

УДК 78.071.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_10_25

Е.Ю. КупринаТольятти, Самарская область
Волжский университет имени В.Н. Татищева (институт)
kuprina65@mail.ru**ПОЛИЛОГ МУЗЫКАЛЬНОГО СОТВОРЧЕСТВА
(НА ПРИМЕРЕ ВТОРОГО СБОРНИКА ТРАНСКРИПЦИЙ
Ш.-В. АЛЬКАНА «ВОСПОМИНАНИЯ О КОНСЕРВАТОРСКИХ
КОНЦЕРТАХ»)**

Творческая индивидуальность французского пианиста-виртуоза Шарля-Валантена Алькана (1813–1888) формировалась в результате крайней степени профессиональной интроверсии. На примере транскрипторского искусства композитора предпринята попытка представления музыкального сотворчества как феноменального потока бесконечного возрождения замыслов, в который были вовлечены музыканты, литераторы, исполнители разных эпох и стилей.

Ключевые слова: сотворчество, Ш.-В. Алькан, транскрипция, Г.Ф. Гендель, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен, К.М. фон Вебер.

Резонанс музыкального сотворчества ярко проявляется в транскрипторской сфере [Б.Б. Бородин [1], Н.П. Иванчей [2], М.В. Паршин [3], Е.А. Фатьянова [4] и др.], где произведения создаются с целью популяризации музыкальной литературы, вовлечения в музицирование большого круга музыкантов (профессионалов, обучающихся, любителей), позиционирования творческих индивидуальностей авторов, аранжировщиков. Небезынтересна точка зрения Готфрида Вебера¹, утверждавшего, что обучать композиции следует не теориями, а через практическое погружение в образцовые произведения различных авторов. Только так, считал он, можно постичь тайны искусства сочинения [5].

Обобщающее понятие «транскрипция» не только охватывает широкий спектр модификаций и изменений музыкального первоисточника в зависимости от целей, но и отражает целый спектр способов трансформации произведения музыкаль-

ного искусства², предполагающих «такие изменения оригинала, в результате которых он... предстает в новом качестве, сохраняя при этом – в большей или меньшей степени – общие черты со своим первоначальным обликом» [1, с. 4]. Диапазон возможностей преобразования авторских текстов весьма широк и простирается от упрощенных редуций до отражения оригинального взгляда транскриптора на артефакт-идею, а терминологическая разница состоит в степени приближения соавтора к порогу оригинальности. В силу большой амплитуды «вольностей», допускаемых аранжировщиком, его роль подчас приравнивается к соавторской. Неудивительно, что данной технике композиторского сотворчества уделяли и уделяют внимание как малоизвестные композиторы, так и выдающиеся, в числе которых особую роль сыграли композиторы-исполнители (С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, Ш.-В. Алькан, Л. Годовский, Ф. Лист и мн. др.). В настоящей статье остановимся на транскрипторском сотворчестве

¹ Якоб Готфрид Вебер (Jacob Gottfried Weber; 1779–1839) – немецкий теоретик, музыкальный критик и композитор.

² Обработка, переложение, инструментовка, оркестровка и пр.

французского композитора-романтика Шарля-Валантена Алькана (1813–1888), в творческом багаже которого транскрипции представляют внушительную часть профессионального опыта.

Еще в период учебы наставниками по Парижской консерватории (Пьер Циммерман, класс фортепиано, Франсуа Бенуа, класс органа и др.) Алькану была привита любовь к классическому наследию. В силу ряда обстоятельств погрузившись почти на 20 лет в уединенный образ жизни¹, он изучал и перекладывал для фортепиано² шедевры симфонической, оперной, вокально-хоровой музыки «немодных» в то время в Париже гениальных композиторов эпох барокко и классицизма, таким образом находясь в непрерывном межтекстовом опосредованном диалоге с музыкантами, которых почитал, любил и, возможно, спорил, чьи идеи развивал в своих оригинальных сочинениях.

Алькан принципиально отличал события трансформации оригиналов, что находило отражение в подзаголовках названий:

transcription de concert – концертная транскрипция: к данному типу относятся: переложение 1-й части Концерта Бетховена № 3 для фортепиано с оркестром *c-moll* с каденцией для фортепиано; Транскрипции из «Мессии» Генделя (в составе циклов «Больших прелюдий» ор. 66 для педальера или фортепиано в три руки и «11 пьес в религиозном

стиле» ор. 72 для органа, фисгармонии или педальера;

- *partitions pour piano* – фортепианная адаптация: в подобной технике созданы три сборника «*Souvenirs*» («Воспоминаний»³);
- *arranges pour piano* – аранжировки для фортепиано: к этому способу транскрипторского искусства отнесены работы (к сожалению, считающиеся на сегодняшний момент утраченными⁴), основанные на сочинениях Л. Бетховена (*Allegretto* и финал из Симфонии *A-dur* ор. 92 для двух фортепиано в восемь рук; *Adagio* Пятого концерта для фортепиано с оркестром ор. 73 для фортепиано в две руки; Хор дервишей из Музыки к «Афинским развалинам» ор. 113 для фортепиано в две руки); В.А. Моцарта (Менуэт из Симфонии № 40 *g-moll* для фортепиано в две руки; Концерт № 20 для фортепиано с оркестром *d-moll* для фортепиано соло, с каденциями); К. Глюка («Марш первосвященников» из оперы «Альцеста» для фортепиано в две руки); Ф. Шуберта (Марш *D-dur* из «Трех военных маршей» ор. 51 для фортепиано в четыре руки); Дж. Мейербергера (Увертюра из оперы «Пророк» для фортепиано в четыре руки⁵);
- *Ridotta per pianoforte* – сужение, сокращение, меньший масштаб изложения: в данной технике создана

¹ Подробный обзор жизненного и творческого пути Алькана отражен в исследовании отечественного музыковеда В.Е. Смотровой [6].

² Ни один другой музыкальный инструмент или группа инструментов (струнных, духовых), «доведенных» в конце XVIII – первой четверти XIX в. до «современного» состояния, не повлек за собой столь значительных событий. Решающим фактором стало изобретение в 1823 г. механизма двойной репетиции парижским фортепианным мастером С. Эраром, сообщившим инструменту поистине неисчерпаемые технические и выразительные возможности, что спровоцировало наступление эпохи виртуозного стиля (*style brillant*). Транскрипторское искусство Алькана отражало выраженную особенность того времени: шли активные исследования технической и акустической природы фортепиано выдающимися композиторами-пианистами (Ф. Лист, Ф. Шопен, Р. Шуман и др.).

³ В период с 1847 по 1865 г. Алькан опубликовал три сборника «воспоминаний» (*Souvenirs* 1847, 1861 и 1865), включавших по шесть концертных транскрипций Алькана для сольного фортепиано. Два из них, названные «Воспоминания о концертах консерватории» [*Souvenirs de Concerts du Conservatoire*, 1847, 1861], содержат переложения вокально-хоровой, оперной и симфонической музыки. Третий – «Воспоминания о камерной музыке» [*Souvenirs de Musique de Chambre*, 1865] – посвящен камерным жанрам. Три сборника (серии) «Воспоминаний» являют собой музыкальное приношение Алькана музыкальной эпохе, которая в его бытность в Париже считалась «немодной».

⁴ По данным *The Alkan Society*.

⁵ Блестящая четырехручная транскрипция Алькана [*Ridotta*] на Увертюру из оперы «Пророк» открывает фундаментальное переложение оперы Мейербергера для фортепиано в четыре руки, созданное именитым французским композитором Алексисом де Гаро [*Alexis de Garaudé*, 1821–1854]. Издано парижским издательством *Brandus & Cie* в 1850 г.

вышеобозначенная Увертюра из оперы Дж. Мейербера «Пророк», но уже для сольного фортепиано.

Наконец, на сайте *The Alkan Society* в каталоге значится Каденция Алькана для 1-й части Фортепианного концерта Генделя, датированная примерно 1869 г. (*Cadence pour le 1er mouvement d'un concerto pour piano de Haendel*). Но ввиду того, что ноты считаются утерянными, нет возможности уточнить произведение и способ его создания (хотя бы тональность).

Алькан придерживался собственных принципов в транскрипторской работе, которые были им опубликованы еще в 1847 г. в предисловии к 1-й серии «*Souvenirs*» (датировано 30 марта 1847 г.), о чем упоминает У. Эдди [7, с. 131-132], в свою очередь, ссылаясь на Р. Смита. Вот примерное содержание:

1. Соответствие транскрипции инструментальной природе фортепиано и современному уровню исполнительского искусства (виртуозности).

2. Учет опыта иных аранжировщиков (парафраз и транскрипций композиторов-пианистов или «сочиняющих виртуозов») в аспекте техники работы с этим жанром.

3. Отрицание способов чрезмерного украшения или «улучшения» мастеров.

4. Максимальное отражение в тексте фактурной архитектоники оригинала (в своем методе Алькан исходил из стремления сохранения всей фактуры путем выдвигания на передний план ведущих тематических элементов, полифонизации ткани и тщательной проработки структур сопровождения).

5. Стремление передать средствами фортепиано оркестровые тембры.

Алькан был категорически против тех методов работы с «чужими» текстами, которые практиковало подавляющее большинство аранжировщиков – его современников. В частности, Алькан в письме к Ж.-Ф. Фетису от ноября 1852 г. писал: «Гуммель, Мендельсон и Бетховен (особенно в его поздних сочинениях) могут в определенной степени защитить себя из-за мно-

гочисленных нюансов в их музыке и скрупулезной точности их текстовой фиксации, но Моцарт, чей метод обозначения соответствует выраженным идеям, чьи сдержанные выразительные знаки и гениальная артикуляция так созвучны его божественному гению... такое внимание никогда не будет... уделено творчеству Моцарта» [Цит. по: 7, с. 13].

Алькан исходил из убеждения, что лишь немногие отрывки из оперного или симфонического репертуара пригодны для переложения из-за трудности воспроизведения оркестровых эффектов на фортепиано. Он глубоко изучал и знал темброво-колористические и технические возможности симфонических инструментов¹, природу фортепиано и *тщательно продумывал* адекватные артикуляционные, динамические, регистровые, фактурные решения для воплощения оркестровых звучностей средствами клавишного инструмента, предписывал применение различных аппликатурных приемов, способов атаки, в том числе посредством скрещивания рук и т. д. Тексты симфонических и вокально-симфонических, оперных партитур, переложенных для фортепиано, претворены Альканом в пределах «пианистической возможности». Позднее сам композитор исполнял их на своих «Маленьких концертах» (о которых мы писали в одном из предыдущих выпусков журнала²). Но поскольку композитор стремился к максимальному отражению оригиналов, за небольшим исключением эти произведения трудны и требуют от исполнителей высокого исполнительского мастерства.

Показательно отсутствие номеров опусов в подобного рода работах Алькана, что обнаруживает его бескомпромиссную честность. Проявляя известную пунктуальность в каталогизации собственных

¹ Об этом можно сделать вывод по прекрасным камерным концертам Алькана ор. 10 – ранним шедеврам композитора.

² См.: Куприна Е.Ю. Исторический концерт как проявление сотворческого феномена просветительства [На примере «Маленьких концертов» Ш.-В. Алькана] // Сфера культуры. 2022. № 2 (8). С. 41-54.

оригинальных произведений, композитор не позволял себе присваивать авторство в транскрипциях.

Кратко остановимся на транскрипциях второй серии «Воспоминаний». На примере их анализа попытаемся показать, как через данный способ музыкально-сотворческой деятельности Алькан стал одним из участников становящегося сотворческого полилога музыкантов, отдаленных временем. Его привлекали значительные, вечные, глубинные идеи, к которым он приобщался сам и стремился передать их незыблемую красоту людям.

Во второй сборник «Воспоминаний о концертах в консерватории», опубликованный издательством Ришо (S. *Richault*) в 1861 г., так же как и первый, состоявший из шести номеров, вошли: Хор жрецов Дагона (*Chorus of the Priests of Dagon*) из оратории Генделя «Самсон», «Гавот» из 3-го акта оперы Глюка «Орфей», Финал 38-го квартета Гайдна op. 64/5, моцартовский Мотет «Не будь прахом и пеплом» из музыки к постановке «Тамос, царь Египта» [К. 345/336а], «Заветная песнь» из «Союзных песен» Бетховена (Хор op. 122), Хор дочерей моря из оперы Вебера «Оберон».

Алькан открывает цикл 1861 г. барочной транскрипцией Хора жрецов Дагона из вокально-драматического англоязычного шедевра Генделя – оратории «Самсон». Несомненно, композитор был окрылен идеей героического самопожертвования, актуализированной им в оригинальном творчестве¹, в котором показал приверженность мифологическим сюжетам. У. Эдди связывает выбор Альканом данного произведения с еврейским происхождением композитора [7, с. 133] (Дагон в западносемитской

мифологии олицетворяет древнейшего бога плодородия²).

Гендель создал ораторию «Самсон» в период с 14 сентября по 29 октября 1741 г., приступив к ней сразу после окончания «Мессии». Музыка положена на либретто Ньюбурга Гамильтона³, основанное на драме Джона Мильтона⁴ «Самсон-борец» («*Samson Agonistes*»). Последняя, в свою очередь, написана на сюжет о Самсоне из 16-й главы Книги Судей. После поездки в Дублин (декабрь 1741 – апрель 1742 г.), где состоялась премьера «Мессии», по возвращении в Лондон композитор вновь тщательно переработал «Самсона». Первая постановка оратории состоялась в лондонском *Covent Garden* 18 февраля 1743 года.

Композиция сцены хора жрецов отличается барочной пышностью, несет огромный заряд энергии, выдержана в духе «военной музыки». Этому способствуют ладотональная устойчивость (*D-dur*), фанфарные мотивы духовых, четкий ритм коротких фигураций шестнадцатых с решительными кварто-квинтовыми окончаниями, напоминающими барабанную дробь. Партии хора и оркестра ритмично чередуются.

В качестве названия своей концертной транскрипции Алькан использовал французский перевод номера из партитуры Генделя «*Choeur des prêtres de Dagon*». Композитор неукоснительно следует духу и букве авторского текста,

¹ Достаточно указать на такие алькановские шедевры, как «50 лет. Прометей прикованный / 50 ans: *Prométhée enchaîné*» из Большой сонаты «Четыре возраста» [Grande sonate «Les quatre âges»] op. 33, «Пиршество Эзопа / Le festin d'Ésope» op. 39/12 и др. Кроме того, Алькан использовал две транскрипции «Мессии», отведя им «гармонизирующее» 12-е место в 11-номерных циклах для органа, фисгармонии или педального фортепиано: op. 66 [11 больших прелюдий / *grands préludes*] и op. 72 [11 пьес в религиозном стиле / *pièces dans le style religieux*].

² 1. Дагón (др.-евр. דָּגוֹן; от др.-евр. דָּג – злак, по народной этимологии от ивр. דָּג – рыба) – западносемитское божество, бог филистимлян после заселения ими Ханаана. 2. Дагон – древнееврейская форма имени божества Даган, упоминающегося в аккадских источниках и текстах Мари, Эблы и Угарита. Внешне похож на Оанна – героя, по преданию шумеров, с головой человека и телом рыбы [8]. Текст Хора жрецов Дагона [1 акт, № 2]: *Awake the trumpet's loftv sound! / The joyful sacred festival comes round, / When Dagon king of all the earth is crown'd*: «Разбуди возвышенный звук трубы! / Наступает радостный священный праздник, / Когда коронуется Дагон, король всей земли».

³ Ньюбург Гамильтон (*Newburgh Hamilton*, 1691–1761) – ирландский писатель и либреттист.

⁴ Джон Милтон (*John Milton*, 1608–1674) – английский поэт, политический деятель и мыслитель; автор политических памфлетов и религиозных трактатов.

проявляя мастерство в плане тщательно продуманной профессиональной адаптации вокально-оркестрового полотна Генделя¹ к фортепианному изложению, снабжая нотный текст четкими исполнительскими указаниями. Ясно позиционирован диалог оркестра и хора, акцентами обозначено изложение хоровой партии. С целью создания более «пианистичной» фактуры она представлена без некоторых октавных удвоений, то есть Альканом редуцированы партии гобоев, труб и литавр, что не снизило, однако, торжественности. Путем введения крайних регистров Алькан достигает эффекта разрастания мощи звучания (ил. 1). Данная транскрипция с успехом была исполнена композитором на Пятом «Маленьком концерте» 18 апреля 1877 года. Современный исполнитель должен отлично владеть октавной техникой, добиваться певучего звука, четкой артикуляции при сохранении скорого темпа.

a

Chœur des Prêtres de Dagon
C. Major
Moderato
Händel

b

HÄNDEL
CHŒUR DES PRÊTRES DE DAGON
(Oratorio de Samson)
TRANSCRIPTION DE CONCERT
POUR PIANO SEUL
CH. V. ALKAN

Allégres.
Moderato

Ил 1. Г. Гендель. Хор жрецов Дагона из оратории «Самсон»:

a – Гендель. Партитура 1763 г. (т. 1-6);

b – Алькан, транскрипция (т. 1-5)

¹ Оратория «Самсон» богато оркестрована (в составе оркестра: струнные, по два духовых инструмента – гобои, фаготы, валторны, флейты, трубы, а также литавры и инструменты группы *basso continuo*).

Вторым номером в серию «Воспоминаний о концертах консерватории» 1861 г. вошел «Гавот» из оперы К. Глюка «Орфей и Эвридика» (из 3-го акта). Шедевр, ознаменовавший оперную реформу, имеет интересную сотворческую судьбу. Почти каждая премьерная постановка этой удивительной оперы рождала обновленную редакцию, три из которых принадлежат самому автору.

В редакции 1762 г. (3 акта, итальянский текст, либретто Раньери де Кальцабиджи²) партия Орфея была поручена кастрату Гаэтано Гуаданьи³, а ожидаемый трагический финал мифа об освобождении Эвридики из царства мертвых был заменен счастливым, для чего потребовалось ввести в сюжет бога любви Амура. Следующая – итальянская «пармская» редакция 1769 г. – была создана Глюком с Орфеем-тенором (партию исполнил Джузеппе Миллико⁴). Премьера состоялась 24 августа 1769 г. в Парме. Как и в 1762-м, за дирижерским пультом стоял автор. В 1771 г. появилась версия, которую переписал «английский Бах» Иоганн Христиан (где сцена с «Гавотом» отсутствует). Её исполнили в Лондоне, причём на роль Орфея вновь пригласили Гуаданьи. Глюк вернулся к «Орфею и Эвридике» в 1774 г., создав новую редакцию на французском языке⁵. В партии Орфея предстал Джозеф Легрос⁶ – «высокий» тенор, или

² Раньери Симоне Франческо Мария де Кальцабиджи (Ranieri Simone Francesco Maria de' Calzabigi, 1714–1795) – итальянский либреттист, драматург и поэт.

³ Гаэтано Гуаданьи (Gaetano Guadagni, 1728–1792) – итальянский певец-кастрат, прославившийся исполнением партии Орфея на премьере оперы Глюка «Орфей и Эвридика» в 1762 г.

⁴ Джузеппе Миллико (Giuseppe Millico, 1737–1802) – итальянский композитор и певец. С 1758 по 1765 г. служил при императорском дворе в России, за что позднее получил прозвище «Московита».

⁵ Тем не менее в 1776 г. во дворце Эстерхази Гайдн дирижировал гюковской оперой в итальянской редакции.

⁶ Джозеф Легрос (Joseph Legros, 1739–1793) – французский певец и композитор, самый известный *haute-contre* своего поколения, несмотря на то, что его игра считалась посредственной.

*haute-contre*¹. В угоду публике, питавшей особую страсть к танцевальным номерам, Глюк значительно расширил музыкальную часть сочинения. Появилась знаменитая «Мелодия» (соло флейты), сопровождающая Орфея в царство теней.

Впитав в себя веяния новых эпох, мифологический идеал Орфея, олицетворявший великую силу музыкального искусства, идеи самоотверженности, преданной любви, возвышенности чувств, в XIX в. обрел новые смыслы. Сложно сказать, переживали ли западные музыканты-романтики «осиротевшую лиру» вместе с Николаем Карамзиным («Смерть Орфеева», 1795) или «полноту томленья» по его печальной участи с Иваном Ивановичем Козловым («Гимн Орфея», 1839), но наверняка были увлечены «*Urworte. Orphisch*»² И.В. Гёте (1817). Одно за другим рождаются музыкальные прочтения «орфенианы». В 1854 г. Ф. Лист создал Четвертую симфоническую поэму «Орфей»³; в 1858 г. Жак Оффенбах представил публике оперетту-буфф «Орфей в аду». В 1859 г. появилась обновленная редакция оперы на французском языке в 4-х актах. Ее по рекомендации Дж. Мейербера создал Г. Берлиоз, который убрал из названия имя Эвридики и поручил партию Орфея низкому женскому голосу, тем самым положив начало традиции выступления в данной партии певицы-женщины. Известно, что данная версия оперы Глюка на французском языке была заказана конкретно «под» Полину Виардо (1821–1910), исполняв-

шую партию 138 раз. Тогда же появилась фортепианная редукция берлиозовской редакции «Орфея» Т. Риттера, текст которой, судя по титульной странице, был адресован генеральному директору театра «Лирик» для постановки. Там же указан актерский состав постановки и отчетливо видно, что партию Орфея исполняет Полина Виардо в тесситуре контральто (ил. 2).



Ил. 2. Клавир «Орфея» Т. Риттера (редакция Г. Берлиоза)

Во Франции, родине рококо и клавесинистов, публика обнаруживала особое расположение к миниатюре. На эволюцию данного жанра в XVII–XVIII вв. сильнейшее воздействие оказали опера и балет, в свою очередь оказавшиеся в зоне реформ Глюка. Зрительскому успеху его опер немало способствовало добавление балетных сцен (*Ballo*), одна из которых – «Гавот» – стала объектом переложения Альканом для фортепиано во второй серии «Воспоминаний» 1861 года. Как ни странно, в вышеупомянутой берлиозовской редакции «Орфея», которая с успехом шла на парижской сцене, «Гавот» попросту отсутствовал. Вероятно, Алькан не мог с этим смириться и решил в «век торжества Орфея» представить парижской публике эту лучистую в изысканной простоте миниатюру из Заключительной сцены «Орфея и Эвридики», воспевающей торжество любви.

В связи с этим видится неслучайным, что свою транскрипцию Алькан назвал «Гавот из Орфея» («*Gavotte d'Orpheus*»), а не «Гавот из Орфея и Эвридики». Поскольку в неосведомленности Алькана упрекнуть нельзя, очевидно, что он дал такой заголовок намеренно, чтобы

¹ *Haute-contre* [высокий тенор] – термин, обозначающий высокий певческий мужской голос (диапазон от *c* малой октавы до *h* второй), используется в основном в отношении музыки эпохи барокко.

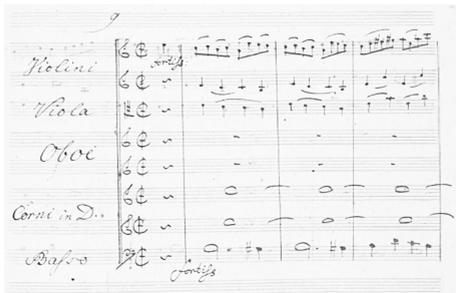
² «Первоглаголы. Учение орфиков» (С.С. Аверинцев).

³ Первоначально Ф. Лист представил эту музыку в качестве увертюры к постановке оперы Глюка «Орфей и Эвридика» в руководимом им Веймарском театре 16 февраля 1854 года. Сей оммаж закончился переработкой созданной музыки в Четвертую Симфоническую поэму, поскольку ни тематически, ни образно-эмоционально она не была связана с развращающей на сцене драмой (А. Кенигсберг).

публике было ясно, к какому именно произведению относится данная миниатюра (вернее – ее отсутствие). Немаловажен в этом контексте факт, что Алькан не только глубоко чтит старых мастеров и всячески стремился популяризовать их творчество, но и принципиально отстаивал правду в искусстве. «Изъятие» Г. Берлиозом из его 4-актной редакции оперы Глюка «Гавота»¹ вряд ли могло понравиться Алькану (к тому же, как известно, композитор не питал симпатий к Г. Берлиозу в принципе).

Анализ разных редакций показал, что Алькан воспроизвел композицию «Гавота» в версии редакции 1774 г. (возможно, переизданной позже), о чем свидетельствует разница в способе группировки мотивов у струнных при изложении темы: в партитуре 1762 г. – по две восьмых, 1774 г. – по четыре (ил. 3), что отражается на способе интонирования, основанном на разной организации дыхания музыкальной фразы. Алькан использовал «обобщенную» фразировку темы рефрена (по четыре восьмых), считающуюся более пианистичной. Во всем остальном Алькан не только проявляет скрупулезность при детальном переносе всех деталей текста оригинала, но и полифонизирует всю фактуру, что даже визуально отражено четырехголосием. Тщательной нюансировкой сопровождается линия духовых (*tenuto*, акценты, связующие лиги).

а



b



c



d

GLUCK
/ GAVOTTE D'ORPHÉE № 3
3 2 2 2 7
14001

TRANSCRIPTION DE CONCERT
POUR PIANO SEUL CH. V. ALKAN

Ил. 3. К.В. Глюк. Гавот из 3-го акта оперы «Орфей и Эвридика».

К.В. Глюк. Партитура: редакции:

а – «Итальянская», 1762 (т. 1-3);

б – «Французская», 1774 (т. 1-3);

с – редакция Г. Аберта, 1914 (т. 1-3);

д – транскрипция Алькана

¹ Отметим, что мы не нашли «Гавот» также и в «лондонской» редакции оперы 1774 г. И.К. Баха.

Тематизм крайних частей представлен чередующимися между собой неконтрастными квадратными двухтемными построениями в простой двухчастной форме. Первая, «минорная», тема неизменно появляется в *a-moll*. Вторая тема, «мажорная», в первый раз проводится в *A-dur*, второй – в *C-dur*. Именно так звучит «Гавот» в редакции 1762 года. Во французской редакции 1774 г. второй мажорный эпизод (в *C-dur*) отсутствует.

Повторность минорной темы в сочетании с вариативностью мажорной привносит в сочинение черты рондо. Наличие *e-moll*'ного эпизода (в простой 2-частной форме) и указанная самим Глюком в манускрипте 1762 г. ремарка *Da capo* не оставляет сомнений, что балетная мизансцена составлена в сложной трехчастной форме.

В более поздней редакции 1914 г. крупнейшего музыковеда Г. Аберта восстановлена полная первоначальная версия «Гавота», равно как и способ мотивного строения темы, а также добавлена партия чембалло.

Алькан в своей транскрипции редуцировал форму: он сохранил репризы (неизменные у Глюка) только при первом проведении рефрена, а также «убрал» все повторы вторых предложений в мажорных темах. Зато *e-moll*'ный эпизод проводится у Алькана со всеми репризами. Таким образом композитор адаптировал композицию для «концертного» прослушивания.

Все, что проповедовал Глюк в своих реформах, было присуще Алькану: простота, правда, естественность и элегантность. В его изысканной транскрипции отражено симфоническое разнообразие красок посредством фактурного и полифонического «плетения» голосов.

Помимо Алькана, опера «Орфей и Эвридика» Глюка вдохновила к сотворчеству несколько поколений музыкантов. Архив ISMLP содержит около 50 аранжировок из оперы, из них подавляющее большинство составляют переложения «Мелодии» для флейты и арии Орфея «Потерял я Эвридику». Номер

«Гавот» аранжирован, кроме Алькана, неизвестным автором в редуцированной фортепианной адаптации, изданной миланским *Ricordi* в 1869 году. «Гавот» также наличествует в переложении для вокалистов в сопровождении клавира (на английском и итальянском языках), опубликованном в нью-йоркском издательстве Эдвина Ф. Калмуса. В этой версии мелодизм композиции изложен обобщенно и без детализации.

После торжественного праздничного «Хора жрецов» (из оратории Г. Генделя «Самсон») и изысканно-элегантного глюковского «Гавота» следует транскрипция финала Квартета ор. 64 № 5 Й. Гайдна, отражающая атмосферу радостной оживленности. Название транскрипции Алькана – *Final du 38^e Quatuor* (Финал 38-го квартета) – не совпадает с современной нумерацией произведений по каталогу Э. Ван Хобокена (*Hoboken*), действующего с 1934 г. (в карточном формате), поскольку композитор держал в руках партитуру XIX века, хотя разночтения случались и в более позднее время¹. Согласно каталогу Хобокена из списка шести квартетов опуса 64 (или квартетов «Tost»²) собственно Квартет *D-dur*, выбранный Альканом для переработки, значителен под весьма мудреной

¹ Так в «Избранных квартетах», опубликованных издательством «Музыка» (1968) в редакции А. Мозера, данный квартет значится под № 67, а в подзаголовке уточняется: ор. 64 № 5 «*The Skylark*». Согласно примечанию к данному изданию, размещенному на веб-странице в архиве ISMLP, это издание (Избранные квартеты. Москва: Музыка, 1968), «присвоившее» квартету № 67, перепечатало квартеты с лейпцигского сборника «30 знаменитых квартетов в 3-х томах» № 2 [30 *berühmte Quartette*], изданного в типографии *Leipzig: Eulenburg*. Подчеркнуто, что лейпцигское издательство *Edition Peters*, выпустившее данный сборник, никогда не печатало партитуры, а переиздавало с издания *Eulenburg* под своим собственным названием [9].

² Квартеты 64-го опуса, созданные Й. Гайдном между 1787 и 1790 г., наряду с квартетами опусов 54 и 55 получили наименование «квартеты Tost» в честь Иоганна Тоста, концертмейстера вторых скрипок оркестра Эстергази, венского коммерсанта и мецената в награду за его усилия по поиску издателя партитур. Критика признала, что квартеты Гайдна – бесспорные шедевры и являются крупнейшим достижением композитора в данном жанре [10, с. 326-330].

записью «№ 53, op. 64, № 5, FHE № 35, Хобокен № III: 63».

Квартет *D-dur* («Жаворонок» / «*The Skylark*») являет блестящий образец вдохновения знаменитого «Отца симфонии». Тема первой скрипки (из 1-й части), высоко парящая под аккомпанемент аккордов *staccatissimo* у второй скрипки, альты и виолончели, действительно навевает образ жаворонка. В изгибах фраз финала (часть 4), организующих нескончаемый поток музыкального красноречия, угадывается тематическое родство с Менуэтом (3-я часть).

Очередная транскрипция Алькана демонстрирует сотворческую затейливость композитора и, безусловно, высочайший профессионализм. Предметом внимания Алькана становится адаптация квартетного *non stop*-движения гайдновского финала под возможности пианистического аппарата.

По сравнению с симфонической редакцией В. Альтмана 1980 г. (ил. 4) видим в тексте Алькана частичную перерегистровку виолончельной партии (перенос басовых тонов). Отметим тщательно прописанное аппликатурное решение исполнения двойных терций с «убранными» из каждой пары терцовыми тонами, представляющими в указанном темпе определенную трудность для пианистов. По ассоциации на память приходят «говорливые» этюды К. Черни (*Etudes de la volubilité*, op. 818). Сам Алькан не впервые превращал свои сочинения в настоящие соревнования для виртуозов, не давая им малейшего шанса на передышку. Но после его «Железной дороги» («*Le chemin de fer*») op. 27 или прелюдии «Испытание скоростью» («*Etude de vitesse*») op. 31 № 24 гайдновское «*perpetuum mobile*» не воспринимается слишком сложным. Подобный тип движения в иных образных обликах позже возникнет у Алькана в «Преследовании» («*La poursuite*») op. 63 № 25, в «Токкатине» op. 75 и др.

a



b



Ил. 4. Й. Гайдн, финал 38-го квартета op. 64 № 5 *D-dur*:

a – Гайдн. Партитура В. Альтмана, 1980 (т. 9-16);

b – Алькан. Транскрипция (т. 9-17)

Следующая транскрипция цикла «Воспоминаний о концертах консерватории» аранжирует Мотет В.А. Моцарта «Не будь прахом и пеллом» («*Ne cinis et Pulvis superbe*»). Алькана манила не «солнечная» сторона дарования «божественного» австрийца, но такие образцовые качества моцартовского письма, как образная характерность, вокальное начало, импровизационность. Несомненно, Алькану был интересен опыт моцартовской оркестровки. Художников роднят изысканная простота, ясность и искренность выражения. Поэтому неудивителен духовный резонанс, который возник, казалось бы, между психологически противоположными личностями – экстравертом Моцартом и интровертом Альканом.

«Тамос» / «*Thamos*» Моцарта, согласно Кёхелю¹, относится к оперному жанру, но на деле эта композиция представляет собой музыкальное сопровождение театральной постановки, или актерскую музыку. Сюжет исторической драмы Тобиаса Филиппа фон Геблера² «Тамос, король Египта», на который положено сочинение Моцарта K345/336а, переносит нас в Древний Египет времени ок. 3000 г. до н.э. Внушительное по размерам произведение (семь музыкальных номеров: хоровых, сольных сцен и интерлюдий) не только выходит за рамки театральной «музыки сопровождения», но и отражает все признаки оперного стиля композитора.

Обстоятельства создания данного малоизвестного произведения, написанного в период между 1773 и 1780 гг. (согласно Кёхелю, – 1779 г.), обнаруживают разнообразные творческие параллели, о которых ниже упомянем.

В период появления музыки к «Тамосу» в общественной атмосфере витали идеи Просвещения, масонства и возрождающейся в творческой среде «египетской моды». На автора драмы сильное влияние оказал фантастический роман Жана Террассона³ «Жизнь Сетоса из частных воспоминаний древних египтян» (1731), переведенный на английский и немецкий языки. И хотя текст Геблера не является сценической адаптацией романа, в нем были воссозданы идеи масонских и древнеегипетских ритуалов, впоследствии, помимо прочих, вдохновившие В.А. Моцарта и Э. Шиканедера на «Волшебную флейту», или, по мнению

музыковеда А. Эйнштейна, ставшие особым историческим фоном гениальной оперы [11, с. 412].

Сделаем небольшое отступление, поскольку считаем важным показать зарождение идейно-смыслового потока творчества, позже увлекшего интенцию Алькана. Здесь параллельная творческая линия связана с перипетиями взаимовлияния композитора и либреттиста (В.А. Моцарта и Э. Шиканедера⁴), плодом творчества которых полноправно считается опера «Волшебная флейта». Принято считать, что Шиканедер создал либретто «Волшебной флейты», взяв за основу сказку Кристофа Мартина Виланда⁵ «Лулу, или Волшебная флейта». На самом деле указанная сказка принадлежит перу Августа Якоба Либескинда⁶, зятя Виланда. Либескинд сочинил много сказок и задумал их издать в сборнике под названием «Пальмовые листья». Они-то и вошли в третий том сказок Виланда «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов». То есть Виланд лишь издал сказку «Лулу, или Волшебная флейта», но не сочинил [12, с. 34]. Такое сотрудничество автора и редактора породило недоразумение ложно принятого авторства. Автор музыковедческого «бестселлера» «Сто великих опер» Генри У. Саймон отмечает, что причины всевозможных нелепостей в сюжете «Волшебной флейты» можно отнести на счет того, что пока писалось либретто, один из конкурирующих теа-

⁴ Эмануэль Шиканедер / урожд. Иоганн Йозеф Шиканедер [*Emanuel Schikaneder / Johann Joseph Schikaneder*, 1751–1812] – немецкий оперный певец (баритон), импресарио, драматург и либреттист.

⁵ Кристоф Мартин Виланд [*Christoph Martin Wieland*, 1733–1813] – немецкий поэт и прозаик, издатель журнала «Германский Меркурий» [*Der Deutsche Merkur*], первого в Германии литературно-художественного периодического издания. Признан одной из центральных фигур в немецком литературном процессе XVIII в. наряду с Лессингом, Шиллером, Гёте.

⁶ Август Якоб Либескинд [*August Jacob Liebeskind*, 1758–1793] – немецкий пастор в Османштедте, автор и наставник для детей немецкого мыслителя и богослова, историка культуры, одного из ведущих деятелей позднего Просвещения Иоганна Готфрида фон Гердера [*Johann Gottfried Herder*, 1744–1803].

¹ Каталог Кёхеля [*Köchel catalogue*] – это полный список произведений Вольфганга Амадея Моцарта в хронологическом порядке, созданный австрийским музыковедом, писателем, композитором, ботаником и издателем Людвигом фон Кёхелем примерно к 1862 году. Обычно обозначается аббревиатурой *K* или *KV*.

² Тобиас Филипп фон Геблер [*Tobias Philipp Gebler*, 1763–1786] – австрийский барон, драматург и государственный деятель, масон.

³ Жан Террассон [*Jean Terrasson*, 1670–1750] – французский филолог, священник, профессор латинского и греческого языков, древнегреческой философии.

тров с успехом поставил оперу «Каспар-фаготист, или Волшебная цитра» некоего Либескинда, в основе которой лежала та же самая история, которую разрабатывал Шиканедер, а именно сюжет «Лулу, или Волшебная флейта» – одно из сказаний в собрании Кристофа Мартина Виланда. Чтобы избежать подозрений в плагиате, Шиканедер срочно стал переделывать сюжет в момент, когда первое действие было написано и началась работа над вторым [13, с. 93-94]. Так что сказка Либескинда «Лулу, или Волшебная флейта» послужила идейной канвой для целого ряда опер. Среди них – вышеупомянутая опера «Каспар фаготист, или Волшебная цитра» (Kaspar, der Fagottist, oder: Die Zauberzither) на музыку Венцеля Мюллера по либретто Иоахима Перине¹; ставшая всемирно известной опера «Волшебная флейта» В.А. Моцарта на либретто Э. Шиканедера²; опера Фридриха Кулау на текст Карла Фредерика Гюнтельберга «Лулу», которую часто называют датской «Волшебной флейтой»³.

Однако вернемся к «Тамасу» В.А. Моцарта. Композитор был не первым, к кому обращался Геблер с просьбой написать музыку для постановки. Вначале две большие хоровые сцены (к первому и пятому актам драмы) были заказаны некоему магистру Иоганну Тобиасу Затлеру (Johann Tobias Sattler), но вызвали негативный отзыв К. Глюка, привлеченного в качестве неформального рецензента [11, с. 413].

Первая редакция моцартовского «Тамоса» 1773 г. включает помимо двух хоровых сцен пять инструментальных интерлюдий⁴. В таком виде премьерный показ спектакля состоялся 4 апреля 1774 г. в венском Карнтнертортеатре (Kärntnertheater⁵) без особого успеха.

¹ Премьера – 8 июня 1791 г. в Вене.

² Премьера – 30 сентября 1791 г. в Вене.

³ Премьера – 28 июня 1824 г. в Копенгагене.

⁴ Указанная версия опубликована в приложении к изданию «Тамоса» 1956 г. под № 1а и 6а [14, с. 166, 202-225].

⁵ «Карнтнертортеатр» [Kärntnertheater, Theater am Kärntner, дословно – «Театр у Каринтийских ворот») – известный венский театр XVIII–XIX веков.

Исследователь предположил, что Моцарту вообще вряд ли пришлось услышать свою музыку в первоначальной редакции [11, с. 413]. На афише «Тамоса» 1774 г. даже нет упоминания об авторах постановки (ил. 5).



Ил. 5. Афиша «Тамос, король Египта», 1774 г.

Новая редакция сочинения (предположительно 1779 г.) представляла собой, как пишет исследователь Х. Хекманн (H. Heckmann), практически новую композицию. Моцарт переработал обе хоровые сцены и, вероятно, инструментальные вставки. Также добавил третий хор на текст, отсутствующий в геблеровской драме. Предполагается, что данное «второе высказывание» от Моцарта являлось версией театральной музыки, созданной по заказу чешской труппы И.Г. Бёма⁶,

⁶ С И.Г. Бёмом непосредственно общался отец Моцарта Леопольд, высоко ценивший исполнительский уровень актеров театральной труппы. О тесных взаимоотношениях Моцарта с театральным принципалом свидетельствуют письма. Так в одном из писем к жене [от 30 сентября 1790 г.], он сообщает, что живет у Бёма, а в другом (к сестре от 27 апреля 1780 г.) пеняет на занятость мсье Бёма и что ждет «от него только знака, и ария будет вмиг готова» [15, с. 195]. О какой арии идет речь – можно лишь догадываться, однако, возможно, что о «Заиде», задуманной инновационной по жанру [содержала элементы комической оперы, оперы-seria и драматические монологи, сопровождавшиеся музыкой, что может служить определенным основанием обращенности замысла Моцарта к постановке в театре Бёма].

которая гастролировала в Зальцбурге в 1779 г. с певческими спектаклями. С 1785 г. эта же труппа выступала с музыкой «Тамоса», но уже адаптированной к спектаклю «Ланасса» Карла Мартина Плюмике¹ (1782). Это была новая версия «Малабарской вдовы» А.М. Лемьера (драмы на индийский сюжет), где в качестве увертюры к спектаклю Моцарт разрешил использовать фрагменты из своей завершённой к марту 1773 г. *Es-dur*-ной симфонии (KV. 184). Эйнштейн пишет, что в таком виде музыка к «Царю Тамосу» обошла всю южную и западную Германию, хотя доподлинно неизвестно, исполнялась ли сочинённая Моцартом музыка вместе с пьесой при его жизни. Ряд исследователей (А. Эйнштейн, Х. Хекманн и др.) полагают, что, возможно, сам Моцарт мог ее услышать осенью 1790 г. во время торжеств по случаю празднования коронации императора Леопольда во Франкфурте, где композитор находился.

Рукопись «Тамоса» 1779 г. в какой-то момент оказалась у отца Моцарта (на автографе имеются его комментарии). В начале 1783 г. Леопольд Моцарт переслал Вольфгангу в Вену часть его рукописей, в том числе и «Тамоса». Композитор в ответном письме к отцу от 15 февраля 1783 г. написал: «Мне так жалко, что Музыку к “Тамосу” я использовать не смогу! Эта пьеса, поскольку она не понравилась, числится здесь среди пропавших вещей, которые не будут поставлены на сцене. Ее надобно было поставить из-за одной только Музыки, а это очень трудно устроить. Конечно, жалко!» [15, с. 369]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что «Тамос» был дорог Моцарту. До нашего времени сохранился моцартовский манускрипт 1779 г., на котором запечатлены ремарки, есть множество исправлений, ряд страниц перечеркнут. С тех пор великая музыка Моцарта продолжала звучать в версиях последую-

щих редакций. Неизвестно, какие ещё существовали партитуры, но наибольшая путаница в последующих редакциях «Тамоса» возникла с нумерацией композиций, в том числе заключительных номеров.

В середине XIX в. был издан клавир с вокальными партиями «Тамоса» в аранжировке Брислера, Хорна, Штерна и Ульриха². Уже тогда несовпадение номеров из манускрипта 1779 г. с нумерацией аранжировщиков говорило о существовании разных редакций сочинения. В конце XIX – начале XX в. партитура «Тамоса», насчитывающая 137 страниц, вошла в пятую серию «*Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*» (партитура 1881 г.). Но полному редактированию незавершённый текст «Тамоса» был подвергнут в XX в. исследователями, привлечёнными к изданию «Новое издание Моцарта» («*Neue Mozart-Ausgabe*», 1955–1991). Музыка Моцарта признавалась настолько привлекательной для современного слушателя, что после тщательной полномасштабной редакции была подготовлена для концертного исполнения. Версия «Тамоса» 1956 г. сопровождается критическим докладом Х. Хекманна и доступна благодаря онлайн-публикации Международного фонда *Mozarteum* (2006). Именно в этом издании представлены все происходившие на протяжении почти двух веков «изменения» в текстах вместе с документальными подтверждениями, фотографиями автографов Моцартов (отца и сына) и научными комментариями.

Выбор Алькона пал на финальную сцену с большим хором, которую предваряет «роковое» соло Сетоса³ «*Ihr Kinder des Staubes, erzittert*» («Дети праха, трепещите!»), единственного олицетворенного героя в музыке к «Тамосу». Данная сложная величественная композиция, венчающая произведение, была

² Издательством *C.F. Peters, Bureau de musique*, работавшим в Лейпциге и Берлине.

³ Сетос – англоязычный вариант имени второго фараона Двадцать пятой династии Египта Шеситку, правившего с 714 по 705 год до нашей эры.

¹ Карл Мартин Плюмике (*Karl Martin Plümicke*, 1749–1833) – немецкий драматург.

создана Моцартом во второй редакции под «№ 7» согласно манускрипту 1779 года. Для первого раздела (*Andante moderato*) заключительного хора с соло Сетоса композитор выбрал *d-moll*, для второго (*Senza sordini* и *Allegro*) – *D-dur*¹.

Первое построение *Andante moderato* начинается с утасяющего и величественного соло первосвященника Сетоса (баритон), призывающего «детей праха утасяться и трепетать» перед богами. Значительно и весомо звучат его короткие реплики на фоне педалей тромбонів и непрерывной остиной ритмической фигуры струнных, гобоев и кларнетов. Восходящие фразы солиста сопровождаются гармонизованными уменьшенными созвучиями, в пунктирном ритме воспринимающимися как роковое предупреждение. «Ответный» хор исполняется на приглушенной динамике. Его модулирующие уменьшенные гармонические вертикали передают трепет и оцепенение народа. Мрачный образный колорит, зловещее *piano*, медленно нарастающее *crescendo* – все эти черты впоследствии проявляются в трагедийных сочинениях Моцарта.

После 13-тактового перехода (*Senza sordini*, *D-dur*), несущего образ просветления, начинается второй раздел сцены (*Allegro*, *D-dur*) – светлый и восторженный хоровой гимн Богу и Солнцу. Четырехдольность сменяется трехдольностью, хоровая кантилена – стaccатированными репликами. Атмосфера восторженного праздника передается музыкальным «фейерверком» из гаммообразных взлетов тридцатьвторых

под аккомпанемент непрерывно пульсирующего остиinato восьмых, сочетанием разнообразных элементов танцевально-скерцозного и колокольного планов.

Сцена Хора из «Тамоса» в поздних редакциях обнаружила разночтения нумерации и заголовка. Так, «Хор» в клавире Брислера и К^о значится под № 8, в редакции 1881 г. – № 7b (в примечании отмечено, что сцена составлена позже, нежели музыка, опубликованная под «№ 7а»), в редакции Х. Хекманна – под № 7» (в сноске указывается, что текст к данному номеру предположительно принадлежит Андреасу Шахтнеру) [14, с. 135]. Как и у Моцарта, номер не озаглавлен, есть лишь темповое указание *Andante moderato*. С этого момента начинается транскрипция Алькана. Французский романтик скрупулезно переработал моцартовский шедевр для двуручного исполнения и средствами фортепиано сумел передать потрясающее воздействие грандиозной оперной сцены без какой бы то ни было фактурной перегрузки.

Алькан озаглавил транскрипцию латинским выражением «*Ne cinis et Pulvis superbe*» («Не будь прахом и пеплом»), а в качестве подзаголовка обозначил жанр – «Мотет». В настоящей транскрипции отсутствует какое-либо указание о вступлении хора, хотя в своих аранжировках оперных шедевров композитор обычно вписывал в ноты первую строфу вокальной строчки, равно как обобщенно обрисовывал сценические мизансцены. Весьма странная неосведомленность, нехарактерная для Алькана, может быть объяснена лишь отсутствием первоисточника или корректной редакции (ил. 6). Моцартовское *Andante moderato* (первый раздел) у Алькана трансформировано в *Andante maestoso*, что свидетельствует о пафосности переживания композитором музыкального гения предшественника.

¹ Все *d-moll*'ные произведения открывают драматическую и трагедийную страницы творческого наследия В.А. Моцарта, по содержанию неизмеримо в меньшей степени, если рассматривать их в общем объеме ангельски-чистой музыки, наполненные «неземной» красотой. В тональности *d-moll* написаны Концерт № 20 для фортепиано с оркестром (К. 466), Фантазия (К. 397/ 385g), «Реквием» (К. 626). *D-dur*'ная тональность являет полную противоположность и несет ликование, радость, восторг и счастье. В тональности *D-dur* Моцартом написаны Церковная соната, Соната для 2-х фортепиано, Финал Дивертисмента (KV. 136), Соната № 9 для фортепиано, Симфония № 35 (1782) и др.

a



b

MOZART
NE CINIS ET PULVIS SUPERBE
(Moiet)

TRANSCRIPTION DE CONCERT
POUR PIANO SEUL CH. V. ALKAN

Andante maestoso.

Solo piano.

Allegro-Più.

Ил. 6. В.А. Моцарт. Сцена «В пыли и пепле» («*Ne pulvis et cinis superbe*») из музыки к постановке «Тамос, король Египта» (K. 345):

a – В.А. Моцарт. Манускрипт 1779 г. № 7, *Andante Moderato* (т. 1-3);

b – Алькан. Транскрипция *Ne pulvis et cinis superbe*, *Andante maestoso* (т. 1-3)

В транскрипции Алькан везде сопроводил вокальную линию акцентами, партию солиста привел в октавном удвоении, достроив ее «перебросками» мотивов в первую октаву. Таким образом композитор смог избежать тембрового микширования основного тематизма с глухим

рокотом аккомпанемента шестнадцатых в низком регистре на фоне остиной ритмической пульсации. Диапазон звучания постепенно расширяется до крайних регистров. Трижды продекламированное Сетосом «*Höchste Gottheit, milde Sonne*» («Верховное божество, щедрое солнце») отражено Альканом благородно и просто.

Во втором разделе (*D-dur*) гимническое великолепие хорового праздника передано всем арсеналом пианистических средств – октавной, аккордовой, мелкой техникой. Композитор пунктуально поставил артикуляционные, динамические обозначения, педализацию. Все голоса визуально ясно прорисованы в тексте. В разделе *Allegro* точно выполнен моцартовский штрих, чего не скажешь в отношении аналогичной работы Брислера, Хорна, Штерна и Ульриха, где текст представлен обобщенно, без особой детализации, обозначения штрихов и пр. (ил. 7).

a

b

с

The image shows a musical score for a choral piece. It features four systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics 'Hör, sie Gottheit, mit der Sonne, hör' E. e.' and an instrumental accompaniment. The second system continues the vocal line and accompaniment. The third system shows the vocal line and accompaniment with the tempo marking 'Allegro'. The fourth system shows the vocal line and accompaniment with the tempo marking 'Allegro'.

Ил. 7. Моцарт. Хор *D-dur*, *Allegro* из музыки к постановке «Тамос, король Египта»:

а – Моцарт. Манускрипт 1779 г., *Allegro* (т. 1-4);

б – Аькан. Транскрипция. *Allegro* (т. 1-4);

с – транскрипция Брислера, Хорна, Штерна, Ульриха, клавир. *Allegro* (т. 1-4)

Конгениальное переосмысление Аьканом вокально-симфонического полотна Моцарта для двуручного фортепианного звучания представляет успешно реализованную аранжировщиком сотворческую задачу посредством оптимального использования инструментального ресурса клавишного инструмента.

Великая музыка «Тамоса» Моцарта, воссозданная в XIX в., и сегодня звучит на сцене престижных фестивалей с участием высокопрофессиональных творческих коллективов, возглавляемых крупными интерпретаторами старинной музыки (среди них – Джон Элиот Гардинер, Николаус Арнонкур, Джованни Антонини и мн. др.).

Номером пятым обозначена еще одна редкая работа гениального классика Л. ван Бетховена. В «Заветной песни» из «Союзных песен» (*Bundeslied*) ор. 122 (1824) вокально-симфоническими средствами, используя двух солистов и хор в сопровождении ансамбля духовых инструментов (два фагота, два кларнета, два гобоя), Бетховен воплощает строки из Гёте «*In allen guten Studen*» («Наилучшие пожела-

ния»), по выражению У Эдди, с соответствующим образом музыкальным бахвальством [7, с. 35].

Первый раздел композиции (*In rascher geschwinder Bewegung* / В стремительном движении) построен на чередовании четырех куплетов, каждый из которых содержит вступительное построение ансамбля, запев дуэта на тематизме вступления (период из двух неконтрастных предложений), ответ хора и небольшой инструментальный ригурнель. Заключительный раздел *Allegro* построен на тематизме куплетов, кадансовых репликах хора, чередующихся с пасторально-охотничьими руладами, и заключительном проведении духовых.

Аькан блестяще отразил в своей фортепианной версии дух оригинала посредством стаккатированной аккордово-октавной техники, акцентуации, ритмически заостренных построений и прочих изысков, которые он скрупулезно зафиксировал в тексте. Также Аькан позволил себе немного отступить в фактурном изложении от оригинала в финальном разделе (*Allegro*) (ил. 8).

а

The image shows a musical score for a choral piece. It features four systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics 'In allen guten Studen' and an instrumental accompaniment. The second system continues the vocal line and accompaniment. The third system shows the vocal line and accompaniment with the tempo marking 'Allegro'. The fourth system shows the vocal line and accompaniment with the tempo marking 'Allegro'.



Ил. 8. Л. ван Бетховен. Заветная песнь из «Союзных песен» [Хор op. 122]:
 а – Бетховен. *Bundeslied*. op. 122, финал;
 б – Алькан. Транскрипция, финал

Заключительной транскрипцией серии 1861 г. стало фортепианное переложение Хора дочерей моря из оперы Вебера «Оберон» (II акт, финал). Алькан назвал транскрипцию «Хор-баркарола». С изысканной элегантностью он передал средствами фортепиано вокально-орке-

стровую кантилену, мастерски отразив все нюансы оригинала в фортепианной канве вплоть до заключительной сексты без тоники, создающей «странный эффект драматического ожидания» [16, с. 341]. Несмотря на прозрачность фактуры, композитор воспроизвел волнообразные эффекты посредством широких арпеджиато, охватив аккордовыми вертикалями значительный диапазон звучания.

Транскрипторское искусство обнажает особую грань музыкального сотворчества, а именно – феноменальную способность вовлекать в идейно-смысловый поток все новых и новых соучастников (композиторов, аранжировщиков, исполнителей, педагогов), «облеченных» красотой замыслов. Межтекстовые трансформации, стиливые взаимодействия, цитирование, аллюзирование, переинструментовка, иные метаморфозы первоисточников расширяют смысловое пространство первоидеи, приводят к коррекции изначальной и появлению новой музыкальной информации, обнаруживая удивительное свойство музыкального сотворчества к воссозданию и бесконечному возрождению идей и замыслов.

Список литературы

1. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2006. 46 с.
2. Иванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 33 с.
3. Паршин М.В. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2013. 29 с.
4. Фатьянова Е.А. Клавишный синтезатор: транскрипция и исполнительская практика (на материале творчества Эдуарда Артемьева): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2022. 33 с.
5. Соловьев Н. Готфрид Вебер [Электронный ресурс] // Энциклопедия Брокгауза и Ефрона онлайн. URL: <https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron/1590229.html> [дата обращения: 05.10.2022].
6. Смотров В.Е. Шарль-Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2020. 415 с.
7. Eddie W.A. Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2007. XI, 270 p.

8. Мифологическая энциклопедия: Дагон [Электронный ресурс]. URL: https://gufo.me/dict/mythology_encyclopedia/ДАГОН (дата обращения: 05.10.2022).
9. String Quartet in D major, Hob.III:63 (Haydn, Joseph) [Электронный ресурс] // ISMLP: сайт. URL: [https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_major,_Hob.III:63_\(Haydn,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_major,_Hob.III:63_(Haydn,_Joseph)) (дата обращения: 05.10.2022).
10. Новак Л. Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение / пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова; предисл. Б. Левика. Москва: Музыка, 1973. 445 с.
11. Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество / пер. с нем. Е.М. Закс и Е.С. Чёрной. Москва: Музыка, 1977. 453 с.
12. Булычева А. Первоисточник шедевра Моцарта // Старинная музыка. 2007. № 3-4. С. 34-46.
13. Саймон Г.У. Сто великих опер и их сюжеты / пер. с англ. А.Е. Майкапара. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1999. 859 с.
14. Heckmann H. Bühnenwerke Serie II. [Электронный ресурс] Werkgruppe 6: Musik zu schauspielen. Pantomimen und Balletten. Band I: Chore und Zwischenaktmusiken zu Thamos, König in Ägypten. Bären Reiter-Verlag Kassel und Basel. 1956. URL: http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1 (дата обращения: 05.10.2022).
15. Моцарт В.А. Полное собрание писем / пер. с нем. И.С. Алексеевой [и др.]. Москва: Междунар. отношения, 2006. 536 с.
16. Warrack J. Carl Maria von Weber. 2nd edition. Cambridge, Cambridge University Press. 1976. 412 p.

Сведения об авторе:

Куприна Елена Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры актерского искусства и организации работы с молодежью Волжского университета имени В.Н. Татищева (институт)

ул. Ленинградская, 16, Тольятти, Самарская область, 445028
kuprina65@mail.ru

Дата поступления статьи: 15.10.2022

Одобрено: 23.12.2022

Дата публикации: 27.12.2022

Для цитирования:

Куприна Е.Ю. Полилог музыкального сотворчества (на примере второго сборника транскрипций Ш.-В. Алькана «Воспоминания о консерваторских концертах») // Сфера культуры. 2022. № 4 (10). С. 25-43. DOI:10.48164/2713-301X_2022_10_25

УДК 78.071.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_10_25

E.Yu. Kuprina

Tolyatti, Samara Region
V.N. Tatishchev University of the Volga Area
kuprina65@mail.ru

A POLYLOGUE OF MUSICAL COLLABORATION (AS EXEMPLIFIED BY CH.-V. ALKAN'S SECOND SET OF TRANSCRIPTIONS *SOUVENIRS DE CONCERTS DU CONSERVATOIRE*)

Creative individuality of the French virtuoso pianist Charles Valentin Alkan (1813–1888) was formed as a result of the extreme degree of introversion. Based on the example of the composer's transcript art an attempt is made to present musical collaboration as a phenomenal stream of infinite revival of ideas, which involved

musicians, writers, performers of different epochs and styles.

Keywords: artistic collaboration, Ch.-V. Alkan, transcription, G.F. Händel, J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, C.-M. von Weber.

References

1. Borodin, B.B. (2006) *Fenomen fortepiannoj transkripcii: opyt kompleksnogo issledovaniya: avtoreferat dissertacii ... doktora iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of A Piano Transcription: A Comprehensive Study: an abstract of doctoral thesis in art studies]. Moscow. (In Russian).
2. Ivanchej, N.P. (2009) *Fortepiannaya transkripciya v russoj muzykal'noj kul'ture XIX veka: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Piano Transcription in the Music Culture of the Nineteenth-century Russia: an abstract of Ph.D. thesis in art studies]. Rostov-on-Don. (In Russian).
3. Parshin, M.V. (2013) *Razvitie iskusstva koncertnoj balalaечноj transkripcii: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Development of the Art of a Concert Transcription for Balalaika: an abstract of Ph.D. thesis in art studies]. Magnitogorsk. (In Russian).
4. Fat'yanova, E.A. (2022) *Klavishnyj sintezator: transkripciya i ispolnitel'skaya praktika (na materiale tvorcestva E'duarda Artem'eva): avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Transcriptions for, and Performance Practice on, the Keyboard Synthesizer (on the Material of Eduard Artemyev's Oeuvre): an abstract of Ph.D. thesis in art studies]. Saint Petersburg. (In Russian).
5. Solov'ev, N. Gotfrid Veber [Gottfried Weber]. *E'nciklopediya Brokgauza i Efrona onlajn* [The Brockhaus and Efron Encyclopaedic Dictionary Online]. URL: <https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron/1590229.html> (Accessed 05.10.2022). (In Russian).
6. Smotrov, V.E. (2020) *Sharl'-Valanten Al'kan: lichnost', e'stetika, tvorcestvo: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Charles-Valentin Alkan: His Personality, Aesthetics, and Oeuvre: a Ph.D. thesis in art studies]. Moscow. (In Russian).
7. Eddie, W.A. (2007) *Charles Valentin Alkan: His Life and His Music*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd. (In English).

8. *Mifologicheskaya e'nciklopediya: Dagon* [The Encyclopaedia of Mythology: Dagon]. URL: https://gufo.me/dict/mythology_encyclopedia/DAGON (Accessed 05.10.2022). (In Russian).
9. String Quartet in D major, Hob.III:63 (Haydn, Joseph). URL: [https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_major,_Hob.III:63_\(Haydn,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_major,_Hob.III:63_(Haydn,_Joseph)) (Accessed 05.10.2022). (In English).
10. Novak, L. (1973) *Jozef Gajdn: Zhizn', tvorchestvo, istoricheskoe znachenie* [Joseph Haydn: His Life, Oeuvre and Historical Importance]. Transl. from German by D. Karavkina and Vs. Rozanov. Moscow. (In Russian).
11. E'jnshtejn, A. (1977) *Mocart: lichnost', tvorchestvo* [W.A. Mozart: His Personality and Oeuvre]. Transl. from German by E.M. Zaks and E.S. Chyornaya. Moscow. (In Russian).
12. Bulycheva, A. (2007) Pervoistochnik shedevra Mocarta [The Origin of Mozart's Chef-d'oeuvre]. *Starinnaya muzyka* [Early Music], No. 3-4, 34-46. (In Russian).
13. Sajmon, G.U. (1999) *Sto velikix oper i ix syuzhety* [H.W. Simon. 100 Great Operas and Their Stories]. Transl. from Eng. by A.E. Maykapar. Moscow. (In Russian).
14. Heckmann, H. (1956) *Bühnenwerke Serie II. Werkgruppe 6: Musik zu schauspielen. Pantomimen und Balletten. Band I: Chore und Zwischenaktmusiken zu Thamos, König in Ägypten.* Bären Reiter-Verlag Kassel und Basel. URL: http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1 (Accessed 05.10.2022). (In German).
15. Mocart, V.A. (2006) *Polnoe sobranie pisem* [W.A. Mozart. The Complete Volume of Letters]. Transl. from German by I.S. Alekseyeva [et al.]. Moscow. (In Russian).
16. Warrack, J. (1976) *Carl Maria von Weber.* 2nd edition. Cambridge, Cambridge University Press. (In English).

About the author:

Elena Yu. Kuprina, Ph.D in Pedagogy, Associate Professor at the Department of the Art of Acting and the Organizing of Youth Activities at the V.N. Tatishchev University of the Volga Area

16 Leningrad Str., Tolyatti, Samara Region, 445028
kuprina65@mail.ru