

**«КАПРИЧЧИО» Л. ЯНАЧЕКА:
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЗДОР ИЛИ НЕЧТО БОЛЬШЕЕ?**

Творчество Леоша Яначека еще при жизни вызывало множество споров, сопровождалось рядом противоречий и парадоксов. Сложность восприятия его музыки часто порождала нелестные высказывания современников. Так, чешский литературовед Павел Эйснер утверждал, что «для многих Яначек был чудаковатым регионалистом, глубоким провинциалом, грубо организованным «натуралистом», для разнообразия также по невоспитанности и безыдейности «импрессионистом», его считали дьяволом чешской музыки, как бы воплощенным сатаной, которого объявить вне закона и отвести от входа в храм искусства многие понимали как долг чести» [1, с. 376].

Кроме Г. Детлеф, к творчеству Л. Яначека в разное время обращались музыковеды (Я. Фогель, И. Бэлза, Б. Асафьев, Л. Полякова, Л. Майлингова), музыкальные критики того времени (В. Каратыгин) и даже литературоведы и писатели, среди них один из наиболее известных чешских мастеров слова М. Кундера. Однако в их работах специально не рассматривается проблема «странного» в творчестве Л. Яначека, что и послужило предметом рассмотрения данной статьи. Так, *целью статьи* является обращение к феномену «странной» музыки и попытка определить его образно-интонационные проявления на примере одного из поздних произведений Л. Яначека – «Каприччио».

Одной из причин сложного, неоднозначного отношения к Яначеку можно считать то, что он был ярким представителем музыкального модернизма, который особенно трудно «приживался» в более традиционных по сравнению с западноевропейской славянских культурах. По словам современного чешского писателя и публициста Милана Кундеры, «все художники-модернисты сталкивались с непониманием и ненавистью... Папа Римский пражского музыковедения, профессор Неедлы, к концу своей жизни в 1948 году ставший министром и всемогущим мэтром культуры в сталинизированной Чехословакии, в своем старческом воинствующем слабоумии сохранил приверженность лишь двум великим страстям: преклонение перед Сметаной и яркую ненависть к Яначеку» [4].

Действительно, многие композиторы-модернисты были обречены на непонимание их творчества. Известный русский музыкальный критик В.Г. Каратыгин констатировал, что «новая и своеобразная художественная индивидуальность всегда на первых порах дает впечатление полного отри-

цания (попрания) всех старых канонов и традиций. Ярких и убежденных новаторов встречают смехом и свистом» [3, с. 146]. Это связано, в первую очередь, с необычными задачами, которые композиторы-модернисты ставили перед собой. Ведь модернизм – период в искусстве начала XX века, который прежде всего характеризуется разрывом с предшествующим историческим опытом, стремлением утвердить новые, нетрадиционные начала в искусстве. Таким образом, эстетика модернизма становится во многом непонятной и «странной» для большинства его современников.

Среди непонятых и «странных» композиторов-модернистов можно назвать А. Шенберга и Э. Сати. В одной из статей тот же В. Каратыгин говорит: «Шенберг сочиняет музыку из подполья своей странной, удивительной души. Она страшная, эта музыка. Она неотразимо влечет к себе, своевольная, глубокая, мистическая. Но она страшная. Более страшной музыки не сочинял еще доньше ни один композитор на свете» [3, с. 148].

Об Эрике Сати, например, И. Стравинский вспоминает следующим образом: «Он был, без сомнения, одной из самых странных личностей, которых я когда-либо знал, но также и одним из редчайших и остроумнейших людей» [7, с. 50].

Предшественником странных модернистов был, без сомнения, «странный» М.П. Мусоргский. В одном из отзывов о его творчестве в «Русской музыкальной газете» французский композитор Клеман Липпашэ говорил: «Мне кажется – трудно судить о произведениях Мусоргского. В музыкальном отношении это несвязно, спутано, неровно, артистично выдержано в характере дома умалишенных» [5, с. 1370–1371].

В свете всего сказанного очевидна подобная реакция и на творчество Яначека, которая, скорее всего, возникала из-за необычного образного содержания, «странного» программного наполнения его произведений, а также непривычного музыкального языка. Подтверждением может быть, например, «сказочно-лесная», «инфантильно-детская» программа Концертино или многоуровневая программность фортепианных циклов «По заросшей тропинке» и «В тумане», в которых причудливо сочетаются откровенная, буквальная автобиографичность и символистская усложненность, интимность высказывания и открытый художественный пафос, мелодическая наивность и усиленная экспрессия выражения.

Некие «странности» Яначека проявлялись также и в поведении композитора. Известно, что будучи темпераментным собеседником, он не всегда был строг в оформлении словесных фраз. Нередко менял общепринятый порядок слов, вычленяя какую-либо часть фразы, даже одно слово, и утверждал их многократным повторением, при этом еще и ускоряя темп.

Такие особенности его бытовой речи, а именно специфического лашского диалекта, проявились и в художественной «речи» Яначека – музыкальном творчестве.

Необычным был и внешний облик Яначека, особенно когда он был занят своим непосредственным композиторским ремеслом. Об этом тоже пишет М. Кундера: «Знаменитый рисунок: невысокий усатый человек с густой седой шевелюрой прогуливается, держа в руке открытый блокнот, и записывает в виде нот то, что слышит на улице. Это было его страстью: превращать живые слова в музыкальную запись; он оставил после себя сотню этих «интонаций разговорного языка». Из-за этой необычной деятельности современники в лучшем случае считали его оригиналом, а в худшем – наивным и не отдающим себе отчета в том, что музыка – это творчество, а не натуралистическое копирование жизни» [4].

Можно усмотреть некоторое внешнее сходство Яначека с Альбертом Эйнштейном. Как известно, А. Эйнштейн обладал очень колоритной внешностью и приобрел среди знавших его близко комическую репутацию «рассеянного профессора». Так и Яначек, постоянно носивший маленькие блокнотики, куда записывал все услышанное и впечатлившее его на улице, а также имевший растрепанные, взъерошенные седые волосы, производил впечатление «странного профессора» или «ученого чудака».

Яначек записывал не только человеческую речь, но пробовал отразить через собственное музыкальное восприятие весь окружающий его мир. Так, в нескольких собственных фельетонах, опубликованных в газете «*Lidove noviny*», композитор публикует нотные записи «разрывающихся и клокочущих труб», чмокание воды в раковине или мотивы «вздымающихся волн».

Желание запечатлеть в новых звуковых формах специфические жизненные явления особенно остро ощущается в поздних сочинениях композитора. Для воплощения необычного замысла одного из своих последних произведений Яначек выбрал причудливый жанр каприччио. Оно написано в 1926 году по заказу пианиста-виртуоза Отакара Голлмана, участника Первой мировой войны, вернувшегося с фронта с искалеченной правой рукой.

Пример Отакара Голлмана – далеко не единственный в истории фортепианного исполнительства. Первым известным одорукиим пианистом был венгерский музыкант XIX века Гезы Зичи. В 14-летнем возрасте в результате несчастного случая на охоте он потерял правую руку, однако не оставил занятий музыкой. Он концертировал исключительно с благотворительной целью, был дружен с Ференцом Листом, переложил «Ракоци-

марш» для исполнения в три руки и в дуэте с Листом исполнял левой рукой басовую партию.

Во времена Яначека самым известным «коллегой по несчастью» Отакара Голлмана был австрийский пианист Пауль Витгенштейн, также потерявший правую руку во время Первой мировой войны. Virtuозное владение пианистической техникой позволило Витгенштейну успешно исполнять сочинения, сопоставимые по сложности с виртуозными произведениями, предназначенными для обычного двухручного исполнения. Специально для Витгенштейна были написаны многие сочинения композиторов-современников: «Шествие панафенянок» Р. Штрауса, Концерт Ремажор М. Равеля, «Diversions» Б. Бриттена, Концерт № 4 С. Прокофьева, в том числе и Концерт № 2 украинского по происхождению композитора С. Борткевича.

В письме к Отакару Голлману от 11 ноября 1926 года Яначек сообщает: «Написал Каприччио. Знаешь, писать только левую руку – это умышленная инфантильность. Нужен был другой повод и причины вечные и внутренние» [9, с. 6]⁷⁵. В этих словах композитора заключена глубокая художественная мотивация необычного замысла Каприччио, желание уйти от «прикладной» задачи и создать нечто полноценное, «жизненное» и долговечное.

«Странности» Каприччио проявляются не только в выборе удивительного инструментального состава – фортепиано (левая рука), 2 флейты, 2 трубы, 3 тромбона и туба, – но и в загадочном авторском программном подзаголовке «Вздор», упомянутом композитором в одном из писем к любимой женщине Камиле Стессловой.

Рассматривая значение слова «вздор» в старинных толковых словарях С. Ожегова и В. Даля, можно свести его определение к следующему: нелепость, глупость, выдумка. Такое программное определение практически точно совпадает с традиционным образным содержанием жанра каприччио.

Как замечает чешский музыковед Ярослав Шеда в своей работе «Л. Яначек», переведенной с чешского в 1960 году, «творческий облик Яначека можно узнать уже при одном взгляде на рукопись любой его партитуры: искры нот, собранные в беспорядочные комочки, рвутся прочь с листа бумаги, словно трепещущие в руках бегущих ребятишек флажки. Они живут взволнованной, беспокойной жизнью» [8, с. 15]. Данное описание удивительно точно передает первое впечатление от музыки Каприччио

⁷⁵Перевод осуществлен Евгенией Трифоновой.

– бурной, даже бурлящей, резкой, стихийной, неуловимой в своих тематических и фактурных контурах, капризно-прихотливой и одновременно интонационно-напористой.

Тембровое решение Каприччио также очень необычно. По сути, оно является фортепианным леворучным концертом с непривычной заменой симфонического оркестра индивидуализированным ансамблем духовых. В этом отношении Я. Шеда отмечает: «Вы будете поражены его своеволием и дерзостью: инструменты использованы в техническом отношении до самого крайнего предела своих возможностей, вовсе не слышишь звучания среднего регистра, все основывается на верхах и низах при необычных комбинациях различных инструментов» [8, с. 28].

На первый взгляд композиция Каприччио достаточно классична – оно состоит из четырех частей. (Здесь можно провести аналогию с традиционным концертом или сонатно-симфоническим циклом). Но можно заметить и яркую «неклассическую» деталь в темповых соотношениях между частями – Allegro – Adagio – Allegretto – Andante. Отказ от общепринятой темповой структуры крупной циклической формы (медленный финал) не был лишь формальным признаком новаторства Яначека. Композитор целенаправленно «интригует» слушателя, сопоставляя «замедленный» статичный импрессионистский тематизм с резко-контрастным и динамичным фольклорным. Таким образом, можно выделить две ведущие образные сферы произведения – скерцозность и лирику.

Отличительной особенностью яначековской партитуры является то, что композитор не выставляет ключевые знаки (что иногда затрудняет четкое определенное тонального плана). Как отмечал Г. Рождественский, «не случайно наиболее выразительные страницы его музыки написаны в многозначных, как правило многобемольных тональностях» [6, с. 101]. Тональный план Каприччио можно определить следующим образом: b-moll – as-moll – Cis-dur – Des-dur.

Яркой чертой данной партитуры также можно считать необычный тематизм и сложность выявления формы в каждой из четырех частей произведения. Яначек использует лаконичные, сжатые мотивы, которые развиваются на основе вариативного метода. Его мелодии опираются на необычно широкие и резкие интервальные ходы, которые были бы немыслимы в музыке романтического периода. Кроме того, в Каприччио часто встречаются темы специфической трихордовой звукорядной природы.

В формообразовании Каприччио преобладает принцип сопоставления, контрастного чередования или последовательного соединения варьируемых мотивных комплексов. Следовательно, калейдоскопичность по-

строений присутствует на всех структурных уровнях формы – от ее крупных разделов до наименьших целостных в тематическом отношении сегментов. Такое отношение к формообразованию связано с особенностями бытовой речи композитора, а также логикой его художественного мышления. По словам Я. Шеды, «форма у Яначека рождалась сама собой, в качестве непосредственной реакции на голую правду жизни. Всякие мудрствования по поводу формы были ему чужды. Жизненная ситуация воплощается для него в мотив, и этот мотив упрямо звучит до тех пор, пока продолжается данная ситуация, затем его сменяет мотив новый» [8, с. 27].

Таким образом, можно предположить, что чем талантливее человек, тем больше у него причуд. Возможно, что странности и причуды как раз и являются отличительными признаками гениальности – если они сочетаются с глубиной проникновения в образ, силой художественного выражения и неповторимой музыкальной энергией, как в случае с Л. Яначеком. Его композиторские причуды и странности сегодня воспринимаются не как чудачество, а как эстетическая норма музыкального модернизма, его оригинальный стилевой язык.

1. Детлеф Г. Феномен Леоша Яначека в истории музыки / Г. Детлер // *Українське музикознавство : зб. статей.* – К., 2004. – Вип. 33. – С. 366–378.
2. Каратыгин В. Новейшие течения в западноевропейской музыке / В. Каратыгин // *Зарубежная музыка XX века : материалы и документы [учеб. пособие для муз. вузов]* / [Ред. И. Нестьева]. – М. : Музыка, 1975. – 255 с.
3. Каратыгин В. О Шенберге / В. Каратыгин // *Зарубежная музыка XX века : материалы и документы [учеб. пособие для муз. вузов]* / [Ред. И. Нестьева]. – М. : Музыка, 1975. – 255 с.
4. Кундера М. Нарушенные заветы / В. Кундера. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/94070/read#t87>
5. Мнения Парижа о Мусоргском // *Русская музыкальная газета.* – 1896. – Т. 3. – С. 1355–1374.
6. Рождественский Г. Л. Яначек: Средство Макропулоса / Г. Рождественский // *Советская музыка.* – 1974. – № 10. – С. 96–100.
7. Стравинский И. О западных музыкантах (из диалогов с Р. Крафтом) / И. Стравинский // *Зарубежная музыка XX века : материалы и документы [учеб. пособие для муз. вузов]* / [Ред. И. Нестьева]. – М. : Музыка, 1975. – 255 с.
8. Шеда Я. Леош Яначек / Я. Шеда. – Прага : Орбис, 1960. – 88 с.
9. Janacek L. Capriccio / L. Janacek. – Praha : Editio Supraphon, 1953. – 53 s.

Трифонова Евгения. «Каприччио» Л. Яначека: музыкальный вздор или нечто большее? В статье рассмотрено одно из малоизученных в музыковедческой литературе сочинений Леоша Яначека – Каприччио для фортепиано (левой руки) и ансамбля духовых в контексте понятия «стран-

ной» музики. Автор пропонує своє бачення музикального поняття «странное», приводить історическу справку о жанре леворучного концерта, обосновує характеристику строєния цикла и музикального языка Каприччио.

Ключевые слова: странное, каприччио, модернизм, леворучный фортепианный концерт.

Трифоновна Євгенія. «Каприччио» Л. Яначека: музична дурничка чи дещо більше? В статті розглянуто один із маловивчених у музикознавчій літературі творів Леоша Яначека – Каприччио для фортепіано (лівої руки) та ансамблю духових в контексті поняття «дивної» музики. Автор пропонує своє бачення музичного поняття «дивного», наводить історичну довідку про жанр ліворучного концерту, обґрунтовує характеристику будови циклу та музичної мови Каприччио.

Ключові слова: дивне, каприччио, модернізм, ліворучний фортепіанний концерт.

Tryfonova Eugeniya. «Capriccio» Leoš Janáček: Musical nonsense or something greater? A musical work by Leoš Janáček – Capriccio for Piano Left Hand and Wind Ensemble – while being mostly disregarded in musicological literature, is being reviewed in the article in the context of the «strange music» concept. The author introduces his own perspective on the musicological concept of “Strange”, provides a historical overview of the Left-Hand Concerto genre, furthermore, he builds ground for the musical cycle characteristics and Capriccio musical language general characteristics.

Keywords: strange, capriccio, modernism, Piano Left Hand Concert.