

Юзеф Гейманович Кон (1920–1996) – профессор, доктор искусствоведения, действительный член Академии гуманитарных наук. С 1970 по 1996 годы преподавал в ПГК им. А. К. Глазунова, заведовал кафедрой теории музыки и композиции. В сфере научных интересов учёного – проблемы музыкального языка, творчество композиторов XX века (в частности, И. Стравинского, А. Шёнберга, Б. Бартока, В. Лютославского), анализ философских оснований зарубежных музыкально-теоретических концепций и многое другое (Петрозаводск, Россия)

Yuzef G. Kon (1920–1996) – Professor, Ph.D. in History of Arts, Active Member of the Academy of the Humanities. He taught at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory from 1970 till 1996, was the Head of the Department of the Theory of Music and Composition. In the sphere of the academic interest of the research worker are the problems of the music language, the creative work of the composers of the XX century (I. Stravinskiy, A. Shyenberg, B. Bartok, V. Lyutoslavskiy), the analysis of the philosophical underpinnings of the foreign musical theoretic conceptions and so on (Petrozavodsk, Russian Federation)

УДК 781.6

DOI 10.61908/2413-0486.2016.5.1.51-58

ПЯТЬ ЭСКИЗОВ Op. 114 СИБЕЛИУСА
КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА
В НАЧАЛЕ XX ВЕКА¹

FIVE ESQUISSES FOR PIANO (Op.114) OF JEAN SIBELIUS
AS THE REFLECTION OF THE EVOLUTION
OF THE MUSICAL LANGUAGE
AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

¹ Статья впервые опубликована в издании: Финский сборник: пособие по курсу «Введение в музыкознание». Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С. 3–7.

Аннотация

В произведениях Я. Сибелиуса разных лет наблюдаются устойчивые тенденции к расширению ресурсов музыкального языка. Они сказываются в применении модальных последований, основанных на хроматике. Характерной чертой модальности такого рода является выдвигание на первый план тритона. Устремление к тритоновости как основе тематизма и гармонии выливается в многообразное использование вариантов лидийского и локрийского ладов. Опора на тритоновые отношения в трактовке тональности приводит к ослаблению тонального центра и возникновению потенциальной политональности. В Пяти эскизах для фортепиано (op. 114) Я. Сибелиус близко подошел к осознанию тональнообразующей силы тритона, которая оказала мощнейшее влияние на становление музыкальных языков XX века.

Abstract

In the works of Sibelius of various years steady tendencies towards the expansion of the resources of the musical language are observed. They have an impact on the usage of modal successions based on chromaticism. The distinctive feature of this kind of modality is mainstreaming the tritone. The aspiration to the tritonia as the basis of thematic invention and harmony results in the diverse usage of the versions of the Lydian mode and the Locrian mode. The reliance on tritone relations in the interpretation of the mode leads to the weakening of the tonal center and the emergence of the potential polytonality. In the “Five Esquisses for Piano (Op. 114)” Jean Sibelius came close to the understanding of the tonality-establishing power of the tritone, that had a significant impact on the development of the musical languages of the 20th century.

Ключевые слова: Я. Сибелиус, фортепианная музыка, Пять эскизов op. 114, модальная гармония, тритоновые замены.

Keywords: Jean Sibelius, piano music, Five Esquisses Op. 114, modal harmony, tritone substitution.

Это сочинение позднего периода творчества композитора (1929) – небольшие пьесы для фортепиано в характере импрессионистских зарисовок. Хотя Сибелиус не относится к композиторам, осуществившим переворот в области средств музыкального выражения, к творцам, заставившим провести границу между «музыкой» и «новой музыкой» (следует помнить, что вся, несравнимая с прошлым, проблема стремительного обновления музыкального языка приобрела остроту именно в XX веке), – он всегда был композитором европейским в широком смысле слова. Этот создатель национальной школы живо реагировал на культурные сдвиги, столь заметные в Европе его времени и особенно в близкой ему Скандинавии. Естественно, мимо его внимания не прошли ни Дебюсси, ни Равель, ни Скрябин, ни первые опыты нововенцев.

Уже в ранних сочинениях Сибелиуса («Куллерво», Первая и Вторая симфонии, «Лемминкяйнен-сюита») наблюдаются тенденции к расширению ресурсов музыкального языка. Они сказываются в применении модальных мелодических и гармонических последований. Но уже в Четвёртой симфонии ор. 63 и в струнном квартете ор. 56 «Voce Intimae» наблюдается интерес к *иной* модальности – основанной не на строгой диатонике, а на хроматике. Характерной чертой модальности такого рода является выдвигание на первый план – как в конструктивном, так и в колористическом аспектах – тритона (ув. 4 или ум. 5). В Четвёртой симфонии подобное устремление к тритоновости как основе тематизма и гармонии выливается в многообразное использование вариантов лидийского и локрийского ладов. Особо примечателен интерес Сибелиуса к последнему, почти не встречаемому в музыке XIX века и не слишком часто употребляемому даже в XX веке (Третья симфония Прокофьева, «Катерина Измайлова») [3, с. 49]. Опыт построения тематизма на локрийской основе (с вариантами отдельных ступеней) свидетельствует о глубоком интересе Сибелиуса к проблемам музыкального языка. Не говоря даже об исключительной пытливости и смелости композитора в области музыкальной формы, следует обратить внимание на элементы тонального и гармонического

новаторства. Оно не находится на первом плане в музыке Сибелиуса. Тем не менее, оно занимало воображение композитора и отчётливо проявилось в «Пяти эскизах», в частности, во втором – «Зимняя сцена», третьем – «Лесное озеро», четвертом – «Песня в лесу». Именно в них концентрированно воплощены черты музыкального языка, ранее намеченные в упомянутых выше сочинениях. Сжатое, но свободное от традиционных основ диатоники мажора и минора изложение позволяет находить в этих трёх эскизах направленность композиторской мысли, неожиданно роднящую Сибелиуса со Скрябиным, даже с Бартоком. Но наша речь – не о нахождении аналогий между целыми художественными мирами гениальных художников. Цель аналогий – достаточно узкая задача установления наиболее общих закономерностей, существенно важных для понимания эволюции музыки XX века и, в частности, эволюции письма Сибелиуса. Такой общей закономерностью является опора на тритоновые отношения в трактовке тональности, и связанные с такой трактовкой ослабление тонального центра и возникновение потенциальной политоникальности, реализуемой обычно частично или даже вовсе не осуществляемой. Говоря иначе – классическая тональность, высшим проявлением которой стали система мажора и минора, была устойчивой и однозначной. Тоника определялась в ней как естественный и неизбежный результат предыдущего развёртывания музыкальной системы. Господство тритоновых отношений делает тонику неустойчивой. Она может предполагать по меньшей мере две тоники (соответственно возможным разрешениям тритона). Эти свойства получили в русском музыковедении обобщающее название «дважды-ладов». Введенное в начале века Б. Л. Яворским, это понятие получило развитие в исследованиях В. П. Дерновой, посвященных Скрябину [2], а также в теории тритоновых замен и функциональных дублей Ю. Н. Холопова [5, с. 362–371]. Другими методами эти же проблемы применительно к творчеству Бартока рассматривает Э. Лендваи [6, с. 88].

Исторически первыми приёмами построения внетональных гармонических последований были цепи D_7 и ум.7. Переход диссонирующего, содержащего один или два тритона, в такой же диссонирующий аккорд естествен, но не позволяет утвердиться тонике. Прямым следствием широкого распространения подобных последований явилось завершение каданса диссонирующим аккордом. Интродукция к вагнеровскому «Тристану» может рассматриваться как мощное расширение аналогичного каданса. Дальнейший шаг на пути к осложнению тоники и вместе с ней тональности вёл к последованию диссонирующих аккордов в их не квино-квартовом отношении, а, например, в секундовом. Такое гармоническое последование оказывается ведущим для Второго эскиза – оно занимает большую его часть.

При основной тональности, колеблющейся между *A-dur* и *a-moll*, в пьесе из 55 тактов лишь семитактное начало не связано с характерным оборотом: последование субдоминанты и доминанты, где оба аккорда выступают как диссонирующие септ- или нонаккорды. Упомянутое колебание между одноименными тональностями отражается на облике субдоминантового созвучия: оно опирается на IV ступень, но состав его постоянно варьируется, включая то малую (минор), то большую (мажор) терцию тоники. Указанный оборот дважды «расширяется изнутри» проходящим, не закреплённым отклонением в объединённый до мажоро-минор. Намёк на это отклонение содержит последование, состоящее из VI_{65} такой усложнённой тональности и доминантового септаккорда со звуком *a*, т. е. тоникой в басу. Иначе говоря, в роли кульминационного созвучия появляется субдоминанта ля мажоро-минора. При крайней экономии средств Сибелиус вместо тональной ясности (достойно внимания: она имеет место только в начальных семи тактах – налицо смещение функции разделов формы) создает многократным остигнутым повторением диссонирующих аккордов атмосферу зыбкости, свойственную музыке начала века.

Иной выбор средств – в Третьем эскизе, где основную тональность определим как лидийскую с тоникой *f*. В гармоническом плане она ни разу не показана: её место занимает уменьшенное трезвучие тоники *h* локрийского, неизменно представленное в виде квартсекстаккорда. Из трёх инотональных разделов пьесы первый (без показа тоники) направлен в *Es-dur* и *A-dur*. Подобный тональный план обусловлен чутким и новаторским слухом великого мастера. Здесь возникают первоначальные тритоновые объединения тональностей – дважды-лады или тритоновые замены (тритон – постоянная часть разнотональных аккордов). В этом эскизе Сибелиус близко подошёл к осознанию той огромной тональнообразующей силы тритона, которая оказала мощнейшее влияние на становление музыкальных языков (именно языков, поскольку «новая музыка» не выработала единой системы средств выражения). И вся аккордика Третьего эскиза насыщена тритоном. Таким образом, неустойчивость гармонии, тональная неоднозначность становятся ведущим принципом конструкции целого произведения.

В Четвёртом эскизе новые для начала века черты воплощены в несколько более сложных формах. Здесь роль тоники играет созвучие, соответствующее структуре D_7^{-5} . Подобно уменьшенному, оно содержит два тритона: *h – f*, *dis – a*. Выбор аккорда сближает музыку со скрябинской, но этим сходство и ограничивается. В противоположность Скрябину Сибелиус лишь частично и не прямо реализует возможности образования дважды-ладов, тритоновых замен: они лишь в намеке на тональность *C-dur* (реализация разрешения тритона *h – f*) и на кратковременное отклонение в *Fis-dur*.

Может показаться, что возможности второго тритона (*dis – a*) остаются неиспользованными. На самом деле, превращение слабо выраженного D_{53} в D_9 с основным звуком *c* и следующий за ним аккорд типа D_7^{-5} (бас *h*) обуславливают то, что звуки тритона *dis – a* энгармонически преобразуются в *es – a* и влекут за собой появление элементов дважды-ладов.

Интерес Сибелиуса к возможностям неустойчивых тональных образований характеризует его как композитора, живо откликающегося на тенденции эпохи. Строгий, даже суровый стиль письма Сибелиуса не был признаком равнодушия к современности или её отрицания. Общие признаки эволюции музыкального языка не были чужды финскому мастеру. Его стиль включал и проблему замены тональной стабильности новой для музыки неустойчивостью.

В этой связи встает вопрос, уже не раз возникавший перед теорией искусства и – шире – перед теорией культуры. Вопрос этот гласит: существуют ли общие тенденции в различных сферах духовной жизни, в частности, в искусстве, с одной стороны, и в науке – с другой? Согласно А. Тоффлеру, современная наука считает, что «главенствующую роль в окружающем нас мире играют неустойчивость и неравновесность» [4, с. 17]. Есть в этом нечто общее с аналогичными явлениями в трактовке тональных основ в музыке XX века? Л. Витгенштейн сказал: «если вопрос вообще может быть поставлен, то на него можно также и ответить» [1, с. 96]. И всё же не стоит спешить с ответом на вопрос, поставленный здесь. Для того, чтобы прийти к окончательному выводу, надо собрать и проанализировать много фактов. Все же в поставленном выше вопросе есть нечто, заставляющее надеяться, что ответ будет положительным, что единство культуры – не иллюзия, а факт, имеющий место.

Литература

1. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / общ. ред. и предисл. В. Ф. Асмуса. М.: Наука, 1958. 133 с.
2. Дернова В. П. Последние прелюдии Скрябина. М.: Музыка, 1988. 94 с.
3. Кон Ю. Из наблюдений над музыкальным языком симфоний Сибелиуса // Русская и финская музыкальная культура. Вып. 1. Петрозаводск, 1989. С. 49–60.
4. Тоффлер А. Предисловие // Пригожин И., Стергерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс, 1986. 432 с.

5. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 512 с.
6. Lendvai E. Introduction aux forms et harmonies Bartókienne // Bartók: Sa vie et son oeuvre, Budapest, Corvina, 1956, s. 88–137.

References

1. Vitgenshtejn L. *Logiko-filosofskij traktat* [Logical-Philosophical Tractate]. Edited by, introductory note. V. F. Asmusa. Moscow: Nauka, 1958. 133 p.
2. Dernova V. P. *Poslednie preljudii Skrjabina* [The Last Preludes by Scriabin]. Moscow: Muzyka, 1988. 94 p.
3. Kon Ju. Iz nabljudenij nad muzykal'nym jazykom simfonij Sibeliusa [From Observations of the Musical Language of Sibelius's Symphonies]. *Russkaja i finskaja muzykal'naja kul'tura. Vyp. 1.* [Russian and Finnish Music Culture. Issue 1]. Petrozavodsk, 1989, pp. 49–60.
4. Toffler A. Predislovie [Introductory Note]. Prigozhin I., Stergers I. *Porjadok iz haosa: Novyj dialog cheloveka s prirodoy* [Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature]. Edited by. V. I. Arshinova, Ju. L. Klimontovicha i Ju. V. Sachkova. Moscow: Progress, 1986. 432 p.
5. Holopov Ju. *Garmonija. Teoreticheskij kurs* [Harmony. Theoretical Course]. Moscow: Muzyka, 1988. 512 p.
6. Lendvai E. *Introduction aux forms et harmonies Bartókienne*. Bartók: Sa vie et son oeuvre, Budapest, Corvina, 1956, pp. 88–137.