

УДК 78.03

Диалог стилей в симфонических и фортепианных произведениях Эрнеста Блоха

Хайрутдинова Халида Авзаловна

Аспирант кафедры истории музыки,
Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова,
420015, Российская Федерация, Казань, ул. Большая Красная, 38;
e-mail: khayrutdinova.halida@yandex.ru

Аннотация

Объектом исследования являются произведения швейцарско-американского композитора Эрнеста Блоха, творчество которого в последние годы все чаще привлекает внимание музыкантов-исполнителей и исследователей. Предмет исследования – стилиевой диалог, возникающий в условиях соединения исторических моделей композиции с «интонационным словарем» середины XX века. Музыкальный неоклассицизм является обширной темой для исследования, которая до сих пор сохраняет дискуссионные аспекты, в том числе в области понятий и терминов. Цель работы – выявление и характеристика особенностей взаимодействия исторических и национальных стилей в произведениях Эрнеста Блоха. В отечественном музыкознании Блох остается малоизученным композитором. Однако, анализ его творчества позволяет дополнить характеристику важнейших стилиевых тенденций музыки XX века. Методология работы опирается на концепцию «интонационного словаря эпохи» Б.В. Асафьева, на традиции изучения музыкального неоклассицизма и стилиевого диалога в советском и российском музыкознании, на принцип историзма. Используются методы герменевтического анализа и интонационного анализа для выявления специфики художественного мышления композитора. Представленные в статье произведения впервые становятся материалом для анализа в отечественном музыкознании. Научная новизна исследования заключается также в анализе произведений Эрнеста Блоха с точки зрения стилиевого диалога. Результаты исследования, помимо фундаментального музыковедения, могут найти применение в учебных курсах истории музыки и в концертной практике. В творчестве Эрнеста Блоха можно выделить различные по своему строению стилиевые диалоги, которые можно классифицировать как «необарокко» и «неоромантизм». Эксклюзивным творческим открытием Блоха можно назвать создание «библейского» музыкального языка на основе стилиевого диалога ближневосточной традиционной музыки и интонационного словаря композиторского творчества середины XX века.

Для цитирования в научных исследованиях

Хайрутдинова Х.А. Диалог стилей в симфонических и фортепианных произведениях Эрнеста Блоха // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 5А. С. 323-329.

Ключевые слова

Произведения Эрнеста Блоха, музыкальная эстетика середины XX века, неоклассицизм, необарокко, неоромантизм, интонационный словарь, концертный репертуар.

Введение

Эрнест Блох (1880–1959) относится к числу тех композиторов XX века, которые пользовались широким признанием и авторитетом при жизни, а затем на несколько десятилетий оказались вытесненными за пределы слушательского и исследовательского интереса. Композиторы, оказавшиеся в «забвении», иногда даже не учитывались в обобщающих обзорах и отсутствовали в перечнях крупных представителей тех или иных художественных направлений. Описанная ситуация в большей степени характерна для отечественного музыкознания, но она сейчас меняется: музыка Блоха все чаще включается в концертные программы, звучит в ведущих концертных залах страны. Это, безусловно, актуализирует научно-исследовательский интерес к его творчеству.

Стиль Блоха представляет собой интересный сплав музыкальных традиций из разных частей света. Они преломлены сквозь призму композиторского письма середины XX века во всем ее интонационном многообразии от импрессионизма и додекафонии до неомодалности и неофольклоризма.

В первой половине XX века тенденция к «диалогу» композиторов с историческими стилями проявилась достаточно широко, оформилась в целое художественное направление и получила название «неоклассицизм». Исследователи многократно отмечали, что «неоклассицизм» опирается на «стилевой диалог», который является его «основным принципом» [Винокурова, 2011, 12]. Предпринятый в монографии Н.В. Винокуровой обзор точек зрения отечественных исследователей неоклассицизма (среди которых В.П. Варунц, Т.Н. Левая, М.К. Михайлов, В.В. Смирнов, и др.) наглядно показывает, что сфера употребления этого понятия со временем расширялась: оно требовало все большего числа оговорок и уточнений. Это связано с тем, что композиторская практика эволюционировала и нуждалась в более дифференцированном исследовательском подходе к «диалогическим» явлениям. Например, когда в развитии композиторского творчества проявилась множественность «разного рода ретроспективных тенденций („неофольклоризм“, „неоромантизм“, „неоправославная музыка“ и т.п.)» [Шевляков, 2004, 66].

В основе всех «неотенденций» лежит именно стилевой диалог, который возникает при использовании художественных моделей предшествовавших исторических стилей в условиях языковой практики современной эпохи. Это относится к разным видам искусства, и к разным историческим периодам. Например, понятие «стилевой диалог» было применено для описания особенностей живописи итальянского Проторенессанса [Краснова, 2002, 264]. Стилевой диалог стал тем двигателем развития, который привел к множественности проявлений «неотенденций» в композиторском творчестве. Для его характеристики в зарубежном музыкознании довольно давно (а в отечественном сравнительно недавно) используются понятия «необарокко» и «неоромантизм».

Аарон Копленд, познакомившись с Concerto grosso №1 Эрнеста Блоха, назвал его, наряду с А. Казеллой, А. Русселем и М. де Фальей, «композитором с ярко очерченной индивидуальностью» и отметил, что все эти композиторы «внесли новое содержание в неоклассический стиль», «дали ему новую жизнь» [Copland, 1968, 106]. Судя по использованному ряду имен, Копленд отмечает интересный сплав барочных приемов письма с современным интонационным словарем, зачастую имеющим национально-характерные черты, а также с романтическим стилем художественного изложения.

Стилевые диалоги, используемые Эрнестом Блохом, будут рассмотрены на примере произведений, ранее не становившихся объектами анализа в отечественном музыкознании.

Необарокко

Стилевой диалог, основанный на сопоставлении интонаций, жанров, форм, приемов письма эпохи барокко и XX века, представлен в целом ряде произведений Блоха.

В 1924 году Блох, переехавший из родной Швейцарии в США, написал необычное для американской музыки того времени произведение – *Concerto grosso №1*. Оно было написано в педагогических целях в период работы композитора в Кливлендском Институте. Поэтому композитор демонстративно вступает в диалог с типовыми жанрами музыки барокко (прелюдия, танцевальная сюита), применяет многочисленные приемы полифонического письма (фугированное изложение, контрапункты, элементы *basso ostinato* и др.). Концентрация музыкальных знаков барокко была обусловлена дидактическими задачами, направленными на обучение как композиторов, так и музыкантов-исполнителей. Блох не ограничился общими жанрово-стилевыми «переключками» с музыкой барокко и использовал аллюзии на конкретные произведения: Пассакалию для органа *c-moll* И.С. Баха и «Погребальные песнопения» Г. Шютца (во 2-й части, названной «Dirge»). Однако, сочинение в целом опиралось на интонации современной блоху композиторской музыки (от неомодалности до двенадцатитоновости), а в финале Блох использовал мелодию швейцарского народного танца, орнаментируя ее в манере барочной жиги. Интересным приемом диалога эпох стала партия облигатного фортепиано, заменившая клавишинное *continuo*.

Concerto grosso №1 пользовалось успехом не только в педагогической, но и в концертной практике. Однако Блох после него не обращался к необарокко почти двадцать лет. Следующим произведением, основанном на стилевом диалоге с барокко стала «Симфоническая сюита», написанная в 1944 году. В ней использованы традиционные для барокко жанры. Однако, из них составлен нетипичный для барочной практики сюитный цикл: *Overture – Fugato – Passacaglia – Finale*. Финал строится на мотивах секвенции «*Dies irae*».

В 1950 году по заказу Джулиардского музыкального фонда было написано «Концертино для флейты, виолы и симфонического оркестра». Произведение интересно сочетанием необарочного и неоклассического стилевых диалогов. Два исторических стиля – барочный и классический – стали источниками жанров, форм и техник письма. А интонационный словарь произведения тесно связан с серединой XX века. Первая часть (*Allegro commodo*) выдержана в стиле классического дивертисмента. За ним следуют сразу две контрастные фуги: небольшая двойная фуга в жанре *Andante* из классического сонатно-симфонического цикла во второй части и оживленная *Fugue Humoresque* в третьей части. В произведении возникает дополнительный стилиевой диалог между полифоническими формами барокко и моделью классического сонатно-симфонического цикла, в котором, правда, функцию финала берет на себя развернутое скерцо. Финал представляет собой типичную для скерцо сложную трехчастную форму, в крайних частях которой располагаются трехголосные фугато. А середина образует контрастное трио в гомофонно-гармоническом складе. Кульминацией развития полифонической темы крайних частей неожиданно становится метрическая трансформация темы фуги в двухдольную польку в среднем эпизоде трио с ремаркой *Giocosamento*. Таким образом, в музыке проявляется романтическая ирония, имеющая, впрочем, и зловещий гротесковый оттенок (в духе Шостаковича). Прибегает Блох и к романтическому приему тембро-оркестрового развития темы: она звучит несколько раз в высоком регистре поочередно у виолы, флейты и фортепиано.

При жизни Эрнеста Блоха лучшим сочинениями в стиле необарокко было признано *Concerto grosso № 2* для струнного квартета и струнного оркестра, написанное в 1952 году. Произведение

в 1953 году даже было отмечено наградой – Призом Общества критиков (Critic Circle Award). Необычным преломлением барочных традиций сквозь призму музыкальной эстетики середины XX века здесь стала оригинальная замена облигатного клавира (фортепиано в Concerto grosso № 1) на солирующий квартет concertato, расширение партий струнного оркестра до реального пятиголосия и использование в финале двенадцатитоновой темы.

Еще один интересный пример стилового диалога возникает в «Модальной сюите для флейты и струнного оркестра», написанной в 1957 году и посвященной флейтистке Элейн Шаффер. Исследователь музыки Блоха Давид Кушнер считает, что в этом сочинении «присутствуют черты барочной сюиты и французского импрессионизма» [Kushner, 2002, 136].

В последние годы своей жизни композитор создает несколько произведений в необарочной технике, в которых достигает значительной выразительности малыми средствами. Это Три сюиты для виолончели соло, написанные в 1957 году для канадской виолончелистки Зары Нельсовой, и Две сюиты для скрипки соло, написанные в 1958 году для Иегуди Менухина.

Последним сочинением Блоха стала «Неоконченная сюита» для альты соло, над которой композитор работал в 1958 году. Это одночастное сочинение, однако, стало репертуарным. Оно является примером блестящей композиторской техники, органично соединяющей баховскую сольную струнную фактуру и двенадцатитоновую технику.

Неоромантизм

В англоязычном музыкознании творчество Блоха в целом принято рассматривать с позиций неоромантизма [Kushner, 2002; Nott, 1985 и др.] С точки зрения диалога стилей к неоромантизму можно отнести произведения, отмеченные связями с национальными композиторскими школами романтической эпохи.

В первую очередь, это «Симфонический концерт» для фортепиано с оркестром, ставший откликом на трагические события Второй мировой войны. Тематизм концерта содержит множество тем-символов, среди которых выделяется лейтмотив траурного набата. Он заставляет вспомнить Мусоргского. Сходство с музыкой Мусоргского не случайно, поскольку Блох восхищался постановкой «Бориса Годунова» в Париже, а в его рабочих тетрадях, хранящихся в рукописном архиве композитора, есть интереснейший анализ цикла «Без солнца»¹. Помимо этого, в финале концерта в трактовке фортепиано чувствуется влияние фортепианного стиля Стравинского: доминирует ударное начало, часто возникают двухдольный тематический материал с акцентами на слабых долях. Именно такой тип фортепианной фактуры лучше всего подходит для тембровой индивидуализации фортепиано в условиях насыщенного контрапунктического сочетания с тематизмом оркестра. Параллель с творчеством Стравинского в данном случае тоже не случайна, поскольку этот крупнейший представитель неоклассицизма оказывал сильное влияние не только на американскую, но и на всю мировую музыку на протяжении нескольких десятилетий XX века. Говоря о Стравинском, как о представителе неоклассицизма в самом широком значении этого понятия, исследователи отмечали: «Даже беглое сравнение творчества Стравинского и других его современников позволяет выявить основную черту его подхода к рассматриваемому течению. Это – чрезвычайное многообразие прототипов» [Варунц, 1988, 56]. «Многообразие прототипов» стало

¹ Рукопись хранится в архиве в Рочестере: Sibley Music Library. Bloch Collection. Series 2: Musical Analyses, Subseries C, Folder 13.

принципом диалогов стилей и в произведениях Эрнеста Блоха.

К произведениям неоромантического стиля следует отнести и одно из последних сочинений композитора, запечатлевших в философско-психологическом позднеромантическом ключе исход человеческой жизни. Это программное сочинение для флейты и фортепиано (или флейты и струнного оркестра) под названием «Две последние поэмы, может быть...» было написано в 1958 году в период тяжелой болезни. Заслуживает упоминания факт, что Блох уговорил врачей отпустить его домой (в Агату Бич) из больницы в Портленде всего за три дня до предстоящей операции: он очень хотел завершить вторую из двух поэм «Жизнь снова?». Но композитор вернулся в больницу, лишь закончив оркестровку это важного для него сочинения. А также за это время он написал упомянутые выше Сюиту для скрипки соло № 2 и «Неоконченную сюиту» для альты соло.

«Последние поэмы» состоят из двух частей: «Похоронная музыка» и «Жизнь снова?», исполняемых *attaca*. Эрнест Блох предстает в этом сочинении настоящим композитором-романтиком, похожим на всех великих композиторов эпохи романтизма, и, в то же время, ни на кого из них.

Заключение

Диалог стилей, возникающий во многих произведениях Эрнеста Блоха, характеризуется множественностью используемых исторических жанрово-стилевых моделей. В этом он в значительной степени следует творческому методу Стравинского. На основе диалога стилей Блох создает оригинальные музыкально-языковые конструкции, яркие темы, интересные приемы развития музыкального материала. Творческий метод Блоха можно ярко проиллюстрировать его произведениями на ветхозаветную и древнееврейскую тематику. В симфонической рапсодии «Шеломо», в «Видениях и предсказаниях» композитору удается создать древнееврейский колорит, ни разу не прибегнув к прямому цитированию еврейских напевов. Однако, он широко использует приемы мелодической орнаментики, характерные для традиционных еврейских песнопений: внутрислоговые распевы, интонации плача, специфическое ладовое развертывание. Он создает оригинальную музыкальную ткань, свой собственный многокомпонентный стиль без цитирования и фольклорных формул, отталкиваясь от общих принципов музыкального мышления эпохи или народа, стиля или жанра. Ричард Тарускин в своей шеститомной энциклопедии «Западная музыка» пишет: «Эрнест Блох предпочел изобрести свой собственный “библейский” экзотический музыкальный язык, вместо того, чтобы черпать из существующего еврейского народного источника» [Taruskin, 2004, vol. 4, 108]. Аналогичным творческим методом Блох пользовался и при создании произведений, задуманных как обращение к музыкальному наследию исторического прошлого, как диалог с «излюбленными, содержательными звуко сочетаниями той или иной эпохи» [Асафьев, 1971, 167].

Еще одной особенностью стиливых диалогов Блоха, в значительной степени объясняющей их множественность и техническую тщательность, стала просветительская и дидактическая установка композитора-педагога. Как справедливо отмечает одна из ведущих отечественных музыковедов-американистов С.Ю. Сигида: «Принцип моделирования не нов в истории музыкальной культуры. Но для американцев он имел важную образовательную функцию постижения композиторского мастерства» [Сигида, 2012, 482]. Поэтому неслучайно в перечне заслуг Эрнеста Блоха значится воспитание целого поколения композиторов и музыкантов-исполнителей.

Библиография

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Варунц В.П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
3. Винокурова Н.В. Симфоническое творчество А.К. Глазунова: на пути к неоклассицизму. Красноярск: Красноярская гос. акад. музыки и театра, 2011. 216 с.
4. Сигида С.Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности: Очерки. М.: Композитор, 2012. 504 с.
5. Шевляков Е.Г. Музыкальный неоклассицизм XX века. М.: Вузовская книга, 2004. 188 с.
6. Краснова О.Б. Энциклопедия искусства Средних веков и Возрождения М.: ОЛМА-ИПЕСС Образование, 2002. 320 с.
7. Copland A. The New Music, 1900-1960. Revised and enlarged edition. New York: W. W. Norton, 1968. 304 p.
8. Kushner D. The Ernest Bloch companion. Westport, Conn: Greenwood Press, 2002. 168 p.
9. Nott M.D. Ernest Bloch's Pedagogical writings: A Didactic Legacy of XX-the century America. Rochester: University of Rochester (Eastman school of Music), 1985. 158 p.
10. Taruskin R. The Oxford history of Western music. 6 vls. Oxford: Oxford University Press, 2004. 4272 pp.

The dialogue of styles in the symphonic and piano works of Ernest Bloch

Halida A. Khayrutdinova (aka Halida Dinova)

Aspirant of the Music History Department,
N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory,
420015, 38 Krasnaya st., Kazan, Russian Federation;
e-mail: khayrutdinova.halida@yandex.ru

Abstract

The objects of the study are the works of the Swiss-American composer Ernest Bloch, whose work is now increasingly attracting the attention of musicians and performers. The subject of the study is the dialogue of styles that occurs when the historical patterns of a composition are combined with the “intonational dictionary” of the middle of the XX century. Musical neoclassicism is an extensive topic for research, which still preserves discussion aspects, including the concepts and terms. The aim of the work is to identify and characterize the features of the historical and national styles interaction in the works of Ernest Bloch. The methodology of the work is based on the concept of the “intonational dictionary of the era” by academician B. Asafiev, the tradition of studying musical neoclassicism, the dialogue of styles in Soviet and Russian musicology (V. Varunts, T. Levaya, M. Mikhailov, V. Smirnov, etc.), and the principle of historicism. Methods of hermeneutic and intonational analysis are used to identify the specificity of the composer’s artistic thinking. The scientific novelty of the study lies in the analysis of Ernest Bloch's works in the context of the dialogue of styles. In addition to fundamental musicology, the results of the research can be useful in the training courses of the music history and in concert practice. Various style dialogues can be found in the work of Ernest Bloch, which can be classified as Neo-Baroque and Neo-Romanticism. “Biblical” musical language became the exclusive creative discovery of Bloch.

For citation

Khayrutdinova H.A. (2017) Dialog stilej v simfonicheskikh i fortepiannyh proizvedenijah Jernesta Bloha [The dialogue of styles in the symphonic and piano works of Ernest Bloch]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (5A), pp. 323-329.

Keywords

Ernest Bloch's works, musical aesthetics of the middle of the XX century, Neoclassicism, Neo-baroque, Neo-Romanticism, intonational vocabulary, concert repertoire.

References

1. Asafiev B.V. (1971) *Muzykal'naja forma kak process* [Musical form as a process]. Leningrad: Music.
2. Copland A. (1968) *The New Music, 1900-1960. Revised and enlarged edition*. New York: W. W. Norton.
3. Krasnova O.B. (2002) *Jenciklopedija iskusstva Srednih vekov i Vozrozhdenija* [Encyclopedia of Middle Ages and Renaissance Art]. Moscow: OLMA-PRESS Education.
4. Kushner D. (2002) *The Ernest Bloch companion*. Westport, Conn: Greenwood Press.
5. Nott M.D. (1985) *Ernest Bloch's Pedagogical writings: A Didactic Legacy of the XX century America*. Rochester: University of Rochester (Eastman school of Music).
6. Shevlyakov E.V. (2004) *Musical neoclassicism of the XX century*. [Muzykal'nyj neoklassicism XX veka] Moscow: The University Book.
7. Sigida S. (2012) *Muzykal'naja kul'tura SShA konca XVIII – pervoj poloviny HH veka. Stanovlenie nacional'noj identichnosti: Oчерki*. [Musical culture of the United States of the late XVIII – first half of the XX century. Formation of national identity: essays]. Moscow: Composer.
8. Taruskin R. (2004) *The Oxford history of Western music*. 6 vls. Oxford: Oxford University Press.
9. Varunts V.P. (1988) *Muzykal'nyj neoklassicism: Istoricheskie oчерki*. [Musical neoclassicism. Historical essays]. Moscow: Music.
10. Vinokurova N.V. (2011) *Simfonicheskoe tvorcestvo A.K. Glazunova: na puti k neoklassicismu* [Symphonic work of A. Glazunov: on the way to Neoclassicism]. Krasnoyarsk: Krasnojarskaja gosudarstvennaja akademija muzyki i teatra.