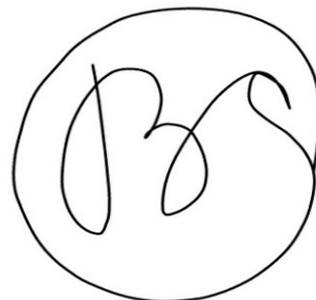


На правах рукописи



СМОТРОВ Вениамин Егорович

**ШАРЛЬ-ВАЛАНТЕН АЛЬКАН: ЛИЧНОСТЬ, ЭСТЕТИКА,
ТВОРЧЕСТВО**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2019

Работа выполнена на Секторе теории музыки Отдела исполнительских искусств Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Научный руководитель:

АКОПЯН Левон Оганесович, доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки отдела исполнительских искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации

Официальные оппоненты:

МАЛИНКОВСКАЯ Августа Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры педагогики и методики ФГБУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных» (РАМ имени Гнесиных)

МЕРКУЛОВ Александр Михайлович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства ФГБУ ВО «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Защита состоится 28 февраля 2020 года в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института http://sias.ru/upload/ds-smotrov/disser_smotrov.pdf

Автореферат разослан «___» _____ 2019 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Собакина Ольга Валерьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность темы. История музыки эпохи романтизма таит в себе много неизвестных страниц, что проявилось со всей очевидностью в конце XX века. Новые тенденции в исполнительстве и звукозаписывающей индустрии привели к тому, что в концертной практике и на компакт-дисках стали появляться забытые ранее имена композиторов-романтиков (так называемых композиторов второго ряда). Лучшие из произведений этих композиторов представляют собой вдохновенную и яркую музыку, подчас не уступающую сочинениям композиторов-классиков. Один из наиболее заметных композиторов, чье творчество с каждым годом вызывает все больший интерес, — Шарль-Валантен Алькан (1813–1888). Он жил в Париже и вращался среди музыкальной и артистической элиты Франции. Его талант пианиста и композитора был признан рядом выдающихся современников, однако он сторонился публичности, а после смерти Алькана его творчество было практически забыто, представляя собой объект интереса для очень ограниченного круга музыкантов. Сегодня назрела необходимость в подробном изучении наследия Алькана.

Объектом исследования выступает фигура Шарля-Валантена Алькана как одного из выдающихся пианистов-композиторов XIX столетия. **Предмет исследования** — наследие Алькана во всей его полноте, жизненный и творческий путь музыканта, его исполнительская карьера, его характер и его эстетика.

Музыка, написанная Альканом, выступила в качестве **материала исследования**. Критерием отбора произведений для детального анализа служила их художественная ценность или их репрезентативность для того или иного периода творчества композитора, того или иного жанра.

Цель исследования – всестороннее рассмотрение личности, эстетики и стиля Ш.-В. Алькана, доказательство непреходящей ценности его творческого наследия, подчеркивание значения его музыки для истории романтизма и истории фортепианной музыки в целом, определение важнейших черт стиля композитора.

Задачи исследования заключаются в том, чтобы представить жизнеописание композитора с учетом открытых в недавнее время сведений; дать характеристику личности Ш.-В. Алькана – человека и музыканта (пианиста, композитора); определить место Алькана в историческом контексте и выявить связи между его творчеством и музыкой предшественников, современников и композиторов будущего; обратить внимание музыковедов и исполнителей на многообразное наследие Ш.-В. Алькана.

Методы исследования. Метод биографической реконструкции позволил проследить жизненный путь и историю творческих замыслов композитора. При анализе нотных источников были применены сравнительно-аналитические и музыкально-аналитические методы, основанные на элементах метода целостного анализа (В.А. Цуккерман, Л.А. Мазель), методов исполнительского анализа; привлекаются элементы теории пианизма и фортепианного исполнительства (Г.М. Коган, Я.И. Мильштейн, Л.Е. Гаккель, Б.Б. Бородин). Дефиниции форм даются на основе классификаций Ю.Н. Тюлина, Л.А. Мазеля, И.В. Способина.

Степень изученности проблемы. Литература, посвященная Алькану, не слишком многочисленна. Существует ряд прижизненных критических отзывов на игру Алькана или на его сочинения, которые можно найти в печатных изданиях Франции, Германии, Англии, Бельгии. Многие из этих отзывов принадлежат не рядовым авторам, а музыкантам значительного масштаба, – Ф.-Ж. Фетису, Ф. Листу, Р. Шуману, Г. фон Бюлову. Биографическую статью об Алькане для словаря Гроува еще при его жизни написал известный британский музыковед и пианист Эдвард Даннройтер. Факт обращения этих деятелей к музыке Алькана свидетельствует о важном значении, которое приобретала деятельность Алькана в годы расцвета его таланта.

Одним из первых об Алькане пишет его современник, ученик и соперник Антуан Мармонтель, посвящая Алькану небольшую главу в своей работе «Силуэты и портреты знаменитых пианистов»¹. Краткие, но содержательные воспоминания

¹ Marmontel, Antoine François. Les Pianistes célèbres, silhouettes et médaillons. Paris: Heugel et Fils, 1878.

об Алькане оставил венгерский музыкант Александр де Берта, знавший композитора в его последние годы².

Алькану посвящено несколько монографий:

– двухтомное исследование Рональда Смита: «Алькан. Загадка» (т. 1)³ и «Алькан. Музыка» (т. 2)⁴. Позднее два тома были объединены под одной обложкой и вышли в новом, пересмотренном издании: «Алькан. Личность. Музыка»⁵;

– сборник статей под ред. Брижит Франсуа-Саппи «Шарль-Валантен Алькан»⁶;

– монография Уильяма Александра Эдди «Шарль-Валантен Алькан: его жизнь и музыка»⁷;

– совместная монография Б. Франсуа-Саппи и Франсуа Люгено «Шарль-Валантен Алькан»;

– монография Анни Кессу-Дрейфюс «Прохожий с моста Европы: Шарль Алькан между традицией и современностью»⁸.

Работа Рональда Смита (классическая монография с обзором жизненного пути и анализом сочинений) является ценным документом как по впервые поставленным в ней вопросам, впервые осуществленной периодизации алькановского творчества и деятельности, так и с точки зрения анализа сочинений Алькана.

Уильям Александр Эдди придерживается сходного со Смитом принципа при рассмотрении предмета: сначала он дает сокращенное изложение биографии, затем анализирует произведения Алькана по жанрам. Работа Эдди является ключевым англоязычным исследованием, посвященным Алькану.

² Изначально изданы по-французски: Bertha, A. de. 'Ch. Valentin Alkan aîné: étude psychomusicale', Bulletin Français de la Société Internationale de Musique 5. 1909. P. 135-147.

³ Smith, R. Alkan. Volume 1: The Enigma. London: Kahn & Averill, 1976.

⁴ Smith, R. Alkan. Volume 2: The Music. London: Kahn & Averill, 1987.

⁵ Smith, R. Alkan: The Man. The Music. London: Kahn & Averill, 2000.

⁶ François-Sappey, B. Charles Valentin Alkan. Paris: Fayard, 1991.

⁷ Eddie, W. A. Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2007.

⁸ Kessous-Dreyfuss, A. Le passant du pont de l'Europe: Charles Valentin Alkan entre tradition et modernité. Aix-en-Provence: Massoreth Editions, 2013.

Анни Кессу-Дрейфюс рассматривает не все творчество Алькана, а только еврейский элемент в его музыке. Основная часть работы посвящена «Трем старинным еврейским мелодиям» Алькана.

Центром сборника очерков Роберта Римма «Композиторы-пианисты. Амлен и Восьмерка»⁹, выступает деятельность канадского пианиста и композитора Марка-Андре Амлена. В одной из глав рассматривается творческий облик Алькана, чья музыка занимает заметное место в репертуаре Амлена.

Важной частью алькановской библиографии оказываются журналы («Бюллетени») издаваемые английским и французским отделениями «Общества Алькана» (на английском и французском языках соответственно; содержание журналов различается). В «Бюллетенях» можно ознакомиться с новыми сведениями о жизни и творчестве композитора, которые открывают современные исследователи; кроме того, в «Бюллетенях» переиздаются и комментируются архивные тексты, касающиеся творчества Алькана, впервые опубликованные в разных странах в XIX и первой половине XX века.

В то же время собрание сохранившихся писем Алькана все еще не опубликовано, подробной документальной биографии композитора также пока не существует.

На русском языке об Алькане литературы немного. Из отечественных публикаций выделяются статьи Д. Ренанского «Шарль Валентен Алькан – неизвестный гений музыкального романтизма»¹⁰ и Б.Б. Бородин «Шарль Алькан — Берлиоз фортепиано»¹¹.

Еще одной значительной отечественной работой об Алькане явилось методическое пособие О.А. Скорбященской, посвященное его этюдам¹². В работе

⁹ Rimm, R. The Composer-Pianists: Hamelin and the Eight. Hal Leonard Corporation, 2002.

¹⁰ Ренанский Д. Шарль Валентен Алькан – неизвестный гений музыкального романтизма. Фортепиано. – 2004. – № 1. – С. 14–21.

¹¹ Бородин Б.Б. Шарль Алькан – «Берлиоз фортепиано». Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 120–126. Она же перепечатана в сборнике статей этого автора: Бородин Б.Б. Очерки по истории фортепианного искусства. М.: «Дека-ВС». 2009.

¹² Скорбященская О.А. Шарль Валентин Алькан (1813–1888). Этюды для фортепиано: лекция по истории и методике фортепианного исполнительства: метод. пособие. СПб., 2014.

содержится краткий биографический раздел, аналитическая глава, посвященная этюдам композитора, главы о пианистической и педагогической деятельности Алькана, о проблематике исполнения музыки Алькана.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

— Впервые в отечественном музыкознании темой самостоятельного диссертационного исследования стали личность и творчество Шарля-Валантена Алькана.

— Впервые в отечественной музыковедческой науке предпринимается попытка создать детальный целостный портрет Алькана как композитора и пианиста.

— Автором исследования воссоздается панорама французской музыки первой половины — середины XIX столетия, и в этот контекст встраивается Алькан как одно из важнейших, хотя и находившихся «на обочине» действующих лиц, что заключает в себе новый подход к оценке значения музыканта.

— Автором исследования осуществлен более подробный, чем в доступных зарубежных источниках, анализ ряда сочинений Алькана (в частности, Большой сонаты).

— В процессе исследования были найдены не отмеченные в зарубежных источниках точки пересечения между творчеством Алькана и музыкой как более ранних композиторов, так и его современников, а также авторов последующего времени.

— Большинство зарубежных источников также вводится впервые в отечественную музыковедческую науку.

Положения, выносимые на защиту.

— Вопреки расхожему мнению, Алькан является одним из самых значительных представителей не только парижской, но и мировой фортепианной культуры своего времени.

— Алькан как композитор оказывается весьма оригинален в своих композиционных решениях и многое предвосхищает в музыке будущего.

— Алькан был большим мастером как фортепианной, так и камерно-инструментальной музыки, о чем свидетельствуют его Концертная соната для виолончели и фортепиано, Фортепианное трио, Дуэт для скрипки и фортепиано.

— Алькан был новатором не только в области фортепианной техники, но и в плане гармонического языка и музыкальной формы, в плане поэтики фортепианной музыки. В творчестве Алькана-композитора находят свое выражение разные стилевые музыкальные направления. В своих зрелых сочинениях, отталкиваясь от трансцендентного виртуозного стиля, композитор значительно расширяет образный строй и жанровый диапазон фортепианной музыки.

— Алькан — один из первых национально ориентированных еврейских композиторов.

Теоретическая значимость работы. В исследовании представлен весь творческий путь Ш.-В. Алькана начиная от самых ранних опусов; детально охарактеризованы многообразные аспекты его эстетики и компоненты его стиля, определяющие его уникальное положение в ряду выдающихся композиторов-виртуозов; выявлены многочисленные связи между его музыкой и творчеством других композиторов – как современников, так и предшественников; выдвинута проблема влияния социальной изоляции на особенности стиля и разработана типология «композиторов-маргиналов».

Практическая значимость. Настоящая работа помогает глубже понять природу такого по-своему уникального явления, как наследие Алькана, и привлечь к нему новое поколение исполнителей, педагогов, исследователей.

Материал исследования может быть полезен для исполнителей, музыковедов, музыкантов-педагогов, интересующихся фортепианной, камерно-инструментальной музыкой, историей романтизма, историей музыки Франции, историей еврейской музыки.

Апробация результатов исследования. Исследование обсуждалось на заседаниях сектора теории музыки Государственного института искусствознания в 2016—2019 годах.

Некоторые положения исследования были представлены в виде доклада «Переосмысление традиционных жанров фортепианной музыки в творчестве Шарля-Валантена Алькана (на примере произведений крупной формы)», прочитанного на конференции «Научная весна-2018», проходившей в апреле 2018 г. в Государственном институте искусствознания (Москва). Развернутые тезисы доклада были опубликованы в виде статьи в сборнике, изданном по окончании конференции¹³.

На конференции «Научная весна-2019» (апрель 2019 г., Москва, Государственный институт искусствознания) был прочитан доклад «Юмор и комическое в музыке Ш.-В. Алькана», основные положения которого также представлены в настоящем исследовании.

По теме исследования и смежным темам опубликованы статьи в изданиях из перечня ВАК:

1. Смотров В.Е. Резонанс творчества Ш.-В. Алькана // Художественное образование и наука. № 3 (16), 2018. С. 32–40.
2. Смотров В.Е. Социальная изоляция и музыкальное творчество // Музыка. Искусство, наука, практика. № 2 (22), 2018. С. 57–65.
3. Смотров В.Е. Алькан и Шопен, или о притяжении противоположностей // Музыковедение. 2019 № 1, с. 10–18.

Структура исследования. Исследование состоит из введения, семи глав, заключения и приложения.

Первая глава содержит сведения о жизни и характере Шарля-Валантена Алькана.

Вторая глава посвящена эстетике и стилю композитора, характерным чертам его композиторского почерка, специфике его творчества.

¹³ Смотров В.Е. Переосмысление традиционных жанров фортепианной музыки в творчестве Шарля-Валантена Алькана (на примере произведений крупной формы) // Аспирантский сборник. Выпуск 10. Сборник статей по материалам Международного Форума молодых исследователей искусства «НАУЧНАЯ ВЕСНА–2018» 9–18 апреля 2018 года. М.: ГИИ, 2019. С. 251–269.

Главы с третьей по шестую представляют ряд аналитических очерков о важнейших сочинениях Алькана. В этих главах на материале конкретных сочинений иллюстрируются положения, которые были выдвинуты во второй главе. Творчество Алькана здесь рассматривается в соответствии с принципом, объединяющим хронологический и жанровый подходы. В третьей главе рассматриваются ранние произведения Алькана. Четвертая глава, озаглавленная «На пути к зрелости», посвящена тем фортепианным произведениям, в которых впервые обнаруживаются характерные черты стиля композитора. В пятой главе анализируются важнейшие зрелые произведения Алькана. Особое значение уделяется двум сонатным фортепианным циклам Алькана как воплощающим наиболее характерные черты его композиторского почерка и выражающим две разнонаправленные тенденции его зрелого творчества. Шестая глава посвящена фортепианным транскрипциям Алькана, музыке для органа и педальера, камерным сочинениям.

В седьмой главе рассматриваются рецепция и резонанс музыки Алькана.

Приложение 1 содержит полный список музыкальных сочинений Алькана с номерами опусов, датами создания, оригинальными названиями и переводом на русский язык.

В приложении 2 приводится исполнительский репертуар Алькана, указываются программы выступлений Алькана в рамках цикла «Маленькие концерты».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** описываются факторы, определяющие актуальность исследования, раскрывается степень изученности проблемы, указываются цели и задачи исследования, обосновывается научная новизна, обозревается структура исследования.

ГЛАВА 1. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ. ЛИЧНОСТЬ, ХАРАКТЕР, КРУГ ОБЩЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ИЗОЛЯЦИИ посвящена биографии Алькана, а также

различным аспектам, связанным с психологическими характеристиками композитора.

Параграф **«Жизненный путь»** содержит жизнеописание композитора, основанное на ряде зарубежных источников, включая недавно открытые сведения. Внимание уделяется проблеме фамилии композитора, взявшего себе псевдоним по имени своего отца. Дается краткое описание периода обучения Алькана, его достижения на музыкальном поприще (награды, премии). Указываются первые сочинения, с которыми Алькан выступает как композитор, перечисляются его гастрольные поездки.

Отдельного упоминания удостоивается личность Эли Мириам Делаборда, французского пианиста, композитора, педагога, который был виднейшим учеником Алькана и, возможно, его внебрачным сыном. Дается краткая биографическая сводка, посвященная Э.М. Делаборду.

Большое внимание уделяется и Антуану Мармонтелю, который в молодости брал уроки у Алькана, а позднее стал его соперником в борьбе за пост профессора фортепиано в Парижской консерватории. Этот эпизод в жизни Алькана занимает одно из ключевых мест, а неудача в соперничестве с Мармонтеlem стала ударом по самолюбию музыканта, способствовавшим усилению его самоизоляции.

Поздние годы жизни Алькана изучены хуже, поэтому их характеристика менее подробна. Здесь акцент делается на цикле «Маленьких концертов», который давал Алькан, вернувшийся после долгого перерыва на концертную эстраду.

Параграф **«Характер, круг общения»** посвящен личностным характеристикам Алькана и обзору его дружеских и коллегиальных связей. Центральное место уделяется взаимоотношениям Алькана и Фридерика Шопена. Двое пианистов-композиторов были близкими друзьями, жили по соседству и, видимо, в значительной степени разделяли эстетические взгляды друг друга. Цитируются фрагменты их переписки.

Среди других контактов Алькана – такие представители художественной элиты Европы, как Жорж Санд, Феликс Мендельсон, Франсуа Жозеф Фетис, Ференц Лист.

Более подробно описываются двое музыкантов – Фердинанд Хиллер и Сантьяго Масарнау, – с которыми Алькана связывали многолетние дружеские отношения. Первый из них – немецкий композитор, дирижер и пианист еврейского происхождения, с которым Алькан общался в 1830-е годы, когда Хиллер жил в Париже. Позднее их общение происходило в эпистолярном жанре. Сантьяго Масарнау – испанский пианист и композитор, некоторое время также проживавший в Париже, но затем оставивший исполнительскую деятельность и посвятивший себя благотворительности. С Масарнау Алькан общался только по переписке, однако тон их писем свидетельствует о глубокой доверительности, царившей между артистами.

Параграф **«Проблемы изоляции»** повествует о круге композиторов, избравших путь социальной изоляции. Существует ряд общих признаков, объединяющих композиторов, тяготевших к социальной изоляции. В этом параграфе излагаются предпосылки к возникновению такого типа композитора, дается список композиторов-«изоляционистов», описываются их характерологические особенности. Шарль Алькан является одним из наиболее ярких композиторов, представляющих данный тип.

Глава 2. ЭСТЕТИКА И СТИЛЬ посвящена комплексному рассмотрению композиторского творчества Алькана, включает обзор избираемых им жанров и характеристику различных аспектов его эстетики и его музыкального языка.

В параграфе **«Исторический контекст»** идет речь о музыкальной жизни Парижа эпохи Алькана. Дается список важнейших заведений, в которых протекала музыкальная жизнь Парижа, перечисляются пианисты, педагоги, композиторы, работавшие в столице Франции, характеризуется работа Парижской консерватории.

Параграф **«Эстетика»** посвящен художественным качествам музыки Алькана: образному строю его произведений, присутствию в его музыке черт романтического стиля. Рассматривается как трагические, так и комические аспекты его творчества.

Параграф **«Между традицией и современностью»** посвящен многочисленным связям между музыкой Алькана и музыкой его предшественников, современников и композиторов будущего. Указываются черты, которые роднят Алькана с современниками, его манера сопоставляется со стилями Шумана, Берлиоза, Листа, Шуберта. Обращается внимание на отношение некоторых современников к Алькану и на его собственные взгляды на европейских композиторов. Приводятся нотные примеры, демонстрирующие глубину диалога Алькана с композиторами эпохи классицизма, всестороннее изучение им музыки Шопена и претворение черт стиля Шопена в его собственных сочинениях.

В параграфе **«Алькан как еврейский композитор»** идет речь о национальной составляющей музыкального языка Алькана. Несмотря на то, что в Европе XIX века существовало множество композиторов еврейского происхождения, лишь некоторые из них стремились к отражению в своей музыке национальной идентичности. Алькан среди композиторов еврейского происхождения занимает совершенно особое место, оказываясь одним из первых крупных профессиональных композиторов, использовавших еврейский мелос в своих произведениях. Еврейское национальное начало не занимает в алькановском наследии центрального места, но его значение важно и для характеристики стиля Алькана, и для истории еврейской музыки вообще.

В параграфе **«Юмор и комическое»** рассматриваются комические приемы, использованные в сочинениях Алькана в контексте типологии комического музыки эпохи романтизма. Приводятся примеры из произведений Алькана, наиболее ясно репрезентирующие специфическое чувство юмора композитора; детальному анализу подвергается «Траурный марш на смерть попугая» как главное достижение композитора в области комического.

Параграф **«Наследие. Жанры»** дает характеристику творчества Алькана с точки зрения избираемых им жанров. Здесь описываются важнейшие из жанров, к которым обращался композитор на протяжении творческой жизни (этюды, произведения крупной формы, миниатюры), указываются типичные черты, свойственные этим жанрам в трактовке Алькана.

В параграфе **«Алькан как композитор трансцендентной традиции»** обращается внимание на важнейшую составную часть творческого облика Алькана-композитора – его принадлежность к традиции трансцендентного пианизма. Трансцендентная виртуозность – изобретение романтической эпохи. Этот тип исполнительства предполагает преодоление подчас исключительных технических трудностей, заложенных в произведение композитором. Победа над ними, одерживаемая исполнителем, приводит к осуществлению своеобразного выхода за пределы музыки, достижению трансцендентного уровня познания мира. Ряд сочинений Алькана отличает беспрецедентная для той эпохи трудность, благодаря которой он оказывается одним из ярчайших представителей этого направления романтического пианизма.

Остальные параграфы этой главы – **«Фактура»**, **«Мелодика»**, **«Гармония»**, **«Полифония»**, **«Темп, метр»**, **«Форма»** – посвящены отдельным категориям музыкального языка Алькана. Особое внимание уделяется фактуре как области, в которой индивидуальность стиля Алькана проявилась в максимально рельефном виде. Указывается на истоки фактурных формул композитора, приводятся характеристики разных фактурных типов, присутствующих в его музыке. Обращается внимание на связи фортепианной фактуры Алькана с оркестровыми тембрами. Отмечено влияние, оказанное на алькановскую фактуру пьесами композиторов-клавесинистов.

В параграфе, посвященном гармонии композитора, даются примеры новаторства Алькана в области гармонического языка. Гармония, наряду с фактурой, – также одна из наиболее индивидуально разработанных сфер в музыке Алькана. Акцент делается и на отношении композитора к тональностям, к тональным планам, которые по причине своей необычности в крупных сочинениях Алькана представляют значительный интерес.

Завершающий параграф, **«Алькан как пианист»**, рассказывает об исполнительской деятельности Алькана. Рассмотрение пианистического искусства Алькана не входит в первостепенные задачи исследования, однако композиторский

стиль Алькана имеет прямые корреляции с его исполнительскими приоритетами и поэтому заслуживает отдельного упоминания.

Далее следуют четыре главы, в которых предпринимается детальный анализ важнейших сочинений Алькана. В главах 3–6 находят свое подтверждение многие тезисы касательно индивидуального стиля Алькана, выдвинутые в Главе 2.

В ГЛАВЕ 3. РАННИЕ СОЧИНЕНИЯ очерчиваются временные рамки творчества композитора, дается характеристика периодов, на которые можно разделить композиторскую деятельность Алькана.

В главе производится также анализ первых сочинений композитора – пьес «Вариации на тему Штейбельта», «Омнибус», «Рондолетто», «Блестящее рондо», «Хроматическое рондо», вариаций на темы Доницетти, Беллини, на тему неаполитанской баркаролы, циклов «Три импровизации в блестящем стиле», «Три романтические *andante*», «Времена года».

В своей ранней музыке Алькан отталкивается от стиля модных в то время композиторов рубежного между классицизмом и романтизмом поколения: Штейбельта, Вебера, Калькбреннера, Фильда, Онсло. Это направление в фортепианной музыке получило наименование «блестящий стиль» (*style brillant*). Алькан создает произведения, насыщенные многочисленными гаммообразными и арпеджированными пассажами, их мелодика отражает увлечение публикой той эпохи итальянской оперой. Некоторые темы для своих сочинений Алькан прямо заимствует из опер итальянских композиторов, иные темы Алькана содержат характерные обороты, типичные, например, для творчества Россини. Главные жанры, которые избирает Алькан в своих первых сочинениях, – вариации и рондо, что неслучайно, так как вариации вообще были одним из самых популярных инструментальных жанров той эпохи. Вариации Алькана не слишком отличаются от типичных вариационных циклов, писавшихся тогда композиторами-пианистами, и представляют собой музыку довольно изящную, но не слишком содержательную. В них много бравуры, фанфарных оборотов, гармонии просты, тематизм мало характерен. Композитор широко пользуется приемом быстрой репетиции на одной клавише, который был тогда возможен только на новейших инструментах. Это

одна из деталей, характеризующих интерес Алькана к инструментам, для которых он пишет.

При рассмотрении первых пьес Алькана в хронологическом порядке заметна тенденция к увеличению объема произведений, индивидуализация их образной сферы, постепенное отступление от легкой фактуры в сторону более массивного и тяжеловесного «фрескового» письма, которое впоследствии станет характерным для зрелого стиля композитора.

Крупная техника впервые в наиболее явном виде появляется в «Трех бравурных этюдах» соч. 12, изобилующих октавами и многозвучными аккордами. Ограниченное использование педали здесь позволяет говорить о трактовке Альканом фортепиано как ударного инструмента. Обращают на себя внимание поиски композитора в области монотематизма.

Триптихи соч. 12, 13, 15, 16 и «Времена года» соч. 74 отражают поиски композитора в области циклической формы.

ГЛАВА 4. НА ПУТИ К ЗРЕЛОСТИ посвящена ряду произведений конца 1830-х и 1840-х годов, которые содержат типичные черты зрелого стиля композитора, но подчас свидетельствуют о некотором несовершенстве его композиторской техники. В эту группу включены «Три пьесы в патетическом жанре», «Три бравурных этюда», «Аллилуйя», «Железная дорога», Ноктюрн № 1, Сальтарелла, Жига.

Здесь мы найдем достаточную разработанность и разнообразие фортепианной фактуры, новаторские приемы в области гармонии, сочетание современных приемов и черт, свойственных классицистской или барочной музыке.

Наиболее подробно анализируется триптих «Три пьесы в патетическом жанре» (издан в 1837 году), который был самым крупным сочинением Алькана до Трех больших этюдов соч. 76, Сонаты, цикла «25 прелюдий» (опубликованы во второй половине 1840-х). «Три пьесы» стали первым шедевром Алькана и заинтересовали сразу двух крупных композиторов алькановского поколения – Ференца Листа и Роберта Шумана; первый написал о произведении благожелательную рецензию, второй – разгромную. Фактурную идею из второй

пьесы триптиха, «Ветер», Лист впоследствии использовал в окончательной редакции собственного этюда «Метель». Программные подзаголовки, которые Алькан предпосылает частям своего триптиха («Люби меня», «Ветер» и «Смерть»), позволяют предположить, что эти части объединены историей трагической любви, оканчивающейся смертью героя. В цикле «Три пьесы в патетическом жанре» уже представлены многие зрелые черты Алькана-композитора: стремление к воплощению трагических концепций, тяготение к масштабности (цикл длится около получаса), нестандартный подход к форме (как нешаблонные решения в каждой отдельной пьесе, так и компоновка целого: три пьесы связаны друг с другом, но при этом достаточно самостоятельные), гармонические и фактурные находки. И, как это будет свойственно и зрелому Алькану, сочинение предъявляет сложные задачи исполнителю.

В других рассматриваемых произведениях обращается внимание на использованные Альканом новаторские приемы – такие, как полиметрические сочетания и мануальная «педаля» в этюдах соч. 16, нестандартно выстроенная фактурная вертикаль в пьесе «Аллилуйя», звукоизобразительные приемы, отличающие «Железную дорогу».

ГЛАВА 5. ЗРЕЛЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, самая масштабная в исследовании, посвящена анализу важнейших работ Алькана – крупных сонатных и циклических произведений, созданных в период со второй половины 1840-х по 1870-е. Среди них – Большая соната «Четыре возраста», цикл «25 прелюдий», циклы 12 этюдов во всех мажорных и 12 этюдов во всех минорных тональностях, цикл «48 эскизов», Сонатина. Некоторые из этих произведений беспрецедентно сложны и протяженны для фортепианной музыки XIX века. Наряду с массивными циклами Алькан пишет и сравнительно небольшие отдельные пьесы.

Цикл прелюдий, по замыслу автора, можно исполнять и на фортепиано, и на органе, и на фортепиано с педальной клавиатурой (педальере), что нетипично для музыки XIX века. При всех очевидных связях между стилями Алькана и Шопена трактовка Альканом жанра прелюдии и построение цикла совершенно иные, чем в

28-м опусе Шопена: композитор придерживается собственного тонального плана (движение не по кварто-квинтовому кругу), ряду прелюдий предпосылает программные подзаголовки (в то время, как прелюдии Шопена непрограммны), тяготеет к более камерному звучанию. Прелюдии Алькана очень разнообразны и демонстрируют широту его художественных приоритетов – от музыки эпохи барокко, сквозь иудейскую синагогальную музыку, вплоть до современного ему романтического стиля. Присутствие в музыке прелюдий еврейской национальной интонации – одно из первых ее появлений в фортепианной музыке высокого художественного уровня.

В цикле «48 эскизов», созданном несколькими десятилетиями позднее, автор продолжает развивать некоторые идеи, заложенные в прелюдиях. Здесь тоже наличествует нестандартный тональный план, охватывающий все тональности кварто-квинтового круга, и заметно стремление к показу широкой панорамы образов. Программных пьес в процентном соотношении среди «Эскизов» больше, чем среди прелюдий. Тематика пьес крайне разнообразна; абстрактные танцевальные пьесы или стилизации соседствуют в цикле с портретными зарисовками.

«Эскизы» в целом представляют собой цикл, в котором характерные черты творческой манеры Алькана проявились во всей полноте: среди пьес есть и стилизации, демонстрирующие редкую для того времени эрудированность композитора в области барочной музыки, и смелые прозрения, предвосхищающие находки композиторов XX века.

Циклы прелюдий и эскизов, при всей их художественной ценности и при всей сложности задач, которые они ставят перед исполнителем, пожалуй, не воплощают того сочетания трансцендентности и изоляционистской независимости, которое отличало Алькана от его современников. Это произведения скорее «нормативные», при всей новизне отдельных частей. Но у Алькана есть несколько сочинений, практически не имеющих аналогов в сольной фортепианной музыке XIX века по масштабу, по дерзновенности замысла и убедительности воплощения. Это цикл из трех этюдов соч. 76, два цикла этюдов во всех тональностях соч. 35 и соч. 39,

Соната соч. 33 и Сонатина соч. 61; именно им Алькан обязан своей посмертной славой композитора, преодолевающего границы возможного.

В главе осуществлен анализ трех этюдных циклов – соч. 76, соч. 35 и соч. 39.

«Три больших этюда» соч. 76, несмотря на более поздний номер опуса, написаны раньше двух остальных этюдных циклов (в конце 1830-х годов), но, возможно, пересмотрены для публикации, осуществленной в 1846 году. Первый этюд предназначается для исполнения одной левой рукой, второй – для исполнения одной правой (праворучное фортепианное произведение – случай исключительный в фортепианной литературе), финальный этюд – для исполнения обеими руками, движущимися синхронно (в октавном удвоении).

Первый и второй этюды особенно интересны в свете стоявшей перед композитором задачи: выстроить полнозвучную фактуру, которая была бы под силу для исполнения одной рукой. Оба этюда нестандартны и по форме: первый, в целом, обладает фантазийной структурой, а второй представляет собой трехчастный цикл (вступление, вариации и финал), в некоторых отношениях сходный с написанными позднее триптихами Сезара Франка. В третьем этюде используемые фактура и тип движения (атематичный *perpetuum mobile*) напоминают о финале Второй сонаты Шопена и о его же Прелюдии *es-moll*.

Цикл этюдов Алькана во всех мажорных тональностях – следующий шаг в исследовании фортепианной виртуозности. Эти этюды весьма изобретательны по фактуре. Часто в одном этюде композитор совмещает разные типы изложения, отступая таким образом от традиций фортепианного этюда как упражнения на один вид фактуры.

Многим из этюдов предпосланы программные подзаголовки. Один из самых характерных – у пятого этюда, названного «Варварское аллегро», что предвосхищает известную одноименную пьесу Бартока. Венгерский композитор знал Алькана, о чем свидетельствует также и фактурное сходство между пьесами.

Седьмой этюд, названный «Пожар в соседней деревне», – один из наиболее ярких случаев использования Альканом принципа сюжетной программности. Разделы этюда символизируют несколько эпизодов повествования – от образа

безмятежной жизни в предместье (пасторальная сицилиана), сквозь набатный звон – до пожара, переданного с исключительной зримостью.

Наиболее крупное из произведений Алькана – цикл этюдов во всех минорных тональностях соч. 39. Это произведение выделяется неистовым размахом, мощью и высочайшей технической сложностью.

Рассматривая этюды соч. 39, можно увидеть, как в них находят окончательное воплощение многие темы и тенденции, свойственные более ранним произведениям Алькана.

Этюды соч. 39, в оправдание своего жанрового наименования, прежде всего действительно этюды, которые ставят перед исполнителем технические задачи. Исполнитель сталкивается здесь с максимально возможным количеством видов фортепианной техники.

С другой стороны, художественная ценность этих этюдов бесспорна, и они принадлежат к наиболее вдохновенным сочинениям, написанным Альканом.

С третьей стороны, Этюды интересны содержащимися в них сложными жанровыми взаимосвязями. У большинства частей цикла есть жанр «второго плана»: этюд-скерцо (№ 3), этюд-вариации (№ 12), этюд-симфоническая увертюра (№ 11), этюд-симфония (№ 4–7), этюд-фортепианный концерт (№ 8–10). Алькан по существу изобретает жанр фортепианной симфонии (возможно, отталкиваясь от идеи фортепианных переложений симфоний) и жанр концерта для фортепиано соло (с дифференциацией сольных и «туттийных» эпизодов).

Два произведения крупной формы – четырехчастная Симфония и трехчастный Концерт – составляют ядро цикла этюдов соч. 39. В обоих циклах «второго плана» отсутствие тонального единства (каждый этюд написан в своей тональности) не противоречит наличию единой драматургической линии и интонационных связей.

В Симфонии Алькан отталкивается от классической четырехчастной структуры с сонатным аллегро в качестве первой части, медленной второй частью (траурный марш – в бетховенской традиции), менуэтом (авторское наименование части как менуэта здесь чисто символическое: музыка напоминает скорее мрачное

скерцо) и стремительным мятежным финалом. Алькан стремится избегать типично фортепианного склада изложения с тем, чтобы приблизить фактуру к оркестровому стилю.

В Концерте также заметна формальная опора на классические образцы – это трехчастное сочинение с сонатным аллегро в первой части (композитор даже сохраняет классицистскую двойную экспозицию), медленной второй и быстрым финалом. Отступление от классических норм в первую очередь ощущается в отношении масштаба: одна первая часть Концерта (этюд соч. 39 № 8) длится около получаса. Концерт является законченным воплощением идеи трансцендентной виртуозности, а его замысел корреспондирует с мыслью Г. Малера о создании симфонии как построении целостного мира. По эмоциональной амплитуде концерт также вряд ли может сравниться с каким-либо другим сочинением не только Алькана, но и его современников: на протяжении трех частей перед слушателем проходит целая вереница самых разных, подчас предельно контрастных образов, внезапных смен настроения, долгих погружений в одно эмоциональное состояние.

На взгляд исследователя такой размах фантазии, который проявил Алькан в этом произведении, – свидетельство изоляционистской тенденции в искусстве композитора, не связанного традициями, ориентацией на вкусы публики, на исполнительские возможности современных ему пианистов и т. п.

Алькан, которому не всегда удавалось создавать рельефные музыкальные темы для своих сочинений, в Концерте демонстрирует редкую тематическую яркость и выпуклость.

Интерес представляет Концерт и своей фактурой, в которой композитор пытается найти адекватные средства для воплощения фортепианными приемами звучания различных оркестровых инструментов и групп.

Большое значение в главе уделяется двум сонатным циклам Алькана – Большой сонате «Четыре возраста» и Сонатине. Написанные с разницей примерно в 14 лет, эти произведения воплощают две разнонаправленные тенденции, которые сочетались в стиле Алькана.

Большая соната «Четыре возраста» – четырехчастное программное сочинение, довольно свободное по композиции, наполненное множеством литературных ассоциаций. Программа сонаты, как явствует из названия, представляет собой повествование о четырех периодах в жизни человека (20, 30, 40 и 50 лет), о разных уровнях эмоционального и интеллектуального развития, свойственных этим отрезкам.

Для композитора Соната, очевидно, была произведением принципиально важным, о чем свидетельствует факт написания небольшого авторского предисловия, фигурирующего в нотном издании Сонаты. В этом предисловии композитор объясняет, почему он решил дать каждой части программные подзаголовки.

Многое в Сонате являет собой отступление от классических канонов: отсутствие тонального единства (четыре части сонаты имеют тональные центры D-dis-G-gis), скерцо, которое оказывается не одной из средних частей, а первой частью; две медленные части подряд (третья и четвертая). Вместе с тем Соната отличается интонационным единством: темы объединяются в сложнейшую сеть из множества взаимосвязанных элементов. Кроме внутренних связей тематизм Сонаты вписан и в музыкальную традицию: разные темы отсылают к тематизму Баха, Моцарта, Бетховена.

Центральная в Сонате – вторая часть, протяженное сонатное аллегро, озаглавленное «Quasi-Faust». Исследователи не раз выдвигали гипотезу о том, что Соната h-moll Листа написана не без влияния алькановского «квази-Фауста». Разные темы второй части Алькана символизируют различных героев фаустианской легенды – самого Фауста, дьявола, Маргариту, Господа. После экспозиции и разработки композитор вводит фугу, излагая семиголосную экспозицию. Трудность исполнения двумя руками семи одновременно звучащих, но разных по ритмике линий превосходит контрапунктическую насыщенность любой из фуг Баха. Фуга символизирует спасение, которое Господь дарует Маргарите.

Завершается Соната частью в духе траурного марша с еще одной мифологической аллюзией: она озаглавлена «Прометей прикованный» (по названию трагедии Эсхила).

Сонатина соч. 61 – это также четырехчастный цикл, но с совершенно иными характеристиками. Сонатине свойственны тональное единство (основная тональность – a-moll), опора на классические традиции (первая часть – сонатное аллегро, вторая – неспешная, в среднем темпе, третья часть – менуэт-скерцо, и финал – сонатная форма в скором темпе). Кроме того, Сонатина непрограммна. В Сонатине не ощущается фантазийность и свобода развертывания, которые наблюдались в Сонате. Напротив, композитор пользуется классицистским синтаксисом, стремится к исключительной четкости и ясности формы, к законченности тематизма. Соната и Сонатина объединены высоким уровнем технической сложности и наличием трагической концепции. Сонатина, вопреки своему названию, не будучи ни краткой, ни облегченной по фактуре, является нетипичным произведением данного жанра. Вместе с тем в Сонатине можно заметить стремление Алькана к сжатости, к насыщению каждого отдельного момента времени драматургическим значением: для Сонатины не характерны многословие, длительные связующие разделы, фоновый материал, чем порой грешат крупные формы у Алькана. Может быть поэтому Сонатина – одно из его наиболее часто исполняемых произведений.

ГЛАВА 6. ТРАНСКРИПЦИИ, КАМЕРНАЯ И ДРУГАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА посвящена побочным жанровым направлениям, по которым развивалось алькановское творчество.

Первый параграф посвящен фортепианным транскрипциям Алькана. В транскрипциях сочинений Марчелло, Гайдна, Гретри, Генделя, Глюка, Моцарта и других композиторов прошлого нашли воплощение те тенденции к трансцендентной виртуозности, которые наблюдались в сольной фортепианной музыке Алькана. Композитор занимает как бы промежуточную позицию между двумя крайними идеями фортепианного переложения: он не ставит целью транскрипции строгое переложение музыки первоисточника, но также не позволяет

себе придумывать дополнительные детали, принципиально изменять склад изложения, – он стремится к тому, чтобы оркестровый эпизод в фортепианном изложении был полнозвучным и выигрышным.

В параграфе «Камерные сочинения» речь идет о произведениях, составляющих основу камерно-инструментального наследия композитора. Это Концертный дуэт для скрипки и фортепиано, Фортепианное трио и Концертная соната для виолончели и фортепиано. Их значение велико и для творчества Алькана, и для истории камерной музыки Франции XIX века. Эти произведения родственны друг другу по стилю, форме, фактуре. Каждое из них представляет собой сонатный цикл из трех (Дуэт) или четырех (Трио, Соната) частей. Крупнейшее и стилистически наиболее зрелое из них – Концертная соната для виолончели и фортепиано, в которой автор нашел наиболее органичное соотношение между инструментальными партиями.

Параграф «Органные сочинения. Музыка для педальера» посвящен сочинениям Алькана для других клавишных инструментов. Алькан живо интересовался органным исполнительством, однажды попробовав себя в качестве органиста иудейской консистории. Объектом его пристального интереса были также фортепиано с педальной клавиатурой или так называемые педальеры. Они производились в разное время несколькими фирмами, включая фирму «Эрар», с которой Алькан сотрудничал в течение многих лет. Алькан пишет ряд сочинений, предназначенных для исполнения на органе или педальере. Строго говоря, к этим сочинениям относится и цикл «25 прелюдий», но в нем партия ножной клавиатуры не прописана и почти все пьесы, за единственным исключением, вполне могут исполняться без ножной клавиатуры. Органную и педальерную музыку отличают сравнительно скромные масштабы, виртуозность в целом менее заметна. Композитор не уделяет особого внимания и тембровому разнообразию, свойственному органу. Среди сочинений, написанных для органа или педальера, – циклы «12 этюдов» для ножной клавиатуры, «13 молитв», «11 больших прелюдий и транскрипция из “Мессии” Генделя», «11 пьес в духовном стиле и транскрипция

из “Мессии” Генделя», «Маленькие прелюдии в восьми григорианских ладах», «Benedictus», экспромт на тему хорала Лютера.

Органно-педальерные пьесы уступают лучшим из сольных фортепианных опусов Алькана в яркости, но в них также находят свое отражение многие характерные черты алькановского стиля – интерес к гармонии, юмор, духовные поиски.

ГЛАВА 7. РЕЗОНАНС МУЗЫКИ АЛЬКАНА содержит подробный обзор рецепции музыки Алькана в течение XIX и XX столетий. Несмотря на отсутствие прижизненного мирового признания, музыку Алькана знали многие крупные музыканты – Ф.-Ж. Фетис, П. Виардо, А.Г. Рубинштейн, Лист, Шуман, Г. фон Бюлов, Бузони, Э. Петри, Рахманинов, Ж. Виана да Мота, Дж. Огдон, К.Ш. Сорабджи, Р. Левенталь, Р. Стивенсон, М.-А. Амлен. Одни из них оставили печатные отзывы о сочинениях Алькана, иные исполняли его музыку или выступили в качестве продолжателей творчества Алькана, формируя тем самым алькановскую традицию. Рассматриваются как исполнители музыки Алькана, так и музыкальные сочинения (Рубинштейна, Сорабджи, Стивенса, Финнисси), в которых наследование принципам Алькана наиболее заметно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ представляет выводы, полученные в ходе исследования. Отмечается, что Алькан – недооцененный композитор, чье творчество имеет незаурядную историческую и художественную ценность. Обращается внимание на вклад, осуществленный Альканом в сокровищницу мирового музыкального искусства, отмечаются некоторые аспекты, в которых проявилось новаторство композитора и наиболее ярко воплотилась его индивидуальность. Дается обобщающая характеристика наследия Алькана как музыки композитора-визионера, предвосхитившего некоторые тенденции музыки XX века. Описываются задачи, возникающие перед будущими исследователями музыки Алькана, рассматриваются перспективные линии, по которым может двигаться отечественное музыкознание.

Список публикаций по теме диссертации.

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Смотров В.Е. Резонанс творчества Ш.-В. Алькана // Художественное образование и наука. № 3 (16), 2018. С. 32–40.

2. Смотров В.Е. Социальная изоляция и музыкальное творчество // Музыка. Искусство, наука, практика. № 2 (22), 2018. С. 57–65.

3. Смотров В.Е. Алькан и Шопен, или о притяжении противоположностей // Музыковедение. 2019 № 1, с. 10–18.