

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ДОМИНАНТЫ ЖАНРА ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОЛЬНОЙ СЮИТЫ

Санникова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, и. о. проректора по творческой деятельности, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: sanaro@list.ru

Еременко Виктор Олегович, артист группы виолончелей Новосибирского академического симфонического оркестра ГАУК НСО «Новосибирская филармония» (г. Новосибирск, РФ). E-mail: vick.ereenko@gmail.com

Статья посвящена вопросам исполнительской интерпретации произведений И. С. Баха, М. Регера и Б. Бриттена, написанных в жанре виолончельной сольной сюиты. Выбор сочинений обусловлен их репрезентативностью во многих аспектах: в жанровом, стилевом, содержательном, а также в плане многих взаимосвязей между виолончельными сюитами этих авторов. Целью работы становится выявление таких интерпретаторских подходов к исполнению произведений, которые способны ярко обозначить связь традиций и современности в произведениях Баха, Регера и Бриттена.

Рассмотренные сюиты демонстрируют различные подходы в трактовке жанра – от барочно-классической модели до позднеромантической. Каждый из композиторов по-своему решает основополагающие проблемы организации цикла, его драматургии и особенностей технического воплощения. Между тем, по своему содержанию сюиты XX века с трудом можно представить как «новое слово» в развитии жанра. Это, скорее, новый виток.

Именно потому, что в XX веке сюита не отступает от жанрового инварианта, воплощенного в сочинениях Баха, в исполнительской интерпретации сюит современности не столько актуализируется освоение каких-то радикально-авангардных техник, новопридуманных технических приемов звукоизвлечения и т. п., сколько обретает важность переосмысление опыта композиторов XVI–XVIII веков. Регер и Бриттен демонстрируют укорененность в баховских традициях, поэтому в своих интерпретациях современные виолончелисты должны демонстрировать понимание истоков музыки этих композиторов XX века и работать над тем, чтобы в исполнении стилистически грамотно отразить баланс традиционного и новаторского.

Ключевые слова: интерпретация, Бах, Регер, Бриттен, виолончельная сюита, жанр сюиты, исполнительские приемы.

INTERPRETATIVE DOMINANTS OF CELLO SOLO SUITE AS A GENRE

Sannikova Natalya Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor of Music Theory Department, Acting Vice Rector of Creative Activities, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: sanaro@list.ru

Eremenko Viktor Olegovich, Cello Orchestra Performer of Novosibirsk Philharmonic Orchestra of Novosibirsk State Philharmonic (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: vick.ereenko@gmail.com

The article focuses on a performer's interpretations of works by J.S. Bach, M. Reger and B. Britten written in a solo cello suite genre. This choice of works is influenced by their representativeness in many aspects, such as: a genre aspect, a style aspect, a semantic aspect, and as ones containing many linkages between these three composers' solo cello suites. The goal of this work is to find out the interpretation ways to perform the cello suites that can enlighten the connection between traditions and our times in J.S. Bach, M. Reger and B. Britten's musical works.

Reviewed cello suites demonstrate many different ways to construe the genre from the baroque-classical model to the late-romantic one. Every composer solves the problems of solo suite organization, its dramaturgy and technical qualities in his unique way. However, suites of the 20th century can hardly be recognized as a new ground in development of solo cello suite genre. It's more like a new round.

Because the solo cello suites of the 20th century are holding fast to the genre prototype embodied in J.S. Bach's works, performer's interpretations of modern suites do not actualize any radically avant-garde or just composed techniques; it is more important to rethink experience of baroque and classical composers. M. Reger and B. Britten demonstrate roots in Bach's traditions, so modern cellists in their interpretations have to demonstrate their understanding the beginnings of these composers' music and to work towards presenting the balance between traditions and innovations properly and in a stylistically correct way.

Keywords: interpretation, Bach, Reger, Britten, cello suite, suite as a genre, techniques.

XX столетие справедливо считается «золотым веком виолончельного искусства». Выдвижение на авансцену выдающихся исполнителей-виолончелистов – П. Казальса, Г. Кассаду, М. Марешаля, А. Наварра, Г. Пятигорского, С. Кнушевицкого, М. Ростроповича, Д. Шафрана, В. Фейгиной и других – закономерно привлекло большое внимание композиторов к этому инструменту. В новых сочинениях, созданных для виолончели соло, всесторонне раскрываются художественные и технические возможности инструмента, формируется «золотой фонд» современной виолончельной литературы.

Среди проблем исполнительского искусства современности особенно актуальной является проблема интерпретации. Среди всего разнообразия интерпретаций наиболее убедительными, как правило, становятся те, что кардинально не выходят за художественно-стилевые рамки оригинала. Более радикальные варианты интерпретаций бытуют недолго, но запоминаются как эксперименты и даже акты художественного экстремизма в музыкальном искусстве. Такие исполнения зачастую не находят положительного отклика в сердцах слушателей и вызывают интерес исключительно с точки зрения своей диковинности.

В данной статье мы обращаемся к не самой обширной области как композиторского, так и исследовательского интереса. Репертуар для виолончели соло не так велик, как, например, скрипичный, и мало изучен в своих многочисленных аспектах. Авторами рассматривается проблема интерпретации не просто отдельного сочинения, но целого жанра виолончельной сольной сюиты.

Материалом исследования стали произведения И. С. Баха, М. Регера и Б. Бриттена. Такой выбор обусловлен яркой стилиевой репрезентатив-

ностью и не вызывающим сомнений высоким художественным уровнем сочинений, занимающих видное место в репертуаре виолончелистов, а также многими содержательными и стилиевыми связями произведений этих композиторов.

Целью работы является рассмотрение виолончельных сюит И. С. Баха, М. Регера и Б. Бриттена в аспекте их исполнительской интерпретации с учетом историко-стилевых особенностей, которые отражают связь традиций и современности.

В процессе написания статьи использовалась литература, связанная с историей виолончельного искусства и теорией исполнительства, общей историей, теорией и эстетикой музыки. Важным источником для понимания сущности баховских виолончельных сюит явилась диссертация Е. Щелкановцевой [10]. Особую значимость в вопросах теоретического осмысления проблемы интерпретации для нас имели работы современных исследователей: Л. Кильдюшовой [4], Н. Мятиевой [7], А. Никиша [8] и др.

Жанр сюиты – одна из самых распространенных разновидностей многочастных циклических форм инструментальной музыки. С XV века известны сюиты для лютни, затем жанр распространился и на другой инструментарий. Структура сюиты сформировалась к XVII веку и представляла собой цикл из четырех частей, написанных в одной тональности. «Каркас» цикла составляли аллеманда, куранта, сарабанда и жига. Контрастность – это одна из главных особенностей жанра сюиты, корни которой уходят в древнюю традицию сопоставления медленного танца-шествия (четного размера) и живого, прыжкового танца (обычно нечетного, трехдольного размера). Это в значительной степени отличает данный жанр от таких циклических форм, как соната и симфония

с их идеей «роста» тематизма и драматургического становления.

В добарочный период жанр сюиты был широко распространен и существовал во множестве разновидностей. Одним из наиболее близких к нему является жанр партиты, которую отличает присутствие прелюдийной части перед аллемандой, а также ряда дополнительных частей цикла: гавот, полонез, бурре, менуэт, бурлеска, скерцо, ария и т. д. Они были призваны смягчить темповый контраст между основными частями сюиты, при этом количество, порядок и жанровый набор дополнительных номеров не были стабильны.

К началу XVII века намечается тенденция к отходу от прикладной функции танцевальных жанров. Процесс перерождения бытового танца в «пьесу для слушания» окончательно завершается к середине века. Между тем, сам принцип чередования законченных самостоятельных контрастных частей, имеющих жанровую природу, который носит название сюитного, по-прежнему имеет широкое распространение в музыкальной практике. Так, например, сюитный принцип характерен для дивертисмента. Большое разнообразие типов построения сюиты в XIX веке связано с развитием программного симфонизма и национальных композиторских школ, привносящих в содержание и состав цикла некоторые особенности.

И. С. Бах расширил устоявшуюся структуру инструментальной сюиты посредством интермеццо и других пьес нетанцевального характера. Между частями сюиты Бах, с одной стороны, углубил контраст, с другой – связал их различными «арками» (тональными, интонационными, ритмическими) и сквозными элементами.

В каждой сюите архитектура цикла создается согласно особым внутренним закономерностям, но можно выявить единые принципы их композиции. Так, аллеманда и куранта создают устойчивое «ядро» сюиты, в котором представлены два ее основных контрастных (а порой и антагонистичных) образа. По другую сторону сарабанды – оси симметрии – возникают парные группы «необязательных» танцев и жиги. Их образное и музыкальное решение может быть различным и варьируется от сюиты к сюите.

Шесть сюит для виолончели соло (BWV 1007–1012) были созданы композитором в Кётене в период с 1717 по 1723 год. В это время Бах

находился во главе капеллы герцога Ангальт-Кётенского и сосредоточил свою композиторскую деятельность главным образом в области камерно-инструментальной музыки¹. Виолончельные сюиты явились огромным художественным вкладом в исполнительский репертуар и послужили толчком к его дальнейшему развитию. Как отмечал Пабло Казальс, баховские сюиты для виолончели позволяют сделать вывод о том, что композитор считал недостаточным использование возможностей этого инструмента и в этом, как и во многих других отношениях, шел впереди своего времени [3].

В своей книге «История виолончельного искусства» Л. Гинзбург [2] в хронологическом порядке дает краткую характеристику отдельных редакций баховских виолончельных сюит, сделанных исполнителями-виолончелистами XIX и XX веков. Автор отмечает, что редакции, появившиеся с середины XIX и в XX веке, свидетельствуют о различном подходе к трактовке сюит композитора. Например, в редакции Ю. Дотцауэра 1826 года баховские сюиты трактуются с чисто прикладной точки зрения – как этюдный материал, предназначенный для педагогических целей.

С иных позиций сюиты трактуются Фридрихом Грюцмахером. Для его первой редакции (1866) характерно стремление приспособить сюиты для концертного исполнения с целью показа виртуозных возможностей солиста. Это была, скорее, не редакция, а свободная обработка, так как оригинальный текст сюит был в ней значительно искажен.

Позднее появился ряд редакций, свидетельствующих о достижении вершин в развитии исполнительского мастерства виолончелистов второй половины XIX – первой половины XX века, которые увлеченно осваивали репертуар из наследия И. С. Баха. Среди них назовем редакции

¹ Предполагается, что данный цикл сюит предназначался для известного в то время гамбиста и виолончелиста Ф. Х. Абеля, служившего вместе с Бахом в кётенской придворной капелле. В то время виолончельное исполнительство в Германии не находилось на высоком уровне, а только начинало развиваться в профессиональной среде. В связи с этим примечательно, что в художественном и техническом отношении сюиты И. С. Баха стоят намного выше других виолончельных произведений того времени.

К. Шредера (1888), Гаусмана (1898), Ю. Кленгеля (1900), Г. Беккера (1911), Д. Алексаняна (1929), П. Базелера (1933), Грюммера (1944). И, наконец, в 1947 году сюиты были изданы в России под редакцией замечательного советского виолончелиста, профессора С. М. Козолупова. Его редакция характеризуется стремлением использовать технические и выразительные возможности инструмента для раскрытия глубокого художественного содержания сюит.

Проводя простой опыт в сравнении записей и редакций, можно убедиться в сходстве во взглядах крупнейших музыкантов на проблему интерпретации виолончельных сюит Баха. Несмотря на существование грани между «своим», то есть исполнительской трактовкой, и «авторским» – композиторским, музыкант, исполняющий Баха, должен оставаться в общежанровых и стилистических рамках.

Подхватывая тему стилистических и эстетических доминант жанра сюиты у Баха, обрисовывая контексты, нам представляется вполне уместным упоминание об исторической обстановке в Германии тех лет. Б. В. Асафьев называл Германию XVIII века «феодально-бюргерским перекрестком», подчеркивая разобщенность, присутствующую немецкому обществу. Это, как он полагал, стало одной из причин развития домашнего музицирования как формы индивидуального самовыражения. В этом, по мнению Асафьева, кроется причина внутренней раскрепощенности музыки Баха, что стало чертой стиля композитора [1]. Отсюда проистекает принцип взаимодействия и единства противоположных начал – единовременного контраста как одной из сторон проявления индивидуального во всеобщем.

Принцип единовременного контраста стоит в ряду основополагающих жанровых принципов в сюите, он реализуется в самых различных аспектах посредством обширного арсенала технических приемов. Это, в первую очередь, вибрация, которая, по выражению П. Казальса, «обладает такой же выразительной функцией, какую может иметь голос в пении; но, очевидно, сама по себе вибрация не может быть выразительна, – все зависит от способа ее применения» (см. [2, с. 261]). В результате «правильное» ее исполнение и получаемое в процессе этого звучание становится главным фактором определения степени грамотности интерпретации той или иной сюиты Баха.

Вибрато очень важно при исполнении баховских сюит. В настоящее время очень активно применяются различные виды этого штриха, что позволяет «углублять» звучание, делать его разнообразным. Вибрато позволяет выявить многослойность в полифонических фрагментах, делая голоса более отчетливыми. В кантиленных частях с помощью вибрато исполнитель легко сможет подчеркнуть «вокальность» исполняемой мелодии, выявляя всю гамму заложённых в ней образов посредством непрекращающегося вибрато, то есть постоянного вибрационного движения. Именно такие способы использования обозначенного приема описывают и, что главное, используют в своей практике выдающиеся виолончелисты прошлого и современности: С. Козолупов, Г. Козолупова, С. Кнушевицкий, Н. Шаховская, Н. Гутман и другие.

Еще одним важным средством создания музыкального образа и достижения композиционного целого является аппликатура. Она мыслится опытными музыкантами не только в методическом аспекте, как средство обеспечения физиологически удобного исполнения, но и как одно из средств придания звучанию наибольшей выразительности, наравне с вибрато и другими приемами. Т. Ливанова отмечает: композитору «менее всего свойственно то, что можно назвать мелодраматизмом выражения» [6, с. 191]. Грамотный подход в расстановке аппликатуры может предостеречь исполнителя от излишней сентиментальности, нежелательных *portamento*, привносящих в звучание баховских произведений чувственно-романтический оттенок. Это происходит, если исполнитель увлекается чрезмерным расширением и сужением расположения пальцев на грифе, что сокращает количество позиционных переходов. Если же подобное неизбежно, то делать их следует на минимальное расстояние и по возможности при сменах смычка.

Как отмечалось ранее, при исполнении кантильных разделов важно выдержать единство тембра на протяжении всего звучания мелодии. Этого легко достичь, если избегать частых и неоправданных смен струн и скачков через одну или две струны. При близком расположении тонов, исполняемых на открытых струнах, желательно часть из них брать прижатым пальцем. Скрытое имитационное двухголосие и точное повторение

мелодических фраз, напротив, могут быть подчеркнуты исполнением на разных струнах. Исключение составляют органные пункты. Извлекаемые на открытых струнах остигато повторяющиеся тоны создают эффект «звуковых следов», способствующих уплотнению фактуры вплоть до возникновения реального многоголосия.

Исполнение на виолончели полифонии, требующей выверенности в разграничении порой сложно переплетенных мелодических линий, само по себе дело весьма непростое. Задача музыканта – правильно «прочитать» полифоническую ткань, определить место для каждого элемента и «вплести» его в общую концепцию, обеспечив непрерывность музыкального изложения. Скрытое двухголосие гомофонного склада в основном реализуется путем подчеркивания моментов «расщепления» мелодии динамическими и агогическими акцентами, а также средствами артикуляции.

Необходимым условием стилистически верной интерпретации виолончельных сюит Баха является необходимость придания звучанию мелодии артикуляционной определенности, что возможно только через овладение соответствующими технологическими приемами. Декламационная выверенность и отточенность музыкального «произношения» являются необходимыми средствами, позволяющими верно раскрыть содержание музыки виолончельных сюит Баха. Именно штрихи являются очевидным средством музыкальной артикуляции, и многие современные исполнители виолончельных сюит Баха строят на этом (на штриховой артикуляции) свои интерпретаторские концепции. Значение соблюдения штрихов как средства динамизации мелодического движения, особенно в танцевальных частях – Курантах и Жигах, невозможно переоценить. Их значение также велико и в формообразующем аспекте: своеобразные штриховые арки могут по-своему очертить архитектонику цикла, связав его части общими элементами, и в то же время усилить контраст частей посредством использования ярких штриховых приемов, новых от части к части.

Что касается динамики в музыке Баха, то на эту проблему выработались две точки зрения: приверженцы первой отстаивают необходимость тщательной детализации динамических оттенков при использовании постепенных переходов, другие считают более оправданной контрастную и

«террасную» динамику, сменяемую на больших отрезках формы. При этом принципы исполнения громкостной динамики должны основываться на учете стилистических закономерностей творческого почерка самого композитора. Динамический план у Баха отражает структурно важные моменты формообразования виолончельных циклов.

Сдержанность динамических оттенков полностью восполняется внутренним содержанием мелодики, выраженным посредством интонационной мелодии и ритма. Внутренняя энергия патетически декламационных интонаций, арпеджированного и токкатно-прелюдийного движения, пластика монодии, линейных пассажно-гаммообразных и волнообразных фигураций, дополненных многообразной ритмикой, создают неповторимую свободу инструментального стиля Баха.

Звукоизвлечение, его динамические градации, артикуляция, ритм, агогика неразрывно связаны с проблемой установления необходимого темпа. Темповое несоответствие отрицательно сказывается на взаимодействии всех этих выразительных средств, что приводит к разбалансированности звучания и, как результат, разрушению всей формы. При выборе темпа в виолончельных сюитах Баха важно почувствовать и понять характер движения каждой конкретной части, в рамках которой разворачивается музыкальная драматургия.

Циклическое контрастирование находит наиболее общее выражение в соотношении темпов смежных частей. Индивидуальное истолкование Бахом идеи жанра выявляется в своеобразии темповой драматургии виолончельных сюит. Обогащение их образного содержания, углубление эмоциональных контрастов приводит к поляризации темпов. Об этом свидетельствуют не только имеющиеся в отдельных редакциях метрономические указания, но и зафиксированные в грамзаписях трактовки виолончельных сюит выдающимися исполнителями XX века (в частности, П. Казальса).

Наконец, практический интерес для исполнителей виолончельных сюит Баха представляет вопрос о необходимости повторения разделов в частях, написанных в старинной двухчастной форме. Повторения необходимы, поскольку, во-первых, они отражают существующие во времена Баха традиции исполнения сюитных циклов.

Во-вторых, они значительно облегчают слушательское восприятие.

После Баха развитие жанра сюиты протекает по пути обновления и расширения его образной сферы. Нередко содержание сюиты определяется программой, для номеров сюиты используются современные танцевальные формы. Например, в творчестве Р. Шумана возникает вальс, а в сюите К. Дебюсси «Детский уголок» – пьеса «Кукольный кэж-уок». Новизна сюиты определяется характеристичностью образов, отражаемых в пьесах, а старинные танцы остаются в прошлом. Так, при сохранении основных примет жанра (цикличность, контрастность частей) сюита постепенно меняет свое содержание.

В творчестве Макса Регера, который, в отличие от своих современников, стремился к продолжению и обновлению традиций прошлого, параллельно проводятся две стилистические линии – романтическая и неоклассическая. Последняя проявляется наиболее ярко в сфере полифонической музыки, которая корреспондирует с творчеством И. С. Баха.

Регер начал свой путь в искусстве в русле позднего романтизма. Как и многие другие композиторы того времени, он попал под влияние вагнеровской музыки и его стиля. Параллельно Регер прокладывал иную линию творчества, связанную с воплощением некоего классического идеала, который молодой композитор нашел, прежде всего, в наследии И. С. Баха. В результате стиль М. Регера отличает сплав романтически насыщенной эмоциональности и конструктивно ясных композиционных опор. Его стиль базируется непосредственно на баховском фундаменте, вырастает из принципов барочной полифонии. В таких произведениях, как сольные сонаты, фантазии, хоральные прелюдии для органа и, конечно же, сольные виолончельные сюиты, Регер обращается к принципам формообразования эпохи И. С. Баха в стремлении продолжить традиции великого предшественника на основе современного музыкального языка.

В камерной музыке центрального периода творчества Регера обращается к баховским жанрам, их композиционные принципы вызвали к жизни сочинения для струнных соло (ор. 91, 117, 131). В 1915 году Регер пишет несколько виолончельных сюит соло, объединенных об-

щим опусом 131: № 1 соль мажор, № 2 ре минор и № 3 ля минор. Композитор составляет циклы из частей по большей мере нетанцевальных: Praludium, Fuge, Andante con variazioni и т. д. Все три сюиты открываются Прелюдиями. Они имеют общие формообразующие черты: трехчастную структуру с явно выраженным репризным разделом. Но функционально первая Прелюдия отличается от других своим очевидным «открывающим» характером, который можно сравнить с Прелюдией C-dur из первой части баховского ХТК. Это же подтверждает темповое указание – Vivace. И, напротив, Прелюдии сюит № 2 и № 3 как бы задают тон всему циклу, репрезентируя яркий тематизм в сдержанных темпах.

Первая часть сюиты № 1 написана в старинной двухчастной форме, при этом имеет черты трехчастности с динамизированной репризой. В этом видится продолжение баховских традиций. Маркером между первым и вторым разделами является остановка движения и смена фактуры. Предполагается, что исполнитель должен успеть переключиться после первого раздела не только технически, реализуя фактурную концепцию пьесы, но и эмоционально, отразив при этом смену характера музыки. Существенным отличием данной Прелюдии от баховских является разнообразие динамики. При этом Регер скрупулезно выписал все динамические оттенки. Динамический диапазон варьируется от пиано до фортиссимо. Между местными кульминациями исполнителю следует уделять большое внимание крещендо. По сути, вся динамика Прелюдии очерчивается волнообразными контурами, здесь нет ровных по динамике разделов.

Особенно интересны фрагменты, где с помощью динамики композитору удается осуществить расхождение фактуры на два пласта (в среднем разделе части). В данном случае Регер проявляет себя прямым продолжателем традиций Баха, его техники темброво-регистрового и динамического сопоставления. Но при этом наблюдается паритетное соотношение одноголосного и многоголосного фрагментов, вся композиция уравновешена.

Вторая часть сюиты № 1 – Adagio – очень разнообразна по фактуре, динамике, артикуляции. Одноголосные фрагменты в ней чередуются с аккордовыми, ритм характеризуется нерегулярностью, большим разнообразием фигур и

полиритмией. *Adagio* разворачивается в плотном звучании, требующем от исполнителя большого внимания к каждому голосу. Здесь очень важна аппликатура, с помощью которой исполнитель может выразить свою концепцию – выделить тот или иной голос, сконцентрировать внимание на определенных деталях. В этой части лирический характер мелодии возможно выразить с помощью *portamento*, привносящего оттенок романтизированной чувственности.

Третья часть сюиты написана в лучших традициях баховских фуг. Основную мысль выражает концентрированная тема моторно-танцевального характера. Весь цикл Сюиты № 1 построен по принципу быстро – медленно – быстро, где заключительная часть сродни финалам симфонических циклов Моцарта и Бетховена, а вторая часть – лирическая. «В камерном творчестве Регера наибольшая индивидуализация наблюдается в крайних частях циклов. Средние части (*Adagio* и скерцо) довольно редко отступают от типичного для композитора образного и тематического облика: сосредоточенной лирики, формы философских раздумий. Медленные части обычно начинаются в квазихоральном звучании с постепенным оживлением фактуры к концу, эмоции колеблются между сосредоточенным раздумьем и порывами-вспышками. Скерцо чаще всего прозрачны, остры и не лишены юмора разных оттенков – от усмешки до сарказма» [9, с. 18].

Сюита № 2 также открывается Прелюдией в трехчастной форме. Виолончелисту придется продемонстрировать владение разнообразными техническими приемами для исполнения интонационно-сложных мелодий, интервалов, аккордов, нерегулярных ритмов. Композитор более подробно прописывает аппликатуру, особенно в тех местах, где мелодия удваивается за счет добавления еще одного голоса.

Основная сложность Прелюдии этой сюиты заключается в артикуляции. Зачастую композитор «прописывает» несколько видов артикуляции в одновременности. При исполнении основной темы важно подчеркнуть каждый артикуляционный штрих и лигу. Это придаст звучанию живость речевого интонирования и воздушной легкости. При этом общий тон Прелюдии Второй сюиты все также должен остаться в рамках изначально заданного образа. Тем сложнее исполнять данную

часть, так как куда проще расширить границы образности, смодулировав в иное эмоциональное состояние, нежели представить различные грани одного образа. Это под силу только первоклассным исполнителям уровня П. Казальса или М. Ростроповича.

Вторая часть сюиты – Гавот – представляет собой танец с типичными для данного жанра особенностями: размер 4/4, относительно умеренный темп – *Allegretto*, многочисленные повторы небольших квадратных построений (танцевальные па), четкость и регулярность ритма, трехчастная структура.

Третья часть Сюиты № 2 – *Largo* – по своему характеру и образности очень близка первой части. Но лирика этой части нежнее первой. Мягкие интонации, медленный темп, менее дифференцированная, нежели в предыдущей части, артикуляция, в целом умеренно тихая динамика без резких перепадов создают хрупкий и нежный образ. Лишь в кульминациях происходит уплотнение фактуры – основная мелодическая линия удваивается сопутствующим голосом, что придает музыке большую эмоциональную выразительность. Третья часть также позволяет показать технику вибрато. В отличие от первой части, здесь для этого «заложено» больше возможностей – широкая и распевная мелодия, менее прихотливый ритм.

Контрастом к спокойному *Largo* звучит Жига – четвертая и заключительная часть данного цикла. Композитор сохранил в Жиге все признаки жанра, придав ритму большее разнообразие. Как и в других частях цикла, важную роль здесь играет артикуляция. Ее большое значение заключается также и в том, что в условиях быстрого темпа этой части – *Vivace* – важно суметь «проговорить» каждый звук, иначе все звучание рискует превратиться в общую звуковую массу.

Если в первых двух сочинениях этого опуса Регер ближе к баховским традициям сюитных композиций, особенно во Второй сюите в аспекте использования старинных жанров – гавота и жиги, то Сюита № 3 значительно отличается от двух предыдущих. В первую очередь, тем, что ее структура весьма индивидуальна. Здесь вновь три части (как в Сюите № 1), но в каждой из них запечатлена напряженная эмоция высокого «нервного» накала. Это придает циклу оттенок позднеромантической экспрессивности.

Первая часть – Прелюдия – требует от исполнителя выстроить драматургическую концепцию: очертить все мелодические изгибы, ритмические контуры и артикуляционные особенности этой музыки. Вторая часть – Скерцо – написана в темпе *Vivace*, имеет жанровую природу, близкую мазурке. Об этом свидетельствуют трехдольный размер, дробление первой доли, частое смещение акцента на вторую – слабую долю, быстрый темп.

Третья часть Третьей сюиты – самая необычная среди всех частей. Это Анданте с пятью вариациями – ритмическими и фактурными. В целом, вариации достаточно классичны по своему облику. В предпоследней – четвертой – вариации происходит смена лада. Ввиду того, что основная тема не отличается особенной яркостью, вариации могут показаться несколько однообразными. Поэтому для исполнителя очень важно показать все богатство образов и выразительных приемов в этих вариациях, в каждой из них необходимо найти свою особенность, дабы разнообразить звучание.

Все три регеровские виолончельные сюиты связаны между собой множеством смысловых нитей. И первое, что обращает на себя внимание, это их тональный план, строящийся на диатонически родственных связях: Сюита № 1 – G, № 2 – d, № 3 – a. Между частями сюит обрисовываются тонико-субдоминантовые соотношения (G – C – G, d – F – B – d, a – d – a). Четырехчастная Сюита № 2 по всем признакам является центральной, вероятно, М. Регер замыслил все три сюиты как единый цикл, в котором Первая сюита – своеобразная Прелюдия, Сюита № 2 – жанровая середина, № 3 – большой финал. Поэтому было бы правильно исполнять все три сюиты сразу. Однако, как показывает практика, это довольно тяжело, особенно для начинающих виолончелистов. Между тем, величайшие музыканты XX века исполняли все три сюиты М. Регера в один концертный вечер.

Интенсивный подъем английской музыки, начавшийся в конце XIX века, достигает своей кульминации в творчестве Бенджамин Бриттена. Композитору удалось заявить о себе как о достойном продолжателе традиций английской музыки, убедительно и художественно ярко решить важную задачу: продемонстрировать многообразие

английского фольклора, соединить народные и профессиональные национальные традиции с достижениями современной мировой музыкальной культуры. И решение этой задачи было начато с освоения Бриттеном творческого наследия старых мастеров.

Стиль Бриттена не избежал воздействия общеевропейских тенденций. В его произведениях можно обнаружить следы самых разнообразных влияний: Малера, Дебюсси, Берга, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Музыкальное мышление композитора вполне современно. Поэтому в его сочинениях 12-тоновые ячейки, сложные политональные комплексы сосуществуют с песенными темами.

В музыке Бриттена почти нет цитирования подлинных английских напевов, однако он создавал собственные мелодии, близкие народным. Важной для композитора была опора на жанры народной музыки: кэтч (песня-канон), раунд (хороводный танец), кэрл (рождественская песня). С национальными традициями Бриттена связывает тяготение к жанрам и формам XV–XVI веков: вариации, сюита. Стремление к жанровой определенности (то есть соблюдению признаков жанра) – одна из важных индивидуальных особенностей музыкального мышления и стиля композитора.

В многообразии трактовок жанра, которые возникли в XX столетии, виолончельные сюиты Бриттена воспринимаются как самобытный вариант, обращенный к прошлому, как дань уважения Баху, возрождение тех свойств, которые присущи этому виду творчества изначально. Его сюиты индивидуальны по композиции, драматургии и музыкальной стилистике. Однако между музыкантами двух разных эпох протягивается незримая нить общности.

Внимание Бриттена особенно было приковано к жанрам вариаций и сюиты: в списке его сочинений мы находим Сюиту для скрипки и фортепиано, для арфы соло. В поздний период творчества в его наследии появляется большая группа сочинений для виолончели: Соната (1961), Симфония для виолончели с оркестром (1963) и три сюиты для виолончели соло, созданные в 1965, 1967 и 1971 годах.

Каждая сюита оригинальна по составу частей. Например, Первая представляет интерес

с разных точек зрения: как сюита с необычным принципом объединения цикла; как любопытный вариант преломления форм старинного английского граунда; как отражение жанров разных эпох. Она включает шесть частей, ведущим принципом развития в данной сюите является вариационность, которая применяется разнообразно и буквально пронизывает композицию произведения.

Вторая сюита отличается лаконичной композицией из четырех номеров, ее драматургия имеет некоторые признаки сонатности: в первой части экспонируется конфликт, вторая и третья части содержательно сближены, и обе выступают в качестве скерцо, а в четвертой части сосредоточено лирико-философское начало, и в финальном разделе дается разрешение конфликта, заявленного в первой части. Эта Сюита интересна еще и тем, что написана для пятиструнной виолончели.

Третья сюита – самая масштабная и необычная по содержанию. В нее входит 9 номеров: Lento (introduzione), Allegro (marcia), Con moto (canto), Lento (barcarola), Allegretto (dialogo), Andante espressivo (fuga), Fantastico (recitativo), Presto (moto perpetuo), Lento (passacaglia). Три завершающие части имеют программные подзаголовки: «Осень», «Уличная» и, наконец, русское духовное песнопение «Со святыми упокой», указывающее на возвышенно-философскую концепцию сочинения.

Примечательно, что Бриттен стремится к слиянию частей в сюитах. Между ними всегда помещается обозначение *attacca*, указывающее на необходимость непрерывного исполнения. При этом в его сюитах происходит обострение контраста между частями, выраженное многогранно – в первую очередь, в различии (что естественно) музыкального содержания и, далее, темпо-ритма, жанровой основы номера в целом.

Общим для композиции всех бриттеновских сюит является присутствие части с названием «фуга». В первой и второй сюитах фуга занимает второе место в цикле, следуя после частей, по импровизационному стилю изложения приближающихся к баховским прелюдиям или фантазиям: *Canto Primo* – в Первой сюите и *declamato* – во Второй. В композиции Третьей сюиты фуга располагается на шестом месте, в точке золотого сечения, и, таким образом, наделяется особым смыслом: это центр сюиты, ее кульминация.

Особенностью композиции виолончельных сюит Бриттена является то, что музыкальное содержание частей конкретизируется жанровыми обозначениями: марш, диалог, баркарола, скерцо, речитатив скерцо и т. д. При этом сами жанры интерпретируются предельно свободно. Их особенности как бы преломляются сквозь призму современного композиторского мышления. Об этом свидетельствует ладовая основа сюит, которая представляет собой расширенную хроматическую тональность, обеспечивающую широкое пространство для гармонической «работы».

Если у Баха все части цикла представляют собой структурно замкнутые композиции, способные к самостоятельному существованию в исполнительской практике, то у Бриттена каждая часть при структурной самостоятельности не имеет четкого завершения, являясь своеобразным продолжением предыдущей. Сюита Бриттена, таким образом, представляет собой единую композицию со сквозным развитием. Но каждый раздел имеет наименование, подчеркивающее характер и настроение части.

Рассмотренные нами сюиты И. С. Баха, М. Регера и Б. Бриттена демонстрируют различные подходы в трактовке жанра сюиты: от барочно-классической модели до более свободной – позднеромантической. Каждый из композиторов по-своему решает основополагающие проблемы организации цикла, его драматургии, идейной направленности и особенностей технического воплощения.

Регер и Бриттен, перенимая опыт Баха в создании сюитных циклов, все более отходят от изначальной прикладной функции данного жанра. Особенно ярко это воплотил Бриттен, у которого сюитный цикл по своим драматургическим смысловым признакам приблизился к многочастной циклической форме.

В XX веке жанр сюиты глубоко переосмыслен. Со времен Баха сюиту составляли танцевальные части, однако в музыке XX века если и встречаются подобные жанровые части (к примеру, как у М. Регера – гавот и жига), то представляют собой своеобразную стилизацию старинных жанров, что очень характерно для искусства того времени. Между тем, по своему содержанию, особенностям взаимодействия частей и внутреннему эмоциональному наполнению сюиты XX века

с трудом можно представить как «новое слово» в развитии жанра. Это скорее новый виток в его развитии.

Именно потому, что в XX веке сюита не отступает от жанрового инварианта, воплощенного в сочинениях Баха, в интерпретации сюит современности не столько актуализируется освоение каких-то радикально-авангардных техник, новопридуманных технических приемов звукоизвлечения и т. п., сколько обретает важность

вдумчивое исполнительское осмысление опыта композиторов XVI–XVIII веков в этом жанре. Регер и Бриттен демонстрируют укорененность в баховских традициях, поэтому в своих интерпретациях современные виолончелисты должны демонстрировать понимание истоков музыки этих композиторов XX века и работать над тем, чтобы в исполнении стилистически грамотно отразить баланс традиционного и новаторского, актуального в сюитах Регера и Бриттена.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л., 1971. – Кн. 1–2. – 376 с.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 1. – М., 1957. – 513 с.
3. Гинзбург Л. Пабло Казальс. – М., 1966. – 245 с.
4. Кильдошова Л. В. Транскультурный опыт и эстетический подход к музыкальной интерпретации [Электронный ресурс] // Регионология. – 2011. – № 2. – URL: <https://regionsar.ru/en/node/724> (дата обращения: 29.11.2016).
5. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. – Л., 1960. – 384 с.
6. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1, 2. – М.; Л., 1948, 1980. – 231 с; 287 с.
7. Мятлева Н. А. Исполнительская интерпретация в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 29 с.
8. Никиш А. Об интерпретации старинной музыки // Совет. музыка. – 1956. – № 12. – С. 65–66.
9. Хачатуров А. Т. Эстетика, стиль и жанры в творчестве Макса Регера. Вопросы интерпретации произведений на примере Первой сонаты для органа оп. 33: выпускная квалификационная работа по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство» (орган). – М., 2010. – 86 с.
10. Щелкановцева Е. М. Виолончельные сюиты И. С. Баха и их значение в формировании музыканта-исполнителя: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1983. – 202 с.
11. Ямпольский И. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. – М., 1963. – 72 с.

References

1. Asafyev B.V. *Muzikal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Leningrad, 1971. 376 p. (In Russ.).
2. Ginzburg L. *Istoriya violonchel'nogo iskusstva [History of cello art]*. Moscow, 1957. 513 p. (In Russ.).
3. Ginzburg L. *Pablo Kazals [Pablo Casals]*. Moscow, 1966. 245 p. (In Russ.).
4. Kildiushova L.V. *Transkul'turnyy opyt i esteticheskiy podkhod k muzykal'noy interpretatsii [Transcultural experience and esthetical way to interpret]*. *Regionologiya [Regionology]*, 2011, no. 2. (In Russ.)
5. Korredor H.M. *Besedy s Pablo Kazalsom [Talking with Pablo Casals]*. Leningrad, 1960. 384 p. (In Russ.)
6. Livanova T.N. *Musikal'naya dramaturgiya I.S. Bakha i ee istoricheskie svyazi [Bach's musical dramaturgy and its historical connections]*. Moscow; Leningrad, 1948, 1980, parts 1, 2. 231 p. and 287 p. (In Russ.).
7. Myatieva N.A. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya v muzyke XX veka: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [Performer interpretation in the 20th century music: Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2010. 29 p. (In Russ.).
8. Nikish A. *Ob interpretatsii starinnoy muzyki [About early music interpretation]*. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1956, no. 12, pp. 65-66. (In Russ.).
9. Khachaturov A.T. *Estetika, stil' i zhanry v tvorchestve Maksa Regera. Voprosy interpretatsii proizvedeniy na primere Pervoy sonaty dlya organa op. 33: vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota po spetsial'nosti 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" (organ) [Esthetics, style and genre in Max Reger's works. Interpretational questions based on First organ sonata, op. 33: graduation qualification work on 17.00.02 "Music art" (organ)]*. Moscow, 2010. 86 p. (In Russ.).
10. Shchelkanovtseva E.M. *Violonchel'nye syuity I.S. Bakha i ikh znachenie v formirovaniy muzykanta-ispolnitelya: dis. kand. iskusstvovedeniya [Bach's cello suites and their importance in performer's formation. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 1983. 202 p. (In Russ.).
11. Yampolskiy I. *Sonaty i partiti dlya skripki solo I.S. Bakha [Bach's solo violin sonatas and partitas]*. Moscow, 1963. 72 p. (In Russ.).