иного решения, ведь любая исполнительская концепция может быть убедительна.

Заключительный раздел второй части – сокращенная динамизированная реприза, в которой звучат отголоски пронесшейся душевной бури (Рис. 8).

Несмотря на то, что изначально Соната была создана

в трех частях, вторая часть «Смерть» носит совершенно явный заключительный характер. После этого скорбного монолога любые слова были бы излишни.

От краткой характеристики структуры и внутреннего содержания Сонаты Яначека мы переходим непосредственно к проблеме интерпретации этого сочинения, все чаще звучащего в самых разных исполнениях (так, на известном сайте классической музыки можно найти порядка десяти с лишним записей сонаты разных лет в исполнении русских и западных пианистов).

Невольно задаешься вопросом: в чем состоит главная сложность исполнения этой музыки? На наш взгляд, прежде всего – в необходимости услышать и воссоздать ту самую «полифонию эмоций», о которой неоднократно



Рис. 6.

Рис. 7.

упоминает Кундера. В музыкальном тексте первой части Сонаты она выражена различными средствами: ритмически, гармонически, темброво, регистрово. Несмотря на кажущуюся романтическую фактуру с ее объемными басами и парящей в верхнем регистре мелодией, исполнитель имеет дело с четко отделенными друг от друга полифоническими пластами, которые в то же время постоянно наслаиваются друг на друга и проникают один в другой.

Это несовпадение мелодических линий и гармонических планов непостижимым образом сочетается и с раз-

нообразием ритмических рисунков, звучащих одновременно в разных голосах. Уже в первых тактах сочинения поочередно звучат основные ритмические элементы, которые в дальнейшем сольются в общую взволнованно пульсирующую ритмическую ткань: мелодия в верхнем голосе, выдержанные аккорды в нижнем регистре и лихорадочный трепет шестнадцатых (гармоническое заполнение), звучащий как непрерывный «ток крови» в сердце поэта (Рис. 9).

Примечательно, что, даже сливаясь в едином потоке мелких длительностей, ритм не утрачивает своей по-



Рис. 8.

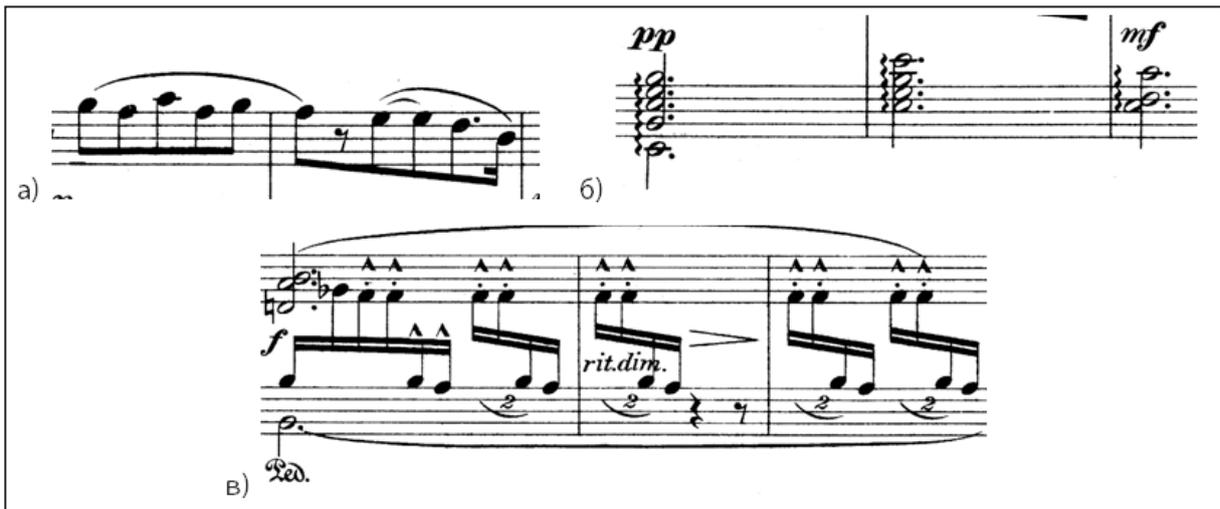
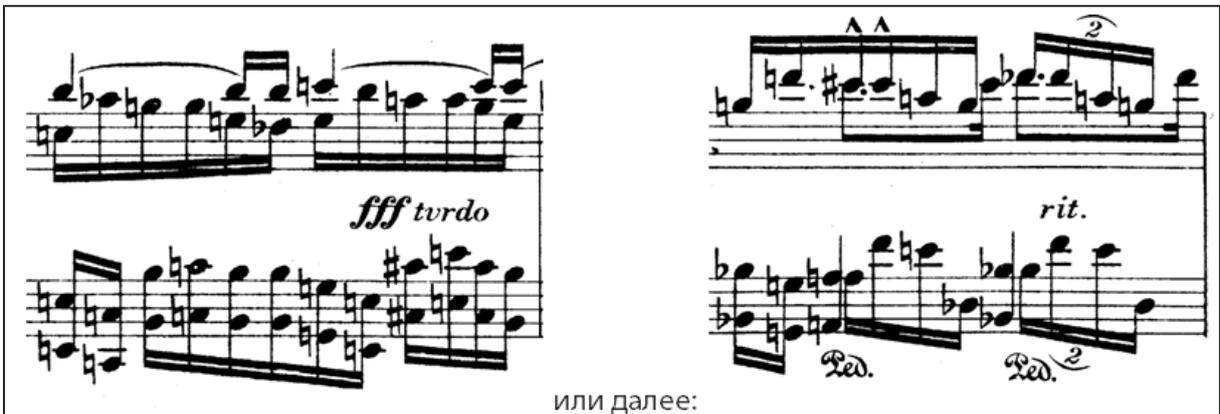


Рис. 9.



или далее:

Рис. 10.

лифонической природы: в нижнем и среднем голосах шестнадцатые сгруппированы по-разному, на что исполнитель обязан обратить внимание (Рис. 10).

Все это многообразие мы встречаем всего лишь на первой странице Сонаты в теме главной партии. Побочная партия изложена не менее прихотливо с точки зрения ритма. Перед нами дуэт двух голосов в правой руке, перекликающихся на фоне «весенних вод» левой: один голос растворен в среднем регистре, обьятый со всех сторон непрерывным потоком шестнадцатых (характер музыки тут совершенно меняется – бурные волны уступают место нежно шелестящим струям), другой звучит в верхнем регистре (Рис. 11).

Перед исполнителем стоит задача: темброво «разве-

сти» эти сплетающиеся голоса и придать всей фактуре иное по сравнению с главной партией звучание.

Разработка вбирает в себя многообразие ритмических паттернов экспозиции и становится своеобразным символом душевного смятения, где ритм, без сомнения, играет главную роль (Рис. 12).

Ритмическая «партитура» этого раздела первой части даже визуально являет собой бурный поток чувств, вырвавшихся на свободу. В этой лавине, обрушивающейся на слушателя, исполнитель не должен терять изначальную данность мгновения. Очень заманчиво было бы предаться сметающей все на своем пути буре звуков – но нет, задача здесь иная: сохранить тембровую полифонию, напоминая слушателю, откуда берет начало тот

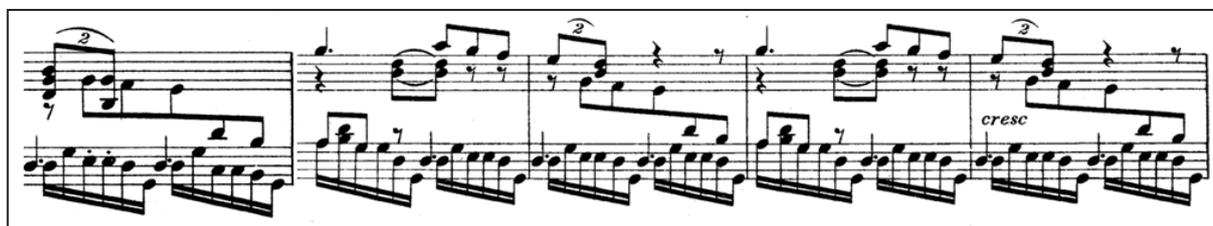


Рис. 11.

или:

 Musical score for Figure 12, showing two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. There are several '2' markings above notes, indicating slurs or accents. A 'cresc' marking is present in the lower right of the score.
 

или еще:

 Musical score for Figure 12, showing two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. There are several '2' markings above notes, indicating slurs or accents. A 'cresc' marking is present in the lower right of the score.

Рис. 12.

или иной мотив. Это действительно сложная художественная задача, которую не всякому пианисту удастся убедительно решить.

В репризе вновь на первый план выводится основная идея первой части – фатальная предрешенность, страдание как единственная возможность бытия, познание себя через скорбь и катарсис. Однако основные темы первой части проводятся очень кратко, от них остается только воспоминание, намек. Само звучание здесь отличается от экспозиции – оно мыслится более эфемерным, бесплотным, призрачным: грань между жизнью и смертью стирается.

Вторая часть Сонаты Яначека ставит перед музыкантом не менее сложные задачи. И вновь ритм становится проводником в мир внутреннего смысла и содержания этой музыки. Выше мы уже упоминали о необычности ритмического рисунка второй части, который, с одной стороны, прямо указывает на жанровый источник – похоронный марш, с другой – деформирован и искажен. В этой связи стоит упомянуть часто встречающийся в творчестве художников, литераторов, музыкантов XX века прием «остранения».

Термин, пришедший из теории литературы (введен литературоведом Виктором Шкловским в 1916 г.), объясняется как «литературный прием, имеющий целью вывести читателя из “автоматизма восприятия”, сделав для этого предмет восприятия непривычным, странным» (З, 704). Уместно использовать этот термин в отношении не только литературных, но и музыкальных и художественных произведений. (Так, этот прием часто упоминается И.А.Барсовой в ее монографии «Симфонии Густава Малера»).

В музыке Яначека остранение происходит прежде всего на уровне жанра. Знакомые черты похоронного марша – медленный темп, размеренность ритмической пульсации, минорный лад, аккордовый склад – в музы-

ке Яначека показаны как бы сквозь призму измененного сознания. Это некая альтернативная реальность, иное измерение, которое, подобно осколку зеркала андерсеновского Тrolля, искажает настоящее и меняет восприятие. Яначеку удалось добиться подобного эффекта минимумом средств: шестнадцатая пауза вместо сильной доли; прозрачная фактура вместо тяжелых аккордов; *pianissimo* и *una corda* вместо литавр и меди; тремоло, постепенно проникающее в фактуру и насыщающее ее несвойственным похоронной процессии волнением.

Композитор постепенно выстраивает этот незаметный переход от знакомого к странному, и именно этот переход, это «расщепление сознания» (термин И.Векслера) исполнителю необходимо особо подчеркнуть: оттолкнуться от несуществующей первой доли, чтобы начать свой *via dolorosa* в пучину вознесения, от решения и смерти.

По мере этого движения к «бездне мрачной» изменяется сам ритмический рисунок. В нем мало-помалу прорастают ритмические элементы первой части: изломанность и наслоение друг на друга двух голосовых линий, лихорадочный пунктир *ostinato* в среднем регистре – и общее впечатление насыщенности и пресыщенности ритма, которое не покидает слушателя на всем протяжении первой части Сонаты. Ритм соединяет предчувствие и смерть, сковывает навеки. Полиритмия внезапно обернулась «моноритмией», объединив столь различные по художественному замыслу части Сонаты.

Итак, обобщая все вышесказанное, можно сделать вывод: во главу угла исполнительской трактовки Сонаты Яначека следует ставить ритм в его первооснове. Вся полифоничность и многоязыкость Сонаты исходит прежде всего из полифонии ритмических моделей. Подчеркивая разнообразие ритма с помощью тембров, исполнитель сможет добраться до истинного смысла этой прекрасной музыки.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера: Монография. – М.: Сов. композитор, 1975. – 496 с.
2. Векслер И. Малер и Достоевский. – <http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer17/Veksler1.php>
3. Кундера М. Нарушенные завещания. – М.: Азбука-классика, 2004.
4. Остранение // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. — СПб. 704 — 1596 с.

© Бухтояров Андрей Алексеевич (imeza@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»