

Фиалко Олеся Владимировна

ЖАНР КОНЦЕРТА В СОВРЕМЕННОМ КЛАВЕСИННОМ РЕПЕРТУАРЕ: ФАЛЬЯ, ПУЛЕНК, МАРТИНУ (1920-1930-Е ГГ.)

Возвращение клавесина в музыкальную практику на рубеже XIX-XX вв. ознаменовалось его вхождением в круг интересов современных композиторов. Систематизация и анализ современного клавесинного репертуара выявили наиболее устойчивую модель при создании сочинений для возрожденного инструмента - сольный инструментальный концерт. В статье рассмотрен период неоклассического клавесинного концерта 1920-1930-х гг., представленный сочинениями М. де Фальи, Ф. Пуленка и Б. Мартину, которые наиболее ярко отразили начальный этап становления современного клавесинного стиля и заложили базу для развития жанра клавесинного концерта в последующие десятилетия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/56.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. I. С. 198-201. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

PROBLEM OF DUAL FAITH AND IDEA OF TRIPPLICITY OF THE “RUSSIAN FAITH”

Ustimenko Aleksei Leonidovich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Kuban State University (Branch) in Slavyansk-on-Kuban
ustimenko2010@rambler.ru

The article tries to clarify the meaning of the “Russian faith”, the origin of which is associated with the problem of “dual faith”. It is mentioned that the nature of faith is characterized by duality. Analyzing the conscious choice of faith (baptizing of Rus) the author concludes that the ritual promoted adopting not so much dual faith but a more general religious phenomenon – triple faith. Orthodoxy and paganism, or heterodoxy, come forward as the extremes of the triple “Russian faith”, and “dual faith” is its central (medial) element.

Key words and phrases: Orthodoxy; dual faith; the Russian faith; triple faith; multiple faith; dimerization; duality, triplicity of faith.

УДК 78.03

Искусствоведение

Возвращение клавесина в музыкальную практику на рубеже XIX-XX вв. ознаменовалось его вхождением в круг интересов современных композиторов. Систематизация и анализ современного клавесинного репертуара выявили наиболее устойчивую модель при создании сочинений для возрожденного инструмента – сольный инструментальный концерт. В статье рассмотрен период неоклассического клавесинного концерта 1920-1930-х гг., представленный сочинениями М. де Фальи, Ф. Пуленка и Б. Мартину, которые наиболее ярко отразили начальный этап становления современного клавесинного стиля и заложили базу для развития жанра клавесинного концерта в последующие десятилетия.

Ключевые слова и фразы: клавесин в XX веке; репертуар для клавесина; концерт для клавесина; Фалья; Пуленк; Мартину; Ландовская; неоклассицизм.

Фиалко Олеся Владимировна

Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова
fialkoov@gmail.com

**ЖАНР КОНЦЕРТА В СОВРЕМЕННОМ КЛАВЕСИННОМ РЕПЕРТУАРЕ:
ФАЛЬЯ, ПУЛЕНК, МАРТИНУ (1920-1930-Е ГГ.)[©]**

Возвращение клавесина на концертную эстраду в конце XIX – начале XX в. стало одним из проявлений глобальной культурно-коммуникативной тенденции, при которой «аксиологическое пространство вокруг музыкального наследия существенно расширилось» [1, с. 239]. В новой системе художественных и исторических ценностей клавесин начал возвращаться в круг интересов современных композиторов. Началось формирование современного клавесинного репертуара, который к концу 1990-х насчитывал около 5400 сочинений 2700 авторов для клавесина или с его участием в различных жанрах и стилях [6]. Выявление, систематизация и анализ произведений и основных тенденций развития современного клавесинного репертуара позволяют выделить наиболее репрезентативную форму для показа возрожденного инструмента в современном облике – жанр сольного концерта.

Сольный инструментальный концерт является одной из устойчивых моделей при создании сочинений для клавесина в XX столетии. На данный момент удалось обнаружить около 40 клавесинных концертов, созданных композиторами Европы и Америки с 1920-х и до конца 1990-х гг. К сожалению, лишь небольшая часть этого наследия получила широкое распространение в исполнительской практике и доступна для музыковедческого анализа благодаря наличию аудиозаписей и нотного материала. Однако имеющийся материал позволяет очертить ясную и четкую линию развития клавесинного концерта в XX столетии, которая в целом сходна с линией развития всего современного клавесинного репертуара: от неоклассических концертов 1920-30-х гг. к авангарду и союзу академических и популярных интонаций второй половины XX в.

В настоящей статье рассмотрен период неоклассического клавесинного концерта, представленный сочинениями Мануэля де Фальи, Франсиса Пуленка и Богуслава Мартину, наиболее ярко отражающих начальный этап становления современного клавесинного стиля и заложивших ряд тенденций для развития жанра клавесинного концерта до настоящего времени.

Концерты для Ландовской

Обращение современных композиторов к жанру сольного инструментального концерта при создании сочинений для возрожденного старинного инструмента было закономерно как с точки зрения тех возможностей,

что предоставляет концертный жанр для демонстрации инструмента, так и с позиций особой популярности жанра концерта в XX столетии в целом. Одни из первых клавишных концертов, получивших признание современников и последующих поколений исполнителей и слушателей, были созданы Мануэлем де Фальей и Франсисом Пуленком по заказу и при активном участии лидера возрождения клавесина Ванды Ландовской¹.

Концерт для клавесина (или фортепиано), флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели М. де Фальи создавался в период с 1923 по 1926 гг. и был посвящен Ванде Ландовской. Премьера этого сочинения с Ландовской за клавесином и под управлением автора состоялась 5 ноября 1926 года в Барселоне. На парижской премьере в зале «Pleyel», последовавшей за барселонской, концерт был исполнен самим Фальей дважды за один вечер – на фортепиано и клавесине «Pleyel». Именно с автором в качестве солиста (в основном за фортепиано) концерт прозвучал во многих городах Европы. В Америке² его представляла сама Ландовская, а далее концерт покинул ее репертуар³.

Концерт для клавесина и большого симфонического оркестра Франсиса Пуленка получил название «*Concerte Champêtre*» («*Сельский концерт*»)⁴. Композитор работал над ним с октября 1927 по сентябрь 1928 г. После завершения этой работы «Сельский концерт» был отредактирован Вандой Ландовской⁵. Премьера «Сельского концерта», посвященного Пуленком Ванде Ландовской, состоялась в мае 1929 года в зале «Pleyel» с Парижским симфоническим оркестром. Незадолго до парижской премьеры Ландовская обыграла сочинение в своем концертном зале в Сен-Лё. Партию оркестра на фортепиано исполнил Пуленк. «Сельский концерт» был одним из любимых сочинений Ванды Ландовской и она пропагандировала его со свойственной ей активностью, исполняя в городах Европы и США.

Клавесинные концерты Фальи и Пуленка лежат в русле неоклассической традиции, но в каждом черты неоклассицизма претворены по-своему. В камерном концерте Фальи прослеживается характерный для 1920-х гг. интерес к камерному ансамблю необычного состава, но в этом произведении присутствует и другая тенденция начала XX века – тенденция обновления концертного жанра через возрождение традиций эпохи барокко и раннего классицизма. В своем сочинении Фалья отходит от типа романтического концерта и возрождает тот тип концерта-ансамбля, который культивировали мастера XVII столетия в эпоху зарождения жанра. Как и в ранних образцах концерта-ансамбля, солирующее начало в этом произведении присуще партиям всех инструментов – клавесин выделяется автором из общего ансамбля лишь как один из концертующих инструментов. Так же как в старинных концертах ансамблевого типа здесь нет явно выраженных *tutti* и сольных каденций. Таким образом, концерт Фальи структурно возрождает старинный тип концерта-ансамбля, написанный для нескольких инструментов. Современным же оказывается их выбор.

«Сельский концерт» Пуленка продолжает линию развития инструментального концерта конца XVIII – начала XIX в. Это масштабная композиция с развернутыми сольными эпизодами. Из общей массы звучания инструментов Пуленк выделяет солирующие тембры (труба, скрипка, высокие деревянно-духовые), но главным и единственным солистом в сочинении выступает клавесин, которому композитор не боится противопоставить симфонический оркестр⁶. В этом заключается одна из основных новаций композитора, так как «Сельский концерт» – первый в истории музыки, в котором солирующему клавесину противопоставляется полный симфонический оркестр.

¹ Ванда Ландовская была одним из первых клавесинистов, кто обратился к концертам для клавесина с оркестром композиторов эпохи барокко (в основном Генделя и И. С. Баха) и представил инструмент с большой концертной эстрады. Желание Ландовской играть в больших концертных залах и, вероятно, в сопровождении оркестра нашло отражение и в конструкции *Grand Modèle de Concert* – современной модели клавесина фирмы *Pleyel*, производство которой началось в 1912 году при непосредственном участии Ванды Ландовской и соединило в себе особенности клавесинного и фортепианного строительства. Для этого весьма своеобразного инструмента создавались первые клавесинные концерты, заказанные Ландовской де Фальей и Пуленку в 1923 году во время репетиций камерной оперы Фальи «*Балаганчик маэстро Педро*» – одного из первых сочинений, где клавесин был введен в состав современного оркестра. Во время работы над оперой Фалья встретился с Ландовской, которая познакомил композитора со своим инструментом и отредактировала партию клавесина.

² Об этом Ландовская писала Ф. Пуленку в письме от 19 января 1927 года: «Играла концерт дважды с Кузевицким в Бостоне, в третий раз в Нью-Йорке и еще дважды в Филадельфии со Стоковским» [4, с. 94].

³ Охлаждение Ландовской к этому сочинению Пуленк связывает с отказом Фальи редактировать партию клавесина в соответствии с пожеланиями Ландовской: «она предложила ряд изменений, а Фалья нашел, что этих изменений слишком много, и отказался переделывать пьесу» [4, с. 117].

⁴ Название концерта связано с желанием «сочинить сельский концерт, напоминающий о лесе вблизи Сен-Лё» [5, с. 196]. В этом предместье Парижа ранее был дом Франсуа Куперена, а в середине 1920-х гг. здесь в небольшом доме поселилась Ванда Ландовская, открыв частную Школу старинной музыки и собственный концертный зал, построенный по проекту артистки.

⁵ Об этом Пуленк писал в «Дневнике моих песен»: «Я писал Сельский концерт с октября 1927 г. по сентябрь 1928 г., или, скорее, я писал его первый раз. Вы знаете, что Ландовская – гениальный интерпретатор... Я работал с ней над первой версией моего концерта. Мы шли от ноты к ноте, от такта к такту. Мы не меняли, конечно, размера или мелодическую линию, но клавишное письмо и выбор инструментов оркестра были главной целью нашего самого обширного исследования. Прежде всего, мы проясняли письмо, либо сжимая аккорды, либо сокращая ноты, так как умножение нот выполняется самим клавесином посредством его регистров. Короче, мы добились партитуры, внешняя простота которой, возможно, удивит вас, но эффект которой остается, однако, богатым и разнообразным» [5, с. 196].

⁶ «Я решил использовать полный оркестр против клавесина. Если заботиться о диалоге, один не повредит другому. Как только они играют вместе, я выделяю из массы изолированные инструменты; и по очереди каждая группа проходит и усиливается, не сокращая звучность клавесина. Результат – большое разнообразие красок» [5, с. 196].

Для своих клавесинных концертов оба композитора выбирают трехчастную композицию, основанную на итальянской («венецианской») модели (две крайние части быстрого движения обрамляют среднюю, медленную часть), но трактуют ее по-разному. Цикл своего концерта-ансамбля Фалья представляет скорее как сюиту: части у него невелики по масштабам и не конфликтны внутри себя и между собой. Иначе построен цикл «Сельского концерта» Пуленка. Хотя тематический материал, использованный композитором, и имеет ярко выраженный жанровый облик, но градус его развития настолько велик, что в целом произведение носит драматический характер. Весь цикл произведения обрамлен философским *Adagio* и каждой части в цикле отведена своя роль. Первая часть – жанровое *allegro*, уже в разработке которого появляется драматическое развитие. Лирическим центром сочинения является Сицилиана (вторая часть). Кульминацией цикла и его центром тяжести выступает финал – это самая неоднозначная часть концерта. Ее Пуленк начинает с намеренной стилизации, но в процессе драматичнейшей разработки уводит развитие в другую сторону и завершает цикл всего концерта синтетической репризой.

Создавая концерты для возрожденного старинного инструмента, Фалья и Пуленк не прошли мимо старинных форм, попытавшись возродить их черты в своих произведениях. В обоих концертах прослеживаются элементы старинной двухчастной и «ритурнельной» (концертной) форм, но претворенные современными композиторами по-новому и в разной манере. Фалья более последователен в своем обращении к старинным формам, но он активно насыщает их современным музыкальным материалом. Пуленк же охотнее использует материал, стилизованный под старину, а следование старинным формам становится у него лишь эпизодическим средством придания некоего старинного колорита и ассоциативности концерту, выстроенному в общих чертах, как современное, симфонизированное произведение.

В трактовке клавесина оба композитора оказались в русле неоклассицизма с его графическим, ударно-беспедальным стилем игры на клавишных инструментах. Но если Фалья выдерживает всю партию клавесина в ударно-мелодическом стиле, то Пуленк не боится поручить инструменту певучие, кантиленные мелодии широкого дыхания, таким образом, трактуя клавесин и как мелодический инструмент. В фактуре партий клавесина обоих концертов просматривается связь с традициями клавесинного письма старинных мастеров XVI-XVII вв. (исполнение полнзвучных аккордов приемом *arpeggio*, введение в партию клавесина украшений и самых распространенных фактурных формул эпохи барокко), привитыми на базу достижений современной фортепианной музыки.

Именно органичный симбиоз старинного и современного в концертах М. де Фальи и Ф. Пуленка позволил этим сочинениям перешагнуть рамки простой стилизации (хотя она, в разной мере, и присутствует в этих сочинениях). Но каждый композитор выбрал свой путь: так Фалья помещает современный тематический материал в рамки стилизованной старинной формы, а Пуленк, наоборот, во многом стилизованный материал организует в современную масштабную композицию. Этот шаг, основанный на слиянии старинного и современного, стал первым этапом в создании нового облика клавесина как современного инструмента.

Клавесинные концерты де Фальи и Пуленка во многом задали тот курс, на который ориентировались композиторы 20-30-х г. XX в., обратившиеся к созданию сочинений для возрожденного клавесина. В этот период именно жанр клавесинного концерта оставался ведущим (сочинения К. Орфа, В. Малера, Х. Хелфритца, Х. Херманна, К. Хёллера, Б. Мартину, В. Фортнера, У. Ли, С. Скотта, Дж. Хаусерманна и др.).

Концерт для «одной дамы»

Клавесинный концерт Богуслава Мартину был создан в парижский период творчества композитора по заказу клавесинистки Марсель де Лякур. В одном из своих писем Мартину упоминает об исполнительнице и ее просьбе сочинить для нее¹. Созданные им «*Две пьесы для клавесина*» (1935) вдохновили де Лякур продолжить сотрудничество с Мартину, результатом которого стало предложение написать концерт. Новое сочинение было закончено в сентябре 1935 года и предназначалось для клавесина и камерного ансамбля, в который, помимо струнных инструментов, вошли флейта, фагот и фортепиано. Премьера сочинения состоялась в Париже 29 января 1936 года с Марсель де Лякур в качестве солистки, которой композитор и посвятил сочинение.

Как и клавесинные концерты Фальи и Пуленка, концерт Мартину лежит в русле неоклассических тенденций, а точнее приближен к типу *concerto grosso*, обращение к которому характерно для камерного творчества Мартину этого периода.

Как и Фалья, Мартину создает сочинение в духе ансамблевых концертов эпохи барокко, выделяя из общего ансамбля несколько солирующих тембров – клавесин, флейту и фортепиано, которое интересным образом противопоставляется клавесину. Однако большое количество протяженных сольных эпизодов и каденций сближают концерт Мартину и с типом зрелого инструментального концерта, который представлен в «Сельском концерте» Пуленка.

Цикл концерта также строится на трехчастной модели «быстро-медленно-быстро», где основной центр тяжести приходится на моторные обрамляющие части, а средняя часть выполняет роль интермеццо. Каждая из частей сочинения в общих чертах воспроизводит структуры барочных форм: старинной двухчастной и концертной в крайних частях, характерной для барочных адажио в третьей.

В рамках стиля барочных *concerto grosso* композитор выдерживает и фактуру сочинения, соблюдая принцип *solo-tutti*, выраженный в противопоставлении звучания всего ансамбля и солирующих тембров. Но современный гармонический язык сочинения не позволяет отнести клавесинный концерт Мартину к стилизациям.

¹ «Я познакомился с одной дамой, Марцеллой де Лякур; она играет на чембало и попросила меня что-нибудь ей написать» [5, с. 201].

Партия клавесина в Концерте Мартину менее стилизована под образцы клавирной музыки барокко¹ и в отличие от клавесинных сочинений Фальи и Пуленка испытала меньшее влияние чисто фортепианной техники. В своем клавесинном концерте Мартину представил более органичный сплав старинных (клавесинных) и современных (фортепианных) приемов игры. Отдавая весомое предпочтение мелким длительностям в партии клавесина, Мартину придал клавесинной фактуре ту необходимую легкость и воздушность, которая необходима инструменту для наиболее выразительного и объемного звучания. В тоже время композитор не побоялся усилить звучание инструмента введением аккордовых подголосков, тем самым придав звучанию клавесина больший объем и сочность.

Клавесинный концерт Мартину стал еще одной вехой на пути к созданию современного клавесинного стиля. Значительно переработав достижения своих предшественников – Фальи и Пуленка, Мартину синтезировал их в единое целое, значительно уменьшил удельный вес стилизации и опоры на современную фортепианную базу и сделал важный шаг к созданию стиля, опирающегося, прежде всего, на особенности самого инструмента, его звучание и потенциальные возможности.

Клавесинные концерты Фальи, Пуленка и Мартину наиболее концентрированно и ярко представляют первый этап в создании современного клавесинного стиля и являются наиболее яркими и зрелыми образцами использования жанра сольного инструментального концерта при создании сочинений для клавесина в первой трети XX века. Эти произведения характеризуются органичным сплавом стилизованной и современной составляющих, помещенных композиторами в рамки концертной формы, которая наилучшим образом позволяет раскрыть и продемонстрировать возможности возрождаемого инструмента. Таким образом, в череде неоклассических концертов полно и ярко отразились тенденции становления современного клавесинного стиля в период 20-30-х гг. XX столетия, который характеризуется, прежде всего, органичным слиянием старинного и современного.

Стоит отметить, что жанр инструментального концерта, как модель при создании сочинения для клавесина, оставался привлекательным современным композиторам на протяжении всего XX столетия, но служил воплощением уже иных структур и стилей, впитав тенденции общего развития музыки второй половины XX столетия как в сторону авангарда, так и в сторону союза академических и популярных интонаций.

Список литературы

1. Дулат-Алеев В. Р. Жан-Жозеф Мондонвиль и французская музыка эпохи Людовика XV (к 300-летию со дня рождения) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 15. 2012. Вып. 1. С. 239-245.
2. Мартынов И. И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 192 с.
3. Медведева И. А. Франсис Пуленк. М.: Сов. композитор, 1969. 240 с.
4. Пуленк Ф. Письма / пер. с фр. Е. Гвоздевой и Г. Филенко; ред., вст. статья и комм. Г. Филенко. Л. – М.: Сов. композитор, 1970. 311 с.
5. Шекалов В. А. Возрождение клавесина (Европа и Америка): монография. СПб.: Наука; САГА, 2008. 256 с.
6. Bedford F. Harpsichord and Clavichord Music of the Twentieth Century / foreword by L. Palmer. Berkeley, Calif.: Fallen Leaf Press, 1993. 609 p.
7. Palmer L. Harpsichord in America: A Twentieth-Century Revival. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1989. 202 p.

GENRE OF CONCERT IN MODERN HARPSICHORD REPERTOIRE: FALLA, POULENC, MARTINŪ (THE 1920-1930S)

Fialko Olesya Vladimirovna

N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory (Academy)

fialkoov@gmail.com

The return of harpsichord into musical practice at the turn of the XIX-XX centuries was marked by its entering the sphere of the interests of modern composers. The systematization and analysis of modern harpsichord repertoire identified the most stable model while creating compositions for the revived instrument – solo concerto. The article examines the period of the neo-classic harpsichord concerto of the 1920-1930s represented by the compositions of M. de Falla, F. Poulenc and B. Martinŭ, who most clearly represented the initial stage of forming modern harpsichord style and laid the foundation for the development of the genre of harpsichord concerto during the subsequent decades.

Key words and phrases: harpsichord in the XX century; harpsichord repertoire; harpsichord concerto; Falla; Poulenc; Martinŭ; Landovskaya; neo-classicism.

¹ Яркие исключения составляют сольные клавесинные темы в финале концерта, которые намеренно стилизованы под жанровые клавесинные пьесы позднего барокко и раннего классицизма. Но эта стилизация вполне уместна в рамках жанрово-танцевального финала, придавая ему особое настроение.