

7. Tina Guy Twins: Richter — Gould. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-richter/> [in Russian].
8. Kholopov, Yu. (1994) Music from the former USSR. M.: Composer. Issue 1. P. 120–137. [in Russian].
9. Kholopova, V. (2014) The Phenomenon of Music. M.: Direct Media, 2014 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.01.2019

УДК 786.2 + 78.03 + 78.085.21

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–41–58

Инна Анатольевна Тимченко-Быхун

ORCID: 0000–0001–9139–2203

*кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой истории музыки*

Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра

inna_timchenko@ukr.net

ПЕРВЫЙ ПАРАФРАЗ М. ГЛИНКИ: ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖАНРА

Цель статьи — исследовать первый парафраз Глинки — Вариации на тему Моцарта (1822) как точку отсчета жанровой области пианизма. Обозначить логику выбора темы, формирования композиции, определения драматургической идеи, установления музыкальных средств и способов работы с чужим материалом — в сопоставлении с полным корпусом текстов Глинки в этом фортепианном жанре; атрибутировать стилевые черты, обозначенные в сочинении и утвержденные в его последующих парафразах. *Методология* разработана на основе исследований славянской музыкальной культуры и творчества Глинки С. Тышко в аспекте проблематики национального стиля; его трудов в соавторстве с С. Мамаевым, с Г. Куколь, также монографии С. Тышко, — основанных на методе культурологического комментария. Применительно к изучению парафразов *методика исследования* направлена на определение культурных влияний европейского романтизма, действовавших на фортепианный стиль Глинки. *Научная новизна исследования* заключается в объединении пьес Глинки с заимствованной темой в единую жанровую область парафразов, для обоснования эволюции композиторского мышления в сфере пианизма на протяжении четверти века; в детальном рассмотрении первого парафраза композитора, до сих пор подробно не изученного. *Выводы.* Вариационный цикл на тему Моцарта для арфы или фортепиано презентует жанровую область парафраза Глинки; приоритет арфы

доказывает драматургическая значимость арфовой вариации — тихой кульминации цикла. В пьесе намечены принципы, впоследствии закрепившиеся в инварианте парафраза вариационной формы Глинки. Активизация диалога происходит в кульминации — драматургическом центре сочинения — посредством включения новой темы (намеренно скрытой цитаты). Впоследствии выявление интонационной общности музыкального материала, его сближение в предфинальной зоне — станет одним из способов индивидуального мышления Глинки. Цикл на тему Моцарта открывает два пути развития жанра: камерно-инструментальный парафраз итальянских лет и фортепианный парафраз, кульминацией которого станут Шотландские вариации 1847 г.

Ключевые слова: жанр фортепианного парафраза, первый парафраз Глинки, вариационный цикл, просветленная образность, фортепианный стиль Глинки, цитаты и реминисценции, диалогическое пространство в музыке.

Inna Tymchenko-Bukhun, Head of the Department of Music History Kyiv Institute of Music R. Glier

The first paraphrase of Mikhail Glinka: the presentation of a genre

The aim of the article is to examine the first paraphrase of Glinka — Variations on a Theme of Mozart (1822) — as a starting point for a genre area of pianism. Firstly, to show the logic behind the choice of the theme, the forms of the composition, the definition of the dramaturgic idea, the selection of musical means and ways of working with someone else's material, — in comparison with all Glinka's scores in this piano genre; secondly, to define the style features which became apparent in the work and were emphasized in Glinka's subsequent paraphrases. **The methodology** was developed on the basis of S. Tyszko's research of the Slavic musical culture and works of Glinka with respect to the problem of national style, namely S. Tyszko's monographs and works in collaboration with S. Mamaev and G. Kukol, based on the method of culturological commentary. As applied to the study of paraphrases, the research method is aimed at determining the cultural influences of European Romanticism which influenced the piano style of Glinka. **The scientific novelty** of this study is twofold. First, the pieces in which Glinka uses borrowed themes are united into a single genre area of paraphrases, in order to give a foundation for understanding the evolution of composer's pianistic thinking for a quarter of a century; secondly, the first paraphrase of the composer, which so far has not been studied in detail, is comprehensively examined. **Conclusions.** The variation cycle on a theme by Mozart for harp or piano represents the genre area of Glinka's paraphrases; the priority of the harp proves the dramaturgic significance of the harp variation as a quiet culmination of the cycle. The piece outlines principles that were subsequently consolidated as the paraphrase invariant of Glinka's variation form. The activation of the dialogue takes place at the climax — the dramaturgic center of the work — by including a new theme (an intentionally hidden quote). Later on,

the identification of common intonations in the musical material and their rapprochement before the finale will become one of the ways of Glinka's individual thinking. The cycle on a theme by Mozart opens two ways for the development of the genre: the instrumental chamber paraphrases of the Italian years and the piano paraphrases that culminated in the Variations on a Scottish Theme (1847).

Keywords: piano paraphrase genre, Glinka's first paraphrase, variational cycle, enlightened images, Glinka's piano style, citations and reminiscences, dialogic space in music.

Інна Тимченко-Бихун, зав. кафедрою історії музики Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра

Перший парафраз М. Глінки: презентація жанру

Мета статті — дослідити перший парафраз Глінки — Варіації на тему Моцарта (1822) як точку відліку жанрової області піанізму. Позначити логіку вибору теми, формування композиції, визначення драматургічної ідеї, встановлення музичних засобів і способів роботи з чужим матеріалом — у зіставленні з повним корпусом текстів Глінки в цьому фортепіанному жанрі; атрибутувати стильові риси, позначені у творі і затверджені в його наступних парафразах. **Методологія** розроблена на основі досліджень слов'янської музичної культури і творчості Глінки С. Тишка в аспекті проблематики національного стилю; його праць у співавторстві з С. Мамаєвим, з Г. Куколь, також монографії С. Тишка, — заснованих на методі культурологічного коментаря. Стосовно вивчення парафразів методика дослідження спрямована на визначення культурних впливів європейського романтизму на фортепіанний стиль Глінки. **Наукова новизна дослідження** полягає в об'єднанні н'єс Глінки з запозиченою темою в єдину жанрову область парафразів, для обґрунтування еволюції композиторського мислення у сфері піанізму протягом чверті століття; в розгляді першого парафразу композитора, детально досі не вивченого. **Висновки.** Варіаційний цикл на тему Моцарта для арфи або фортепіано презентує жанрову область парафразу Глінки; пріоритет арфи доводить драматургічна значимість арфової варіації — тихої кульмінації циклу. У н'єсі намічені принципи, що згодом закріпилися в інваріанті парафразу варіаційної форми Глінки. Активізація діалогу відбувається в кульмінації — драматургічному центрі твору — за допомогою включення нової теми (навмисно прихованої цитати). Згодом виявлення інтонаційної спільності музичного матеріалу, його зближення в передфінальній зоні — стане одним із способів індивідуального мислення Глінки. Цикл на тему Моцарта відкриває два шляхи розвитку жанру: камерно-інструментальний парафраз італійських років і фортепіанний парафраз, кульмінацією якого стануть Шотландські варіації 1847 р.

Ключові слова: жанр фортепіанного парафразу, перший парафраз Глінки, варіаційний цикл, просвітлена образність, фортепіанний стиль Глінки, цитати і ремінісценції, діалогічний простір в музиці.

Каждый художник имеет свою особую теорию; он не думает о ней, создавая; но мысли его сами подчиняются однажды принятым формам.

В. Ф. Одоевский. Парадоксы

Актуальность темы исследования. Вариационный цикл на тему Моцарта *Es-dur* для фортепиано или арфы — самый ранний парафраз М. Глинки и первый сохранившийся образец¹ значительной жанровой области пианизма. На протяжении 25 лет композитор создал 14 фортепианных парафразов². Многие будущие закономерности трактовки жанра определились уже в этом вариационном цикле — стартовом произведении, открывшем пути развития камерно-инструментальному³ и фортепианному парафразам Глинки. В музыковедческой литературе о пьесе существует крайне мало сведений, а несколько важных ее особенностей остались незамеченными исследователями. Принцип изучения парафразов Глинки как единой жанровой области, с собственной стилевой эволюцией и творческими задачами, положен в основу многочисленных работ автора данной статьи (первые опубликованы в 2000 и 2003 гг. [10–12; 14])³. Такой подход разрабатывался на основе исследований славянской музыкальной культуры и творчества Глинки С. Тышко в аспекте проблематики национального стиля [17]; трудов С. Тышко в соавторстве с С. Мамаевым [19; 20], с Г. Куколь [18], а также монографии С. Тышко [16], основанных на методе культурологического комментария. Применительно к изучению парафразов **методика исследования** направлена на определение разнообразных культурных влияний европейского музыкального романтизма, прямо или опосредованно воздействовавших на фортепианный стиль Глинки. **Научная новизна исследования:** объединение сочинений Глинки по принципу использования заимствованной темы в жанровую область парафразов позволяет обосновать логику эволюции композиторского мышления в сфере пианизма на протяжении четверти века. Однако если зрелые парафразы Глинки в музыковедческой литературе рассматривались с большей или меньшей мерой детализации⁵ (труды Т. Ливановой и Вл. Протопопова [6], О. Левашевой [5], Н. Загорного⁶ [2; 3], К. Зенкина [4] и др., также работы автора данной статьи [10–12; 14; 15]), то первый его парафраз до сих пор остается в должной степени не изученным. **Цель статьи** — исследовать первый парафраз Глинки как точку отсчета крупной жанровой области пианизма, обозначить логику: выбора заимствованной темы,

формирования композиции сочинения, определения центральной идеи драматургического замысла, установления музыкальных средств и способов работы с чужим материалом — в сопоставлении с полным корпусом текстов Глинки в этом жанре. В результате — атрибутировать стилевые черты, намеченные в первом парафразе и утвержденные в последующих сочинениях композитора.

Изложение основного материала. Известно, что поводом к написанию вариационного цикла на тему Моцарта послужило знакомство молодого Глинки в начале весны 1822 года с виртуозной арфисткой «красивой наружности», обладавшей «прелестным сопрано», о чем композитор вспоминает в «Записках» [1, с. 220]; этот факт неоднократно упомянут в литературе. Однако С. Тышко в книге о кавказском путешествии юного композитора подчеркивает, что даже для влюбчивого Глинки это впечатление на всю жизнь осталось особым — неординарным и сильным: «...Весною 1822-го, в Петербурге, постигло его любовное увлечение — наверное, первое в жизни?» [16, с. 36–37]. Отмечая общеизвестную «предрасположенность Михаила Ивановича к дамам, имеющим склонность и способности к музыке» [16, с. 36–37], исследователь указывает в этом эпизоде «Записок» на нехарактерные для Глинки «слишком сбивчивые, даже нервные зачеркивания в рукописи» — косвенное свидетельство взволнованного тона воспоминаний даже через три с лишним десятка лет [16, с. 36–37]! Из трех написанных тогда пьес⁷ сохранился лишь вариационный цикл на тему Моцарта — он презентует глинкинский парафраз.

В Полном собрании фортепианных сочинений М. Глинки на основании существующих автографов указано время создания двух авторских редакций цикла — первой ([1822]–1827 гг.) и второй (1822–[1856] гг.). Н. Загорный подчеркивает: «В отношении текста два указанных автографа отличаются друг от друга настолько, что должны считаться особыми редакциями. Отличие заключается не только в количестве вариаций (в редакции 1856 г. две редакции из пяти выброшены), но и в самом тексте сочинения» [2, с. 418]. Т. е. вторая, более поздняя версия сокращена и состоит из трех вариаций. Относя первую редакцию к 1822 г., а вторую — к более позднему времени, Н. Загорный убедительно обосновывает их датировку. Приведем его аргументы максимально полно, исключив ссылки на архивные номера: «В ГПБ хранятся три рукописи Вариаций на тему Моцарта: 1) автограф, помеченный 1822 г., под названием *Thème de Mozart varié pour pianoforte ou harpe par M. Glinka (compose l'an 1822) S. R-borg<...>*;

2) список с второго автографа рукой неустановленного лица<...>. На этом списке название, написанное рукой Глинки, совпадает с оригиналом — автографом, дата — та же *L'an 1822. S. R-borg*. Кроме того, имеется автограф под названием *Variations sur un thème de Mozart pour piano ou harpe composées l'an 1827<...>*; в этой рукописи сочинение Вариаций относится самим автором к 1827 г. Сопоставление датировки в обоих автографах (1822 и 1827) и в приведенной выше цитате из «Записок» (1822 г.) неизбежно наводит на мысль о противоречивости авторских указаний по поводу времени сочинения Вариаций Es-dur. Противоречивость эта представляется нам, однако, лишь кажущейся». И далее: «В творческой практике Глинки многочисленны случаи сочинения музыки без немедленной фиксации ее на бумаге... Именно таким представляется нам случай с Вариациями на тему Моцарта, которые были, очевидно сочинены, и игрались Глинкой в 1822 г., записаны же (вероятно, и выписаны в деталях) в 1827 г. Второй автограф, относимый к 1856 г. на основании расстановки глинкинских автографов в собрании В. П. Энгельгардта, и список с него с авторским заголовком и датой 1822 г. указывают, по нашему мнению, подлинное время создания Вариаций» [2, с. 418]. Казалось бы, проблема разрешена: редакция, включающая пять вариаций, — более ранняя. Однако в комментарии к «Запискам» Глинки [1] на основании этих же сведений делается противоположный вывод: «Более ранняя, написанная в 1822 г., включает три вариации, более поздняя, 1827 г. — пять вариаций» [1, с. 369]. Видимо, это случайная, не замеченная ранее ошибка: Н. Загорный четко обозначает, что две вариации из второй редакции *исключены*; отметив это несоответствие, примем в качестве основного текста редакцию, включающую пять вариаций, т. е. более полный текст⁸.

Вариационный цикл Глинки ориентирован на два инструмента — арфу или фортепиано. Область эксперимента заключается в исследовании возможностей арфы с постижением ее технических и тембральных свойств⁹ и в поиске индивидуальных принципов диалогического осмысления заимствованного материала. Известно, что тема Моцарта в парафразе Глинки¹⁰ существенно переосмыслена: «Темой (вернее основой темы) для вариаций Es-dur послужило оркестровое сопровождение к хору и танцу рабов из первого действия оперы Моцарта «Волшебная флейта» (колокольчики Папагено, G-dur)», — отмечает Н. Загорный¹¹ [2, с. 418]. Избирая один из фантастических эпизодов оперы, Глинка использует только оркестровую партию вступительно-

го раздела¹² и начального периода номера, исключая материал хора; он конструирует свой вариант темы, изменяя мелодический рисунок третьего предложения — как увидим далее, в соответствии с определенным драматургическим замыслом.

Сопоставим эти наблюдения с полным корпусом текстов Глинки в жанре фортепианного парафраза. Каковы в целом закономерности тематического материала, использованного композитором в собственных сочинениях?

Предложим собственную типологию. Оперный — первый жанровый тип заимствованного тематизма — связан в основном с ранними, доитальянским и итальянским периодами творчества композитора. Материал оперных арий (Моцарта, Вейгля¹³, Керубини, Доницетти, Беллини) положен в основу 8 из 14 сочинений Глинки. Дополним эту группу парафразов Вариациями на две темы из балета «Киа-Кинг» 1831 г. — единственным случаем использования не оперного материала, но по ряду параметров близкого ему, и Полькой 1852 г. («Первоначальная полька»). Песенно-романсовый — второй жанровый тип тематизма — лежит в основе 6 сочинений: это вариационные циклы на темы итальянского романса «Benedetta sia la madre» и русской песни «Среди долины ровныя» 1826 г., Вариации на тему Алябьева «Соловей» 1833 г., Каприччио на русские напевы 1834 г., Тарантелла 1843 г. и Шотландские вариации 1847 г. В этих случаях достаточно сложно обобщить принципы глинкинской работы с музыкальным материалом, поскольку поиски композитора направлены в сторону большей индивидуализации образа собственной пьесы, соответственно и методы работы с заимствованным материалом достаточно разнообразны (в основном это касается парафразов, созданных после итальянского путешествия, т. е. начиная с 1833 г.). Ситуация для исследования осложняется и тем, что в случаях с народной песней оригинальный вариант, с которым работал композитор, условен; однако на этапе изложения темы песенная жанровая основа, как правило, сохраняется¹⁴. Противоположным образом Глинка представляет оперный тематический материал, чаще всего пересматривая именно его жанровую основу (а следовательно — и характер, образ, настроение).

В количественном преобладании в парафразах Глинки тематизма первого типа сыграла свою роль не только общеевропейская мода на самые разнообразные сочинения, построенные на оперном материале, которая на протяжении третьего десятилетия XIX века лишь усиливалась. Имел значение глинкинский интерес к изучению потенци-

альных возможностей оперных, в особенности белькантовых тем, в годы итальянского путешествия — в сторону их инструментального переосмысления. Это был также повод для исследования пределов собственной фантазии в развитии темы — части крупного сценического жанра¹⁵. Сложность задачи, видимо, была для композитора дополнительным стимулом, ведь быть услышанным в европейском музыкальном диалогическом пространстве, заполненном многочисленными парафразами, можно было, лишь найдя индивидуальную интонацию, собственный язык и стиль. Эти парафразы Глинки отличаются пианистической виртуозностью и концертная направленность. Диалог с европейской оперой выражается в стремлении выйти за рамки камерности, создать сочинения, соответствующие бравурному бриллиантному стилю. Фортепианные и камерно-инструментальные итальянские парафразы 30-х годов, с их эмоционально открытым музыкально-образным строем, с их почти чувственной лирикой — произведения экстравертного типа¹⁶. Заимствованные Глинкой оперные темы, как правило, двухчастны. Подвергая чужой материал трансформации еще в изложении темы, Глинка может изменять фактуру, тональность, жанровую основу, сокращать или исключать мелизматику и т. д. Он пересказывает тему в упрощенном виде, избирая не узловые моменты драматургии, но фрагменты характерные, запоминающиеся. В этом смысле Вариации на тему Моцарта — яркий образец. Обращаясь к партии оркестрового сопровождения, Глинка ориентируется на узнаваемость темы и ее потенциал для интерпретации. Хор и танец слуг (рабов) из I действия оперы («Как чудно... как звонко... как нежно звенит!») [7, с. 97] благодаря необычной тембральной краске колокольчиков в оркестровом сопровождении, прозрачности фактуры и сказочному звучанию — один из ярких фрагментов, хотя и не относится к основным эпизодам драматургии¹⁷. Номер связан с волшебными событиями: три феи вручают Тамино волшебную флейту, а Папагено — музыкальные колокольчики в качестве защиты от опасностей. Этим обусловлены прозрачность и таинственность звучания, стаккатная отрывистость звуков, легкость, грациозность. По-видимому, необычное темброво-интонационное сочетание оркестра, хора и нежного звона в высоком регистре привлекло русского композитора. Однако именно комплекс средств, отвечающих за его создание, подвергается в теме парафраза Глинки переосмыслению — композитор сглаживает интонации, напоминающие звучание колокольчиков. В результате тема лиризуется, а в образности парафраза

возникают просветленные настроения, связанные в ранних пьесах Глинки с ноктюрновой сферой. Лирическим центром цикла станут третья (арфовая, построенная на технике флажолетов¹⁸) и четвертая (ноктюрновая) вариации. Драматургическая значимость арфового эпизода свидетельствует в пользу некоторой приоритетности для пьесы Глинки именно арфы (и сегодня вариации крайне популярны в репертуаре для этого инструмента); О. Левашева, однако, подчеркивает: композитор, «не утрачивая фортепианной специфики», предназначил для арфы лишь одну из вариаций [5, с. 147–148]. Конечно, не вызывает сомнений внимательное отношение композитора к особенностям фортепиано, тем не менее, выбор тональности определен удобством именно арфового исполнения: Es-dur — вместо оригинальной G-dur¹⁹. Впоследствии в пианизме Глинки установится семантическая параллель: ноктюрновая, просветленная образность — тональности Es-dur или As-dur²⁰; а в пассажах педально-обертонного типа будет витать флер переборов струн арфы.

Тема вариаций Глинки — 16-тактовая двухчастная форма; 1-й период оригинала — вступительный, 2-й — оркестровое сопровождение хора слуг с Моностатосом. Глинка снимает затактовый звук оригинала, начиная изложение с сильной доли. Он уплотняет фактуру — аккордовая тема проводится четвертями, теряя речитативность, отрывистость каждого звука. Напротив — добавлением коротких лиг Глинка формирует слитность, протяженность. Преобладание среднего регистра за счет заполнения фактуры средними голосами и октавного удвоения левой руки меняет образ в сторону лиризации, скрытой вокализации. От эффекта звучания колокольчиков остается лишь намек — группы из четырех восьмых, построенные на секундовых восходящих интонациях к тоническому звуку — ритмоинтонационная формула каждого завершающего фразу такта. Сохраняя мелодико-гармонические очертания оригинала, лишая материал танцевальности, маршевого начала, Глинка формирует пространство максимально яркого контраста между проведением темы и вариациями; этот прием, равно как и принцип жанрово-фактурного варьирования, в дальнейшем утвердится в его парафразах²¹.

Две первые вариации демонстрируют изящное окружение пассажами вычлененных фрагментов мелодической линии. Моторика движения сочетается с интонациями сентиментальной лирики (мелодика второй вариации построена на нисходящих ламентозных секундовых вздохах, внося настроение печали, жалобы). Третья ва-

риация, сочиненная для арфы и основанная на технике флажолетов, является зоной тихой кульминации; в драматургии целого она имеет особую значимость, о чем будет сказано позже. Четвертая вариация цикла, лирический виртуозный центр — это, по сути, первый фортепианный ноктюрн композитора (с характерным указанием *Adagio cantabile*), почти обязательный эпизод итальянских парафразов Глинки²², — подготавливает финал. Весомые октавы и аккорды левой руки сопровождаются безостановочными моторными пассажами правой; завершается цикл развернутой бравурной кодой — характерным разделом вариационных циклов Глинки, подытоживающим развитие.

Однако вернемся к третьей, арфовой вариации. Воздушность и певучесть фактуры создается в ней сочетанием выделенной мелодической линии левой руки, изложенной четвертями, и отвечающих ей нисходящих пассажей шестнадцатых в верхнем регистре. Характерный прием романтического пианизма — педально-обертоновая фактура, получившая широкое распространение в годы увлечения виртуозным бриллиантным техницизмом первой трети века, — использована композитором для создания эффекта звучащего воздушного, разреженного пространства. Именно здесь, в зоне тихой, просветленной кульминации, в мелодической линии появляется новая интонация; она возникает в контрастном предложении второй части, — в том, которое было досочинено Глинкой по сравнению с моцартовским оригиналом. А главное: этот мотив повторяет интонации двух начальных звеньев секвенции из Пассакалии Генделя *g-moll* (вариации № 3), но четвертями, в увеличении²³ — т. е. возможно, что это еще одна цитата. Появляясь в среднем, виолончельном регистре, мелодическая линия у Глинки близка спокойному, ровному произнесению; ее степенность, выразительность, создают кульминационный центр раздела, привлекая к ней особое внимание.

Здесь возникают вопросы. Осознанная ли это реминисценция? Или этот оборот — бессознательная, случайная аллюзия к генделевской теме? Не изменяет ли Глинка третье предложение моцартовской мелодии именно для того, чтобы подготовить появление мотива секвенции Генделя? Ответить однозначно невозможно — можно лишь высказать предположение. Допустим, реминисценция осознана — возникали ли тогда подобные, близкие этому приемы в более поздних, зрелых парафразах Глинки?

И здесь ответим: да, возникали. Тонкая игра с интонационным потенциалом материала — заимствованных и собственных тем —

один из принципов мышления композитора, впоследствии заметный именно в фортепианной музыке. Например, это прием, примененный в кульминационном, предфинальном разделе Рондо на тему Беллини 1831 г., где изначально скрытое мелодическое родство побочной темы Беллини и главной глинкинской выявляется лишь в их полифоническом взаимодействии [11]. Или — включение в лирическую кульминацию парафраза еще одной, не заявленной цитаты в Вариациях на тему Беллини 1832 г., когда в ноктюрновой вариации *As-dur* появляется еще одна тема из оркестрового сопровождения арии Тебальда Беллини [10; 12]. Глинка обыгрывает ее интонационное сходство с материалом ноктюрна Фильда № 5 — а это уже двойная цитата! И, наконец, вспомним драматургический замысел «Камаринской» — выявление скрытой интонационной общности контрастных тем посредством их интонационного сближения в кульминации [13]. То есть подобные приемы применяются Глинкой в разные годы — и именно в предфинальных, драматургически значимых кульминационных эпизодах.

Мотив, близкий вариации пассакалии Генделя, возникая из интонаций моцартовского музыкального материала, через четыре такта в нем растворяется. Возможно, уловив скрытую родственность тем, возникшую в процессе вариационного развития, но изначально заложенную в интонациях третьего предложения, которое сочинено самим Глинкой, композитор использует один из мотивов пассакалии как флер, знак классического. Но не ее семантику: просветленно-идиллическое настроение глинкинского цикла предвосхищает образный строй его будущих ноктюров. И, даже если это неосознанная аллюзия — новая выразительная тема в кульминации активизирует диалогическую ситуацию, устанавливая принципы полилога: «Диалог линейно устремлен к взаимоугашению импульсов, слиянию полюсов в точке покоя; полилог заряжен динамикой» [9].

Выводы. Вариационный цикл на тему Моцарта для арфы или фортепиано презентует жанр парафраза Глинки. Ориентация на два инструмента связана с поиском выразительных тембральных средств, максимально соответствующих просветленной образности: приоритет арфы в данном сочинении доказывает драматургическая значимость созданной для нее вариации. Косвенным подтверждением становится и фактура Ноктюрна для фортепиано или арфы 1828 г., ориентированного в первую очередь, уже на специфику фортепиано, но наполненного *памятью* звучания арфы. В цикле намечены прин-

ципы, утвержденные в будущем как инвариант парафраза Глинки в форме вариаций: жанрово-фактурная обработка тематизма; преобладание лирической или лирико-драматической образности; весомость виртуозного техницизма. Здесь устанавливается логика драматургического развития: от показа темы в «упрощенном» виде, подвижных скерцозно-моторных вариаций — к просветленной кульминации, бравурному моторному финалу и развернутой коде. Здесь формируются принципы диалогического взаимодействия с тематизмом, возможно — с применением намеренно скрытой цитаты; активизация диалогического принципа происходит в кульминации — драматургическом центре сочинения. Преобразование одного из предложений моцартовской темы в качестве подготовки к появлению новой мелодической линии в тихой кульминации — драматургический прием, создающий интонационное единство музыкального материала пьесы, способ формирования насыщенного смыслового пространства. Впоследствии выявление интонационной общности контрастного музыкального материала, его сближение в предфинальной зоне станет одним из способов мышления Глинки. Цикл на тему Моцарта откроет два пути развития жанра: камерно-инструментальный парафраз итальянских лет, где ключевое значение обретут тембровые краски инструментов — и фортепианный, кульминацией которого станут Шотландские вариации 1847 г., а их смысло-образность сформируется в сложном взаимодействии музыкального и вербального текстов²⁴.

Включение *слова* в семантическое пространство музыкального текста — черта позднего стиля пианизма Глинки. Обращение к чужому, неавторскому слову — один из приемов его автобиографической прозы поздних лет. Парафраз свидетельствует о диалоге с чужим текстом *в музыке*, начатом Глинкой в ранних сочинениях и обретающем новые смыслы на протяжении его творческой жизни. Цитаты и реминисценции, неотъемлемая часть парафразов, являются обязательным условием жанра, но зашифрованные или дополнительные темы — это способ расширения и усложнения диалогического пространства, создания его многомерности и многозначности. Генделевская реминисценция — одна из интеллектуальных загадок музыки Глинки — видимо, останется тайной художественного мира композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вариации на тему из оперы И. Вейгля «Швейцарское семейство» (1822) так же, как и вальс для фортепиано, сочиненные вместе с Вариационным циклом на тему из оперы Моцарта, не сохранились. «Не лишено основания предположение, что эти рукописи реально никогда и не существовали. Вполне возможно, что и Вариации, и Вальс были сочинены Глинкой за фортепиано и исполнялись им, не будучи занесенными на бумагу», — пишет Н. Загорный [3, с. VIII].

2. Большой частью фортепианных. Кроме того, 2 парафраза для камерно-инструментального состава были написаны в итальянский период (1832 г.). Последний фортепианный парафраз — Вариации на шотландскую тему 1847 г. (см.: [15]).

3. В период итальянского путешествия написаны: Блестящий дивертисмент на темы из оперы «Сомнамбула» Беллини для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса; Серенада на тему из оперы «Анна Болейн» Доницетти для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели или контрабаса (1832 г.).

4. См. работы автора: [10–12; 14; 15 и др.]. Объединение сочинений с заимствованной темой в жаровую область парафразов оказалось актуальным и перспективным; это жанровое определение впоследствии использует в работах Е. Петрушанская (см., например: [8]).

5. О. Левашева отмечает трудность задачи, связанной с «двойной функцией» сочинения, ориентированного на два инструмента, также преимущество фортепианной специфики [5, с. 147–148]. Т. Ливанова и Вл. Протопопов подчеркивают характерный выбор популярного жанра, самостоятельность в изложении темы, выделяя следующие черты: «богатое и разнообразное изложение (фактура)», «ясный план целого, несомненное проявление мелодического дара даже в строгих рамках развития темы», выбор моцартовской, эстетически близкой темы, мелодическую широту музыки [6, с. 62]. Также авторы отмечают внимательное отношение к возможностям арфы и заметное вокальное начало верхнего голоса пятой вариации, будто подразумевающее «серебряное сопрано» арфистки, впечатлившей Глинку [6, с. 62–63].

6. Ценные фактологические сведения о пьесе находим в статье и комментариях Н. Загорного [2; 3].

7. Вариации на тему из оперы Вейгля «Швейцарское семейство», Вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта и вальс для фортепиано.

8. Это противоречие в музыковедческой литературе не отмечено, однако в исследованиях также принимается во внимание первая редакция как более ранняя.

9. «Тогда я в первый раз познакомился с арфою — прелестным инструментом, если употреблять его вовремя», — замечает композитор [1, с. 221].

10. Популярность моцартовской темы столь велика, что Глинка даже не указывает название оперы — редкий случай.

11. Это отмечают также Т. Ливанова и Вл. Протопопов [6].

12. Интересно, что незадолго до того, по-видимому, в 1821 г., Глинка также заимствовал лишь инструментальное вступление к арии Кавоса «Милый мой сердечный друг», используя его для музыкального сопровождения пансионского шуточного «канта», насмешливо воспевающего любимого им учителя И. Е. Колмакова (см.: [1, с. 368]).

13. Эти вариации не сохранились.

14. И здесь есть исключение: Тарантелла 1843 г. — по сути, это парафраз на тему русской песни «Во поле березанька стояла», который является нехарактерным для жанровой области Глинки в отношении композиции, драматургии, способов работы с материалом. Однако главное — песенная тема представлена в танцевально-моторном варианте.

15. Результатом постижения итальянского бельканто, в том числе и посредством инструментального переосмысления в парафразах белькантовых оперных арий, стало впоследствии создание виртуозного вокального стиля «русское бельканто», воплощенного в операх Глинки. См. об этом работу С. Тышко: [17].

16. «Истоками парафраз чаще становился теноровый репертуар», — замечает Е. Петрушанская особенность итальянских сочинений Глинки, — поскольку «пел Иванов», и у Глинки голос был «ближе к теноровому диапазону» [8, с. 172]. Действительно, композитор часто использовал темы теноровых оперных партий: совместное исполнение оперных арий, видимо, заканчивалось глинкинскими импровизациями на фортепиано; наиболее ценное композитор доводил до рукописного законченного воплощения.

17. Как известно, Лист, напротив, избирал ключевые драматургические моменты, стремясь создать в собственном парафразе как бы образно-смысловой концентрат оперного действия.

18. Использование техники флажолетов отмечает О. Левашева [5, с. 148].

19. Известно, что для арфы предпочтительны бемолевые тональности.

20. Семантика тональностей впоследствии будет значима именно в сфере ноктюрново-романсовой лирики Глинки. В тональности Es-dur написан Большой секстет (1832) итальянских лет, в котором выразилась романтическая образность поэтического любования природой, восторженной радости. Семантически близок Ми бемоль мажору — Ля бемоль мажор: ноктюрновый эпизод Вариационного цикла на тему Беллини из оперы «Монтекки и Капулетти» — образец глинкинской ноктюрновой созерцательно-просветленной лирики в фортепианной музыке. Вспомним и среднюю часть фа минорного Ноктюрна «Разлука», с ее отголосками созерцательно-просветленного настроения. Тональности с несколькими бемолями в фортепианной музыке Глинки часто становятся знаком лирических настроений, минорные — с оттенком грусти: в Вариациях на оригинальную тему лирический центр *Adagio cantabile molto espressivo* написан в фа миноре; эта тональность является основной и для Ноктюрна «Разлука». А в одном из

поздних сочинений, Баркароле, фактически завершающей линию фортепианной лирики и построенной на образах воспоминаний об Италии, вторая тема, несмотря на ключевые знаки Ми бемоль мажора, по сути, звучит в одноименном миноре.

21. Например, Вариации на тему из оперы «Монтекки и Капулетти» Беллини, Вариации на тему романса Алябьева «Соловей» и др.

22. Однако уже в Вариациях на тему Алябьева 1833 г. с возникновением элегических интонаций, обозначится новая тенденция в драматургии парафраза: ноктюрновость постепенно вытеснит элегические настроения, естественно произрастающие из русской песенно-романсовой интонации (см.: [14]).

23. Первый звук мотива у Глинки — мажорная, а не минорная терция.

24. См. об этом: [15].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глинка М. И. Полное собрание сочинений : в 2 т. Т. 1 : Литературные произведения и переписка / подг. А. С. Ляпунова. Москва : Музыка, 1973. 483 с.

2. Глинка М. И. Полное собрание фортепианных сочинений / ред., вступ. статья и ком. Н. Н. Загорного. Ленинград : Музгиз, 1952. Т. IV. 442 с.

3. Загорный Н. Н. Фортепианное наследие М. И. Глинки // Глинка М. И. Полное собрание фортепианных сочинений. Ленинград : Музгиз, 1952. Т. IV. С. VII–XV.

4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.

5. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка : монография : в 2 кн. Кн. 2. Москва : Музыка, 1987. 381 с. (Классики мировой музыкальной культуры).

6. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка. Творческий путь : в 2 т. Т. 1. Москва : Гос. муз. изд-во, 1955. 404 с.

7. Моцарт В. А. Волшебная флейта : Опера в двух действиях, одиннадцати картинах : переложение для пения с фортепиано / либр. Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда ; пер. М. Улицкого. Москва : Музыка, 1982. 224 с.

8. Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия : загадки жизни и творчества. Москва : Классика- XXI, 2009. 448 с.

9. Сузи В. Н. Христианский универсум в русской литературе XIX века : А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Ф. М. Достоевский : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01. Петрозаводск, 2011. 20 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/khristianskii-universum-v-russkoi-literature-xix-veka-pushkin-fi-tyutchev-fm-dostoevskii> (дата обращения: 12.09.2018).

10. Тимченко И. Глинка в Италии, или Времена года (об одной особенности творчества) // Київське музикознавство : збірка статей. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2000. Вип. 5. С. 193–197.

11. Тимченко И. Глинка в Италии. От впечатлений к творчеству: парадоксальные пути и художественные итоги // *Київське музикознавство : збірка статей*. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. Вип. 10. С. 236–240.

12. Тимченко И. Инструментальные и камерно-вокальные сочинения итальянского периода в творческой биографии М. И. Глинки // *Київське музикознавство : збірка статей*. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. Вип. 16 : *Культурологія та мистецтвознавство*. С. 135–145.

13. Тимченко-Быхун И. «Камаринская» М. И. Глинки: фантазия для оркестра, или игра фантазии // *Київське музикознавство : збірка статей*. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2006. Вип. 19. С. 201–210.

14. Тимченко-Быхун И. После Италии. Фортепианные парафразы Глинки середины 30–40-х, или кода с вариациями на «чужие темы» // *Київське музикознавство : збірка статей*. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2007. Вип. 21. С. 117–135.

15. Тимченко-Быхун И. А. Диалог музыкального и вербального текстов смоленской фортепианной тетралогии М. И. Глинки «Привет Отчизне» и его художественно-биографические смыслы // *Київське музикознавство : збірка статей*. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 48. С. 72–86.

16. Тышко С. В. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. IV : Кавказ. Киев : LAT&K, 2015. 244 с.

17. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование. Киев : ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.

18. Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. III : Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев, 2011. 544 с.

19. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. I : Украина. Киев, 2000. 221 с.

20. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. II : Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев : Задруга, 2002. 509 с.

REFERENCES

1. Glinka M. I. (1973). Full composition of writings. Literary works and correspondence. [Have prepared A. S. Lyapunova]. Vol. I. [Polnoe sobranie sochinenii. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. I]. Moscow, 483 p. [in Russian].

2. Glinka M. I. (1973). Complete Piano Works [edition, introductory article and N. N. Zagorny's comments]. Vol. IV. [Polnoe sobranie fortepiannykh sochinenii]. Leningrad: Muzgiz, 442 p. [in Russian].

3. Zagornyi N. (1973). Piano legacy of M. I. Glinka Complete Piano Works [edition, introductory article and N. N. Zagorny's comments]. Vol IV. [Fortepiannoe nasledie Glinki]. Leningrad: Muzgiz, pp. VII–XV. [in Russian].

4. Zenkin K. (1997). Piano miniature and ways of musical romanticism. [Forte-piannaya miniatura i puti muzykalnogo romantizma]. Moskva: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Tchaikovskogo, 415 p. [in Russian].
5. Levasheva O. E. (1987). Mikhail Ivanovich Glinka: monograph. Vol. 2. [Mikhail Ivanovich Glinka: monografiya]. Moskva: Muzyka, 381 p. (Klassiki mirovoy muzykalnoy kultury) [in Russian].
6. Livanova T., Protopopov Vl. (1955). Glinka. Creative way. Vol. 1. [Glinka. Tvorcheskiy pyt]. Moskva: Gos. Muz. izd-vo, 404 p. [in Russian].
7. Motsart V. A. (1982). Magical flute. Opera v dvukh deystviyakh, odinnadtsati kartinakh. Libr. E. Shikanedera po motivam skazok K. Vilanda. [Volzhebnaya fleyta]. Moskva: Muzyka, 224 p. [in Russian].
8. Petrushanskaya E. M. (2009). Michael Glinka and Italy: the mysteries of life and creativity. [Mikhail Glinka i Italiya : zagadki zhizni i tvorchestva]. Moskva: Izdatelskiy dom «Klassika-XXI», 448 p., il. [in Russian].
9. Suzi V. N. (2011). Christian Universum in Russian Literature of the 19th Century: A. S. Pushkin, F. I. Tyutchev, F. M. Dostoevsky [Hristianskiy universum v russkoy literature XIX veka: A. S. Pushkin, F. I. Tyutchev, F. M. Dostoevskiy]. Extended abstract of Doctor's thesis. Petrozavodsk, 20 p. Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/khristianskii-universum-v-russkoi-literature-xix-veka-pushkin-fi-tyutchev-fm-dostoevskii> [in Russian].
10. Tymchenko I. (2000). Glinka in Italy, or the Seasons (about one particular creativity) [Glinka v Italii, ili Vremena goda (ob odnoy osobennosti tvorchestva)]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 5. Kyiv, pp. 193–197 [in Russian].
11. Tymchenko I. (2003). Glinka in Italy. From impressions to creativity: paradoxical ways and artistic results [Glinka v Italii. Ot vpechatleniy k tvorchestvu: paradoksalnyie puti i hudozhestvennyie itogi]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 10. Kyiv, pp. 236–240. [in Russian].
12. Tymchenko I. (2004). Instrumental and chamber-vocal works of the Italian period in the creative biography of M. I. Glinka [Instrumentalnyie i kamerno-vokalnyie sochineniya italyanskogo perioda v tvorcheskoy biografii M. I. Glinki]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 16. Kyiv, pp. 135–145 [in Russian].
13. Tymchenko-Bykhun I. (2006). «Kamarinskaya» of M. I. Glinka: fantasy for orchestra, or fantasy game [«Kamarinskaya» M. I. Glinki: fantaziya dlya orkestra, ili igra fantazii]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 19. pp. 201–210. [in Russian].
14. Tymchenko-Bykhun I. (2007). After Italy. Glinka's piano paraphrases of the mid 30s — 40s, or a code with variations on «alien themes» [Posle Italii. Fortepiannyye parafrazy Glinki serediny 30–40-h, ili koda s variatsiyami na «chuzhie temy»]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 21. Kyiv, pp. 117–135. [in Russian].
15. Tymchenko-Bykhun I. A. (2014). The dialogue between the musical and verbal texts of M. I. Glinka's Smolensk piano tetralogy «Greetings to the Fatherland» and its artistic and biographical meanings [Dialog muzykalnogo i verbalnogo tekstov smolenskoy fortepiannoy tetralogii M. I. Glinki «Privet Otchizne» i ego hudozhestvenno-biograficheskie smysly]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 48. Kyiv, pp. 72–86. [in Russian].

16. Tyshko S. V. (2015). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part IV: The Caucasus. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. IV: Kavkaz]. Kyiv: LAT & K, 244 p. [in Russian].

17. Tyshko S. V. (1993). The problem of national style in the Russian opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov: a study. Kyiv: Muzinform, 120 p. [in Russian].

18. Tyshko S., Kukol G. (2011). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part III: Journey to the Pyrenees or Spanish arabesques. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. III: Puteshestvie na Pirinei ili ispanskiy arabeski]. Kyiv, 544 p. [in Russian].

19. Tyshko S., Mamaev S. (2000). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part I: Ukrain. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. I: Ukraina]. Kyiv, 221 p. [in Russian].

20. Tyshko S. V., Mamaev S. G. (2002). Wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part II: Glinka in Germany, or the Apology of Romantic Consciousness. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. II: Glinka v Germanii ili apologiya romanticheskogo soznaniya]. Kyiv: Zadruga, 544 p. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2019

УДК 78.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–58–72

Олег Николаевич Таганов

ORCID: 0000–0003–1193–3466

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры философии и культурологии

Гуманитарного института Национального университета

кораблестроения им. Адмирала Макарова

oltag@i.ua

О ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТАХ АВТОРСКОГО СТИЛЯ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ «ДНЕВНИК» Р. ЩЕДРИНА

Цель — выявление характерных интонационно-стилевых особенностей произведений композитора на примере фортепианного цикла «Дневник». *Методология* — исследование проводится в нескольких направлениях, включая жанровый аспект, интонационно-мелодический и сонорно-фонический факторы. Используется сравнительный анализ и системный подход к комплексу средств музыкальной выразительности. Проводится ряд обобщений на указанных уровнях. *Научная новизна* — впервые проводится комплексный музыковедческий анализ фортепианного цикла Р. Щедрина «Дневник». Расширяется и уточняется ряд