Вера Михайловна Разина – альтистка,
преподаватель Школы Эвритмии им. Андрея Белого
(Санкт-Петербург, Россия),
sommerblues@ mail.ru

Vera M. Razina – viola player, music teacher
at the Andrei Bely School of Eurythmy (St. Petersburg)
(St. Petersburg, Russia),
sommerblues@ mail.ru

УДК 78.071.1+787.2+78.082.2

АРНОЛЬД БАКС И ЕГО АЛЬТОВАЯ СОНАТА (ИЗ ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА)

ARNOLD BAX AND HIS VIOLA SONATA (FROM THE HISTORY OF ENGLISH MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY)

Аннотация

В начале XX века большая часть альтовой музыки была написана для Лайонела Тертиса, знаменитого виртуоза, пропагандирующего альт в качестве сольного инструмента. Признававшийся современниками исполнителем такого же уровня, как Фриц Крейслер и Эжен Изаи, он вдохновил практически всех значительных композиторов Британии на написание произведений для альта. Сэр Арнольд Эдуард Тревор Бакс, композитор и поэт, также известный под псевдонимом Дермот О'Брин, долгое время жил в Дублине и был знаком со многими представителями Ирландского литературного возрождения. Соната для альта была написана Баксом пять лет спустя Пасхального восстания, трагические события которого оказали сильное влияние на его литературное и музыкальное творчество. В статье музыка сонаты рассматривается в контексте ирландского музыкального фольклора и кельтской мифологии.

Abstract

In the early 20th century most of the viola music was written for Lionel Tertis, the famous viola virtuoso and the pioneer of the viola as a solo instrument. Regarded by his contemporaries as a performer of the same level as Fritz Kreisler and Eugène Ysaÿe, he inspired almost all of the outstanding British composers of the time to

write music for the viola. Sir Arnold Edward Trevor Bax, a composer and a poet, who went under the pseudonym ‘Dermot O’Byrne’, has lived in Dublin for a long time; he was acquainted with many distinguished figures of the Irish literary revival. He wrote the Viola sonata five years after the Easter Rising – the tragedy that strongly influenced his literary and musical works. The article analyzes the musical contents of the sonata in connection with the Irish folk music and Celtic mythology.

Ключевые слова: Арнольд Эдуард Тревор Бакс, ирландская музыка, Соната для альта, Лайонел Тертис

Keywords: Arnold Edward Trevor Bax, Irish music, Viola sonata, Lionel Tertis

Большая часть музыки, написанной для альта в начале XX века, напрямую связана с личностью Лайонела Тертиса – английского альтиста-виртуоза, сыгравшего огромную роль не только в утверждении статуса альта как сольного инструмента, но и вдохновившего своей исполнительской харизмой практически всех известных композиторов Англии первой половины XX века на создание произведений для альта соло. Наиболее значительные произведения были написаны для Тертиса Йорком Боуэном, Арнольдом Баксом, Артуром Блиссом, Уильямом Уолтоном, Грэнвиллом Бэнтоком, Джоном Блэквудом МакИвеном, Бенджамином Дейлом, Ральфом-Воаном Уильямсом.

Большинство произведений, посвящённых Лайонелу Тертису, довольно консервативны в стилистическом отношении (возможно, в силу географической изолированности Британии). В то время как континентальная Европа была захвачена идеями сериализма, политональности и неоклассицизма, английские композиторы писали музыку, звучавшую так, как будто Первая мировая война никогда не происходила, Британская империя оставалась в своих прежних границах и тучи никогда не собирались над правильно подстриженными английскими садами. Музыкальный и литературный

фольклор Британии интересовал многих из них куда больше современных композиторских техник. По своим эстетическим взглядам Тертис, принадлежавший к исполнителям старой школы, таких как Крейслер и Изаи, не отличался от своих современников-англичан, оставаясь консервативным романтиком в первой половине XX века.

Это несоответствие духу времени, возможно, послужило причиной того, что окружавшие Тертиса композиторы не приобрели широкой известности. В то время, когда Новая венская школа уже приходит к идее атональности, шотландец Джон Блэквуд МакИвен ищет литературную основу для своих произведений в мифах шотландского пограничья, а уроженец Лондона, коренной англичанин Грэнвилл Бэнток собирает исчезающий гэльский фольклор в туманах горной Шотландии. Арнольда Бакса его друг композитор Воан-Уильямс описывал как человека «словно бы не от мира сего, постоянно глядящего сквозь какие-то магические двери, бродящего в укромных лесах и тенистых беседках в ожидании, что некая божественная искра упадёт наконец на землю» [8].

Среди возможных причин стоит упомянуть и также тот факт, что статус английских музыкантов в то время был очень низок по сравнению с немецкими. По воспоминаниям Джона МакИвена, музыкальная жизнь Глазго на момент начала XX столетия представляла собой незавидную картину: в исполнении классической музыки было заинтересовано лишь небольшое количество состоятельных дилетантов, а концерты состояли сплошь из произведений немецких композиторов. В таких условиях уже само словосочетание «шотландский композитор» звучало фантастически, не говоря уже о международном признании.

Сэр Арнольд Эдуард Тревор Бакс родился в южном Лондоне 8 ноября 1883 года в викторианской семье среднего класса, что, по его словам, было совсем неинтересно. Бакс сожалел, что не имел более романтическую биографию: куда лучше было бы родиться лордом в «Тисовой равнине» –

графстве на западе Ирландии [4, p. 3]. Через всю жизнь пронёс чувство духовного родства с Ирландией, её людьми, культурным наследием и природой.

Впервые Бакс открыл для себя Ирландию около 1902 года через творчество ирландского поэта и драматурга Уильяма Батлера Йейтса. Проникнувшись кельтским духом через его сочинения, известный в Англии как композитор, Бакс на продолжительное время отправился в Ирландию, где вёл «альтернативную» жизнь поэта и драматурга, пишущего под псевдонимом Дермот О'Брин. Среди произведений, написанных Дермотом: «Children of the hills: tales and sketches of western Ireland in the old time and the present day» (1913), «The Sisters and Green Magic», «Dublin Ballad, and Other Poems» (1918), «Wrack and other stories» (1918), «Red Owen» (1919). Есть мнение, что этот псевдоним Бакса является аллюзией на название рассказа из «The Celtic twilight» Йейтса «The Three O'Byrnes And The Evil Faeries». Сам Бакс утверждал, что поэзия Йейтса значила для него больше, чем вся музыка столетий. Первая прочитанная им поэма Йейтса «The Wanderings of Oisin», повествующая о любви эльфийской принцессы к ирландскому воителю, перевернула мировоззрение композитора. Это знаменательное открытие повлекло за собой серию многочисленных экскурсий в Ирландию в 1903 году, страстное увлечение кельтской мифологией и историческим наследием страны. Он исследовал самые уединённые и удалённые уголки страны, пока, наконец, не открыл для себя деревню Гленколемкилл в ирландском графстве Донегол. До 1928 года эта деревня оставалась местом его ежегодного паломничества. Там он писал музыку, занимался литературой, изучал гэльский язык и имел возможность ознакомиться с кейли – традиционными ирландскими танцами, дух которых присутствовал во многих сочинениях композитора.

Мир кельтского фольклора, полный магии, легендами о богах и фейри, представлял собой возможность ухода, отказа от современного индустриального общества. Большинство его произведений было наполнено

образами природы, населённой всевозможными мифологическими существами – эльфами, нимфами, сатирами, фавнами. Так, например, за сюжетную основу его раннего произведения «Enchanted Summer» взята сцена из второго акта поэмы английского поэта-романтика Перси Биши Шелли «Prometheus Unbound», описывающая пение лесных духов, зачарованных проплывающими мимо нереидами.

В симфонической поэме «Into the Twilight» он старается передать ощущение зачарованности, гипнотического сна, опускающегося на холмы Ирландии в час сумерек [7]. По его словам, самые запомнившиеся ему годы детства он провёл в удалённом от суетливого Лондона викторианском особняке, окружённом запущенным садом. Это время сыграло важную роль в формировании его мироощущения: «Я отчётливо помню моё первое сознательное восприятие красоты… Это был час заката, и мы стояли здесь, в невообразимом великолепии пламени, которое разгоралось на востоке так, что все верхушки деревьев казались объятыми огнем… Для моего детского восприятия это видение было воплощением абсолютного великолепия природы, неомрачённого сознанием временности всех красивых, прекрасных вещей. Этот час был бессмертным… И внезапно боль сожаления от того, что этот особенный день должен подойти к концу и никогда не вернуться, сжала моё сердце так жестко, что я горько заплакал в моём тёмном углу экипажа» [5, p. 240].

В 1911 году, желая сильнее проникнуться кельтским духом, Бакс переезжает жить в Дублин, где брат Арнольда Клиффорд представляет его группе поэтов, художников и писателей, собиравшихся в доме Джорджа Уильяма Рассела, ирландского поэта и оккультиста, вместе с Уильямом Батлером Йейтсом – основателем дублинского Герметического общества, – занимавшегося изучением магии и восточных религий. Помимо Рассела в число друзей Бакса входили многие значительные деятели Ирландского литературного возрождения: драматург и фольклорист Патрик Колум с женой

Молли Колум, Джеймс Стефенс, поэт-националист, писавший на гэльском языке, писатель и литературный критик Эрнст Бойд были частыми гостями его дома.

Вечера, проводившиеся в 1910-х годах в доме Джорджа Рассела играли заметную роль в литературной жизни Дублина начала XX века. Общество Рассела, известное как «Rathgar Circle», активно интересовалось проблемами интеллектуального и эзотерического характера. Хотя основными темами, интересовавшими дублинскую богему, были литература и философия, политика неизбежно звучала фоном всех рассуждений. При содействии Молли Коллум Бакс был представлен Патрику Генри Пирсу, адвокату англо-ирландского происхождения, поэту, писателю, просветителю и яростному защитнику ирландской независимости. При их первой встрече, на которой Бакс и Пирс оживленно обсуждали Коннемару – местность в Ирландии, в которой родился Пирс, Молли Коллум воскликнула: «Мой Бог, мистер Пирс, могли бы вы заподозрить в этом парне англичанина?» «Ну, – ответил Пирс с легкой иронической улыбкой, – я сам наполовину англичанин» [2, pp. 105–106]. Этот вроде бы забавный эпизод – свидетельство серьёзного внутреннего конфликта. Тема личностной и творческой самоидентификации вскоре выйдет для Бакса на первый план с приходом серьёзных исторических потрясений.

Кровавые события 3 мая 1916 года, когда во время Пасхального восстания Патрик Пирс и многие из друзей Бакса были убиты, стали для композитора ужасным шоком. Идеализированный мир «ирландского» поэта Дермота О'Брина был разрушен. Свои чувства Бакс выражал в многочисленных письмах к своей возлюбленной Гарриет Коэн: «Бедняга Пирс был застрелен сегодня утром. В прекрасном мире мы живём, не правда ли? Он был одним из самых искренних идеалистов, когда-либо встреченных мной, и я знаю, что всё, что он делал, он делал ради любви – любви к Ирландии» [10]. В память о Пирсе Бакс сочинил несколько музыкальных произведений, одним из самых заметных

стала симфоническая пьеса «In Memoriam» с посвящением на гэльском языке: «I gCuimhne ar Phádraig Mac Piarais».

Трагедия гражданской войны в Ирландии оказала сильное влияние на творчество Бакса, как музыкальное, так и поэтическое. Его реакцией на политическую обстановку в Ирландии стало большое количество прореспубликанских стихов, которые в 1918 году были запрещены британским цензором. «A Dublin Ballad» – одно из самых известных посвящённых Пасхальному восстанию поэтических произведений Бакса – было положительно оценено самим У. Б. Йейтсом. В 1920 году, когда новоявленная Ирландская Республика фактически находилась в состоянии войны с Британией, лишённый цензурой возможности выражать свой протест в литературной форме, Бакс пишет на материале ирландских народных мелодий Фантазию для альта и оркестра. В этом эпическом произведении, в его кульминации слышен мотив «The Soldier's Song» – песни республиканской армии, впоследствии ставшей ирландским национальным гимном [3, p. 207].

Соната для альта и фортепиано стала одним из последних подношений композитора в память об утопической кельтской «стране чудес» его юности. 1921 год – год написания альтовой сонаты – был для него временем внутренней борьбы между двумя реальностями его жизни: его английской национальностью и любовью к своей духовной родине, насильно контролируемой и раздираемой войной. Это был период рефлексии и переосмысления, когда поэт вынужден был столкнуться с реальностью. В начале 1928 года Бакс отменит своё длившееся почти тридцать лет паломничество в ирландскую виллу Гленкомкилл, тем самым как бы ставя точку в своём «романе с Ирландией».

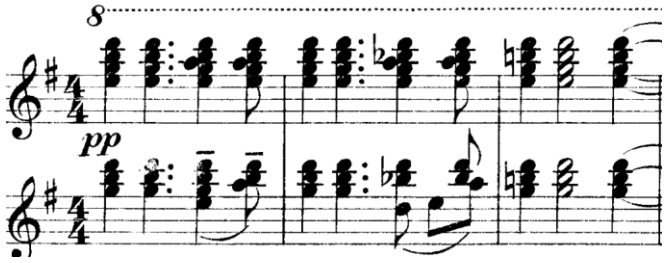
Соната состоит из трёх частей, с быстрым рондообразным скерцо посередине, обрамлённым более медленными, рефлективными крайними частями. Такая форма была позднее адаптирована многими британскими композиторами, в том числе Уолтоном в его альтовом концерте.

Приближённый к звуку человеческого голоса альтовый тембр создаёт образ рассказчика или барда. Декламационно-импровизационный характер партии альта приближен по характеру к устно передаваемым народным балладам.

Первая часть выполнена в задумчиво-лирическом ключе. Это наполненное светлой грустью воспоминание о прошедших днях. Имевший склонность к меланхолическим характеристикам, Бакс описал бы эту часть в следующих словах: «эта нежность, заключённая в боли, наполовину жестокая, наполовину сладкая, является сутью того трудно определимого явления, называемого “романтическим настроением”» [5, p. 240]. В то время как в партии альта имитируются кельтские народные напевы, в фортепианном аккомпанементе чувствуется сильное влияние импрессионизма. Дебюсси, помимо Вагнера и Штрауса, оказал наиболее сильное влияние на Бакса во время обучения в Академии; его музыку он изучал втайне, поскольку консервативно настроенными профессорами Дебюсси не приветствовался. В стилистическом отношении Соната Бакса – это своего рода путешествие Дебюсси по холмам Ирландии. Часть открывается небольшим фортепианным вступлением. Отдалённо звучащие аккорды (нюанс пианиссимо) создают ощущение обзора с высоты птичьего полёта и задают настроение всей баллады (пример № 1):

Пример № 1

А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть I, такты 1–3

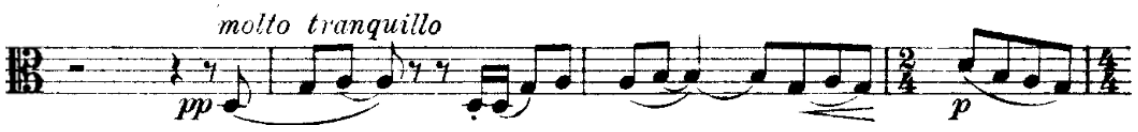


Альт начинает свой рассказ из затакта, что создаёт некоторую неопределённость метра, ощущение неторопливой человеческой речи.

Возможно, этот рассказ уводит нас в сентябрь 1912 года, когда Бакс и поэт Джордж Рассел проводили время в ирландской деревушке, в летнем домике на берегу моря: Рассел рисовал, Бакс сочинял музыку. С приходом сумерек казалось, что множество разноцветных лучиков света сверкает на вершинах гор. «Хотел бы ты, чтобы мы оказались среди них?» – спросил Рассел [7]. Использование Баксом миксолидийского лада придаёт звучанию народный характер. Мелодия вступления всё время возвращается к звуку соль (пример № 2):

Пример № 2

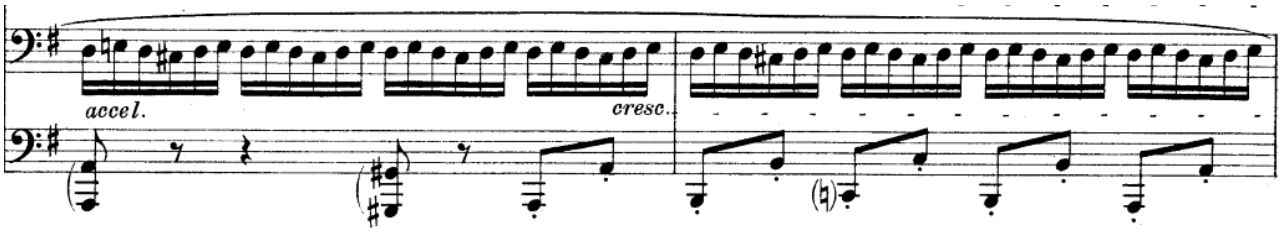
А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть I, такты 3–6



«Жигообразные» скачки в партии фортепиано рисуют место, где разворачиваются события, – скалистый ирландский пейзаж (пример № 3):

Пример № 3

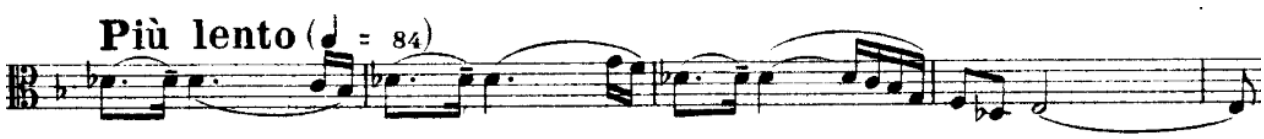
А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть I, такты 13–14



Основная мелодия, всё время возвращающаяся к одному и тому же звуку, повторяется снова и снова на протяжении всей части, постепенно приобретая силу заклинания (пример № 4):

Пример № 4

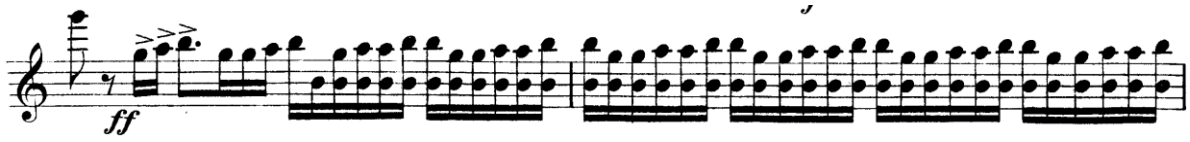
А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть I, такты 38–41



По ходу повествования роль повторяющихся нот возрастает, начавшийся безмятежно рассказ приходит к эмоциональной кульминации на два форте в такте 138, чтобы потом снова вернуться к спокойному характеру начала (пример № 5):

Пример № 5

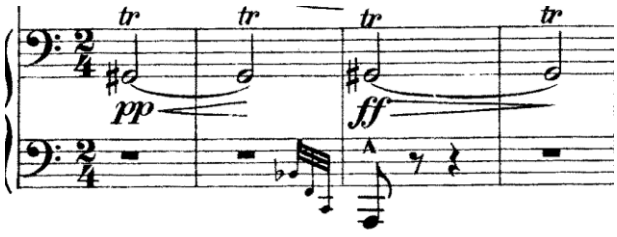
А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть I, такты 138–139



Гротескно-фантастическое скерцо во второй части, написанное в характере быстрого ирландского танца, вызывает в памяти цитату из «The Celtic twilight» Йетса: «с тех самых пор тамошняя земля в избытке родит призраков, и бесов, и фэйри» [1, с. 14]. Хотя Бакс не был необразованным деревенским увальнем с суеверным сознанием, но человеком культуры и интеллекта, он твёрдо верил в существование сверхъестественных сил. Так он искренне утверждал, что встречал в глубине полых ирландских холмов «скрытых жителей» (Hidden People). Городское население, по его словам, давно утратило искусство видеть эльфийский народ, однако он всё ещё здесь, и люди обязательно увидели бы его, если бы только имели глаза, чтобы видеть [9]. Приоткрывающая перед слушателем дверь в мир невидимого вторая часть начинается с зловещих трелей и форшлагов у фортепиано (пример № 6):

Пример № 6

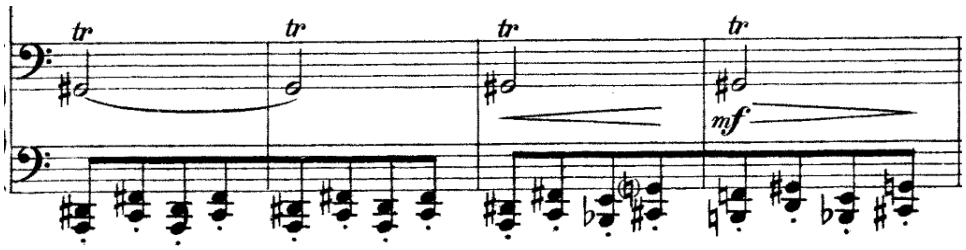
А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, ч. II, такты 1–4



Острые стаккато восьмых готовят слушателя к причудливому потустороннему танцу (пример № 7):

Пример № 7

А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, ч. II, такты 11–14

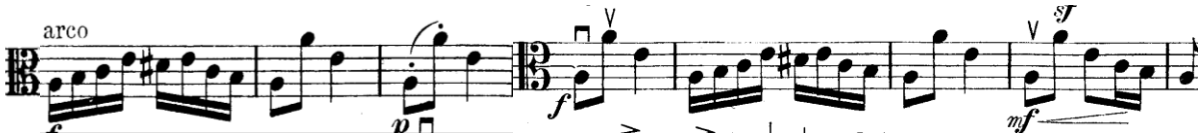


Свои произведения, задумывавшиеся в Лондоне, Бакс обычно предпочитал доделывать на лоне ирландской и шотландской природы. Когда ему действительно было необходимо сконцентрироваться на работе, он отправлялся в маленькую деревушку Морар в шотландском высокогорье, потому что именно там чувствовал связь с миром мистическим, с его эльфами, плохими и хорошими, и со всеми теми явлениями, сделавшими шотландский фольклор таким знаменитым. Состояние, требовавшееся Баксу для написания музыки, можно охарактеризовать ещё одной цитатой из «Кельтских сумерек»: «Когда я был там в последний раз, что-то меня тревожило, и я всё ждал какого-то послания от существ, или бесплотных состояний духа, или кто они там ни есть, короче говоря, от тех, кто населяет призрачное царство» [1, с. 84].

Плясовая мелодия в Сонате Бакса с её синкопированным ритмом и динамическими перепадами, изобилующая гротескными трелями и *pizzicato*, рисует нам явно нечеловеческий образ (пример № 8):

Пример № 8

А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть II, такты 27–34

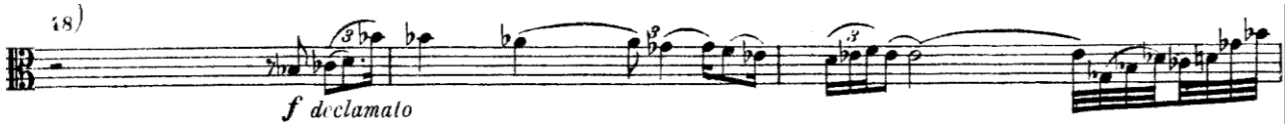


На единственной дошедшей до нас записи Сонаты в исполнении Тертиса и Бакса этот своеобразный *danse macabre* впечатляет больше всего. Сами исполнители остались записью недовольны – Соната была сыграна вдвое быстрее их обычной практики. Запись действительно обладает рядом существенных недостатков – так, например, наблюдается очевидный дисбаланс звука между альтом и фортепиано. Кроме того, слишком быстрый темп сводит на нет медитативность крайних частей. Однако головокружительная виртуозность и большое количество *rubato* в исполнении Тертиса гораздо лучше передают дух неистовой пляски, чем более поздние, ритмически «правильные» аудиозаписи других исполнителей.

В третьей части рассказ приобретает скорбно причитающий характер. Финальная часть – своего рода трагический монолог. Альтовая партия, наполненная характерными нисходящими интонациями, напоминает плач, исполняемый под аккомпанемент кельтской арфы. Импровизационный характер мелодии (характер *declamato*) говорит о том, что большое количество *rubato* являлось отличительным признаком исполнительского стиля Лайонела Тертиса (пример № 9):

Пример № 9

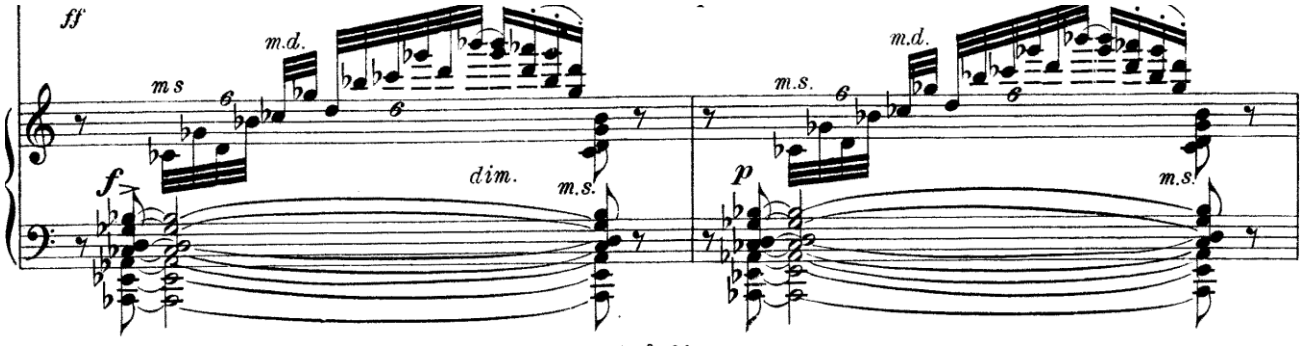
А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть III, такты 2–4



Схожесть с перебором арфовых струн мы видим в разложенных аккордах фортепиано (пример № 10):

Пример № 10

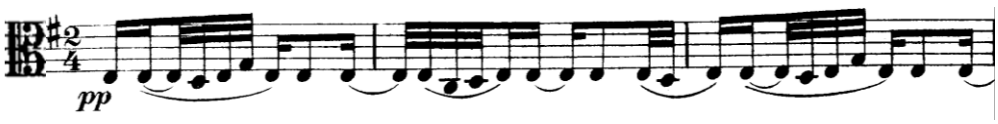
А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть III, такты 12–13



Особенно ярко фольклорный элемент в партии альта виден в такте 24, где мелодия постоянно кружится вокруг одного и того же звука (пример № 11):

Пример № 11

А. Бакс. Соната для альта и фортепиано, часть III, такты 24–26



Хотя произведение не является циклическим, тема из начала первой части появляется в конце части заключительной. Вся Соната в целом представляет

образ личного путешествия, которое совершает каждый человек. Воспоминания ранних дней юности в первой части сменяются суетливой оживлённостью во второй, наполненный мудростью зрелый человеческий возраст представлен в финале. Мы как бы видим целый жизненный цикл, заключённый в коротких двадцати минутах. Помещая медленную часть в конце Сонаты, Бакс уводит слушателя в свой внутренний мир, в котором доминирующими чувствами являются бесконечная ностальгия и грусть. Это настроение можно выразить следующими поэтическими словами самого Бакса: «моя жизненная сила смеялась и танцевала вниз по горным склонам, и зелень холмов струилась сквозь мои вены… Я видел все образы того прекрасного и болезненного, заключённого в красоте, которые когда-либо вспыхивали или гасли в памяти человечества. Это длилось одно мгновение… Прощай, моя юность!» [6, p. 7].

В поздние годы жизни Бакса его музыка, популярная в начале столетия, начала выходить из моды. Её считали устаревшей на фоне модернистских музыкальных течений XX века. Бакс был убеждённым сторонником неоромантической концепции и сознательно дистанцировался от новых композиторских техник, особенно от сериализма Арнольда Шёнберга, музыку которого называл болезненно интеллектуальной, «хорошо описывающей различные виды неврозов, но не имеющей ничего общего со здоровыми и счастливыми переживаниями вроде влюбленности или наступления весны» [7].

После смерти Бакса в Ирландии в 1953 году его произведения были преданы забвению, и ценность их начала пересматриваться лишь к концу XX столетия. В настоящее время Соната для альта и фортепиано Арнольда Бакса входит в обязательные программы крупных международных альтовых конкурсов.

Литература

1. Йейтс У. Б. Кельтские сумерки / пер. В. Михайлина. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 224 с.
2. Bax A. Farewell, My Youth. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1910. 112 p.

3. Hughes M., Stradling R. English Musical Renaissance, 1840–1894. Manchester University Press, 2001. 330 p.
4. Hannam W. Arnold Bax and the Poetry of ‘Tintagel’. Kent State University, 2008. 221 p.
5. Little Ch. Beyond England's ‘Green and Pleasant Land’: English Romantics Outside the Musical Renaissance. University of Kentucky, 2016. 454 p.
6. Luce Gr. British viola repertoire of the first half of the twentieth century. University of Maryland, 2015. 39 p.

Интернет-источники

7. URL: http://arnoldbax.com/following-bax-to-glencolumcille-by-ian-lace/ (дата обращения: 20.04.2019)
8. URL: http://arnoldbax.com/music-from-the-magic-mountain-bax-50-years-later-by-greg-barns (дата обращения: 20.04.2019)
9. URL: http://www.classicalm.com/en/composer/493/arnold-bax (дата обращения: 20.04.2019)
10. URL: http://arnoldbax.com/the-background-to-in-memoriam (дата обращения: 20.04.2019)

References

1. Jejts U. B. Kel'tskie sumerki [The Celtic twilight]. Translated V. Mihajlina. St. Petersburg: INAPRESS, 1998. 224 p.
2. Bax A. *Farewell, My Youth*. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1910. 112 p.
3. Hughes M., Stradling R. *English Musical Renaissance, 1840–1894*. Manchester University Press, 2001. 330 p.
4. Hannam W. *Arnold Bax and the Poetry of ‘Tintagel’*. Kent State University, 2008. 221 p.
5. Little Ch. *Beyond England's ‘Green and Pleasant Land’: English Romantics Outside the Musical Renaissance*. University of Kentucky, 2016. 454 p.
6. Luce Gr. *British viola repertoire of the first half of the twentieth century*. University of Maryland, 2015. 39 p.

Internet sources

7. URL: http://arnoldbax.com/following-bax-to-glencolumcille-by-ian-lace/ (data obrashhenija: 20.04.2019)
8. URL: http://arnoldbax.com/music-from-the-magic-mountain-bax-50-years-later-by-greg-barns (data obrashhenija: 20.04.2019)
9. URL: http://www.classicalm.com/en/composer/493/arnold-bax (data obrashhenija: 20.04.2019)
10. URL: http://arnoldbax.com/the-background-to-in-memoriam (data obrashhenija: 20.04.2019)