Научная статья

УДК 78.082.2: 787.1](430)"18/19"

ББК 85.315(4Гем)8

Г57

doi: 10.53598 / 2410-3489-2021-2-277-189-194

Скрипичная соната *fis-moll* Пауля Наторпа в контексте развития жанра

(Рецензирована)

Го Шаоин

*Российский государственный педагогический университет имени
А.И. Герцена» г. Санкт-Петербург, Россия,
guoshaoying@163.com*

Аннотация.

Исследуется творчество композитора-философа Пауля Наторпа, фигура которого в русскоязычном музыкознании практически не представлена. Отдавая себе отчет в том, что его творчество может вызывать интерес с самых разных точек зрения, мы фокусируем свой научный интерес на Сонате *fis-moll* для скрипки и фортепиано, созданной в период активного формирования новых художественных течений в музыке начала XX века. На примере произведений так называемого «второго ряда» Соната *fis-moll* может служить довольно ярким примером процессов обновления музыкального языка, в том числе на основе переосмысления классического наследия. Музыковедческий анализ Сонаты для скрипки и фортепиано *fis-moll* осуществляется в опоре на историко-стилевой метод и интертекстуальность. Доказано, что, будучи созданной в русле традиций Бетховена, Шумана и Брамса, Соната *fis-moll* для скрипки и фортепиано отмечена самобытностью и оригинальностью. Теоретическая значимость работы определяется заполнением лакуны в истории становления жанра скрипичной сонаты в немецкой композиторской школе. Практическая значимость связана с возможностью обогатить скрипичный репертуар за счет знакомства с камерным жанром, представленным в творчестве немецкого музыканта-философа.

Ключевые слова:

скрипичные сонаты, поздний романтизм, традиции Брамса, Пауль Наторп, камерная музыка рубежа веков.

Original Research Paper

Violin sonata *fis-moll* by Paul Natorp in the context of genre development

Guo Shaoying

*A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia,
guoshaoying@163.com*

Abstract.

This work is dedicated to the work of the composer-philosopher Paul Natorp, whose figure is in practice not represented in Russian-language musicology. Realizing

that P. Natorp's work can arouse interest from a variety of points of view, we focus our scientific interest on the fis-moll Sonata for violin and piano, created during the active formation of new artistic trends in music at the beginning of the twentieth century. Using the works of the so-called "second row" as an example, the fis-moll Sonata can serve as a vivid example of the processes of updating the musical language, including on the basis of rethinking the classical heritage. The musicological analysis of the fis-moll Sonata for violin and piano is based on the historical-stylistic method and intertextuality. It is proved that, being created in line with the traditions of Beethoven, Schumann and Brahms, the fis-moll Sonata for violin and piano by P. Natorp is noted for its musical identity and originality. The theoretical significance of the work lies in filling a gap in the history of the formation of the violin sonata genre in the German school of composition. Practical significance is associated with the opportunity to enrich the violin repertoire through acquaintance with the chamber genre presented in the works of the German musician-philosopher.

Keywords:

Violin sonatas, Late Romanticism, traditions of Brahms, Paul Natorp, chamber music of the turn of the century.

Жанр камерной сонаты переживал на рубеже XIX–XX веков значительный подъем. Внимание композиторов он привлекал постольку, поскольку позволял выражать глубокие философские идеи, психологические тонкие переживания. Кроме того, камерные жанры таили в себе возможность эксперимента, располагая к определенной свободе. Здесь можно было опробовать новые способы звуковысотной организации, новые принципы формообразования, новые приемы игры на инструментах. В период с конца XIX и в первые десятилетия XX века были созданы замечательные образцы сонат для скрипки и фортепиано. Назовем лишь некоторые из них. Еще в 1886 году появилась удивительная по красоте Соната для скрипки и фортепиано С. Франка; три скрипичные сонаты (1865, 1867 и 1887) пишет Э. Григ; Вторая соната для скрипки и фортепиано К. Сен-Санса (1895); Первая скрипичная соната М. Равеля (1897); Соната для скрипки и фортепиано К. Дебюсси (1917); две сонаты для скрипки и фортепиано Дж. Энеску (op. 2 1897, op. 6 1899) и др. В немецкой музыке в этом жанре последовательно работал Макс Регер. Его девять сонат для скрипки с фортепиано появились соответственно в 1890, 1891, 1899, 1903, 1905, 1909 гг. Две – Шестая и Седьмая – в 1911

и 1915 гг. соответственно. В 1890-е гг. Регером были написаны партии скрипки для шести сонатин М. Клемента. Кроме того, Регер возродил жанр сонаты для скрипки соло, создав два многочастных цикла, а также сюиту.

Атмосфера рубежа XIX–XX веков была во многом пропитана идеями позднего романтизма, однако наступление новой эпохи уже ощущалось в полной мере. Речь идет о времени тревожного ожидания, «пророчества неслыханных перемен», «невиданных мятежей» (А. Блок), порождением которого стал особенно пристальный взгляд в прошлое, казавшееся прекрасным на фоне настоящего. Такое мировоззрение стало важным для целого ряда художников, чуждых атмосфере революционных преобразований. В частности, для мастеров австро-немецкой композиторской школы идеалом была музыка И. Брамса, отмеченная непреходящей ценностью классических форм, а также гармоничностью и ясностью музыкального языка и, одновременно, утонченной лирикой, вниманием к душевным переживаниям человека, интересом к национальным чертам немецкой, венгерской, славянской музыки, поэтизацией фольклора. Пример Брамса оказался перспективным и для П. Наторпа. В 1899,

1900 и 1905 гг. Пауль Наторп создает две сонаты для скрипки и фортепиано, в которых он отдал дань уважения глубоко почитаемому мастеру.

Вторая скрипичная соната *fis-moll* написана в 1905 году и демонстрирует возросшее мастерство и самостоятельность композитора, несмотря на многочисленные аллюзии с творчеством Брамса [1]. Так, в первой части сонаты находят претворение бурные страсти и эмоциональные порывы с чертами меланхолии и элегичности, столь характерные для музыки Брамса. В композиции обнаруживаются и используемые Брамсом приемы построения формы: медленное вступление (*Largo*) императивного характера является интонационным источником тематизма первой части и проникает в качестве устойчивых мотивов и в другие части. Связи с темой вступления осуществляются, прежде всего, через гармонию уменьшенного септаккорда. Кроме того, влияние темы вступления передается также в ритмическом рисунке острого пунктира, который вместе с уменьшенным септаккордом обуславливает своеобразное звучание главной партии первой части.

В теме вступления заявлены и другие значимые мотивы: решительные ходы на октаву вниз, гармонические предъёмы, заставляющие вспомнить вступление к 8 или 32 фортепианной сонате Бетховена, который был любим Брамсом. Впрочем, такого рода риторические обороты вообще типичны для классических тем. В них заключен ораторский пафос, патетический призыв. По своей природе такие мотивы декламационны, решительны и часто выражают драматическое начало. В классицистском амплуа используется в теме вступления и неаполитанская гармония. Главная партия сонаты патетична, взволнована. Скрипка звучит в основном в низком и среднем регистре с несколько «виолончельным» оттенком в тембре. С самого начала в главной

партии устанавливается триольная ритмическая пульсация, создающая постоянное напряжение и тревогу. Она заставляет вспомнить мятежные темы финала 3-й скрипичной сонаты Брамса, однако при этом музыка изобилует хроматическими последованиями, постоянными эллиптическими сдвигами, что отнюдь не близко брамсовской гармонической технике. Развитие темы осуществляется гармоническими и фактурными средствами. Между фортепиано и скрипкой не прекращается напряженный диалог. В побочной партии сохраняется порывистость и устремленность, но появляется и лирическая мягкость в «голосе» скрипки, которая здесь выходит на первый план. Колорит смягчается благодаря тональности VI ступени. Заключительная партия звучит утвердительно, решительно, в характере воинственного марша. Ходы по звукам трезвучия дополняют фанфарный образ.

В соответствии с традициями классицизма композитор повторяет экспозицию. Благодаря повтору драматический накал первой части нарастает, но разработка неожиданно ослабляет драматизм ситуации. Отметим, что ее масштабы невелики, и темы почти не получают в ней новых качеств. В репризе темы проходят еще один круг развития, которое ведет к коде первой части, в которой достигается кульминация.

Вторая часть – возвышенное и благородное *Molto adagio etespressivo* в *D-dur*. Первая тема второй части звучит на тоническом органном пункте у фортепиано, словно отсчитывающим мерный шаг. Скрипка неторопливо, мотив за мотивом развертывает тему, по своему характеру достойную сравнения с бетховенскими *Adagio*. Ее интонационная основа складывается из коротких декламационных фраз узкого диапазона, завершающихся свободным взлетом по звукам D_7 . Каждый из начальных мотивов далее получает развитие. Декламационные мотивы обретают

все большую патетику, опираясь на кварты и тритоны, а кантиленная фраза в нисходящем движении окрашивается в элегические тона. В среднем разделе происходит энгармонический сдвиг в тональность VII ступени, тематизм наполняется лирической экспрессией. Голос скрипки обретает полноту и силу, строгость и взвешенность первой темы сменяется страстностью большой энергией и патетичностью. Этот эмоциональный подъем создает сильный контраст к последующей репризе.

Реприза всей формы поначалу звучит легко и прозрачно. Скрипка в среднем регистре и фортепиано в высоком создают эфемерное, но при этом словно сияющее, просветленное звучание. Возвращение к первоначальным образам происходит постепенно, с помощью колоритных гармонических переключений и уплотнения фактуры. Но начальной медитативной лирики в репризе уже нет. Полнозвучные аккорды у фортепиано охватывают весь диапазон, а скрипичная кантилена наполнена романтической страстью и экспрессией. Это волнение успокаивается только в самом конце коды, словно стремясь к сияющим глубинам и достигая их в заключительном аккорде тоники.

В третьей части основой тематизма становится комплекс с уменьшенным септаккордом из вступления к первой части. С этим же гармоническим комплексом связано и перемещение темы по малым терциям. Снова слышатся отголоски Брамса: основная тема скерцо явно перефразирует начало Первой симфонии Брамса. В музыке скерцо мы встречаем и характерные черты для музыки Шумана, например, синкопы в дробном ритмическом рисунке, которые в условиях дуэта с фортепиано создают специфические ритмические «перебои». Нервозность ритма усилена большим регистровым разрывом между партией скрипки и фортепиано. Этот прием в равной

степени свойственен и Шуману, и Брамсу. В среднем разделе сложной трехчастной формы создается значительный контраст. Появляется аккордовая фактура, которая отсылает и к хоралу, и к траурному маршу одновременно. Основной фактурный прием – эхо. Он используется как в отдельных партиях, так и в соотношении фортепиано и скрипки: сопоставляется динамика, регистры, фактура.

В финале Сонаты продолжается развитие драматических образов первой части. В главной партии проступают интонационно-гармонические черты темы вступления и главной партии первой части. Характер главной партии серьезный, целеустремленный. Оба инструмента вовлекаются в создание страстной романтической атмосферы. Отметим напряженное гармоническое развитие уже в экспозиции, обостренное хроматическое движение во всех голосах, многочисленные связки и переходы, в которых основное внимание уделяется партии фортепиано. Как и в первой части, в финале все развитие устремлено к заключительной партии. Это кульминация экспозиции и триумфальное ликующее звучание скрипки, которая до этого момента находилась немного в тени тревожной триольной фактуры фортепиано.

В коде финала основные темы преобразуются, приобретая оттенки танцевальности. Это происходит из-за эпизодической смены метра в заключительной партии. В завершении музыка приближается по характеру к этюду Ф. Листа «Дикая охота» с его мощными волнами арпеджио в диапазоне пяти октав, динамической энергией и патетикой. В финале, как и в других частях сонаты, проступают черты, роднящие Наторпа с Бетховеном и Шуманом. Бетховенская героика, драматический накал, концертный размах, особенно ясно ощутимый в быстрых частях, восприняты Наторпом органично. Ему близко восприятие

скрипки как инструмента больших звуковых возможностей, но в первую очередь умеющего петь. Поэтому лирические темы в сонате всегда выделены самым выразительным регистром скрипки.

Фортепианную партию отличает насыщенность самыми разными оттенками звучания. Наторп ощущает принципиально разную природу тембра обоих инструментов и использует это для создания самых разных тембровых сочетаний. Фортепиано может выразительно интонировать кантилену, почти сливаясь со скрипкой. В отдельных моментах фортепиано поддерживает скрипку, создает плотное насыщенное звучание, однако ей совсем не свойственна декоративность. Умеренное использование полифонических приемов способствует дифференцированности музыкальной ткани.

В целом скрипичная соната Пауля Наторпа является показательным образцом жанра на рубеже веков. В музыке сонаты отчетливо прослеживается продолжение традиций скрипичных сонат Бетховена, Шуберта, Шумана и в особенности Брамса. Стилю Наторпа присуща концертность, виртуозность, но без внешних эффектов [2]. Композитор владеет классической формой и сохраняет ее структурные основы. В то же время тематизм сонаты ближе к песенному тематизму Брамса. Трактовка ансамбля у Наторпа выявляет все возможности соединения разных по природе тембров и в целом продолжает традиции сочинения «сонат-дуэтов», идущие от Бетховена. В этом обнаруживается сходство

с творческими позициями его современников. Этим же традициям выказали свою верность Дж. Энеску и М. Рeger в своих первых сонатах. Наторп мог бы повторить слова Энеску: «Они властвуют над слухом моим, над жизнью моей. Я с определенностью осознал, что это моя музыка. Они были и остаются моими божеествами...» [цит. по: 3: 265]. Важно подчеркнуть, что наряду с традициями в сонате Наторпа заметны современные черты. Отметим, прежде всего, усложненную гармонию, активный модуляционный процесс. В этом угадываются гармонические новации, которые проявились в скрипичных сонатах Рegerа. Вспоминается высказывание Рegerа по этому поводу: «Тональность, как ее определил Фетис пятьдесят лет назад, слишком тесна для 1902 года» [цит. по: 4: 98.]. Гармонический язык Наторпа принадлежит позднеромантическому стилю, но в этом он солидарен со своими современниками.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что, придавая жанру сонаты углубленность и благородство, Наторп умеренно экспериментировал с тонально-гармоническим языком, стремился к обновлению тематизма сонат. Можно утверждать, что скрипичные сонаты композитора являются связующим звеном между классико-романтической сонатой и новыми тенденциями в музыке начала XX столетия. Благодаря творчеству таких композиторов, как С. Франк, Дж. Энеску, М. Рeger, П. Наторп, поздний романтизм постепенно подготовил появление неоклассицизма.

Примечания:

1. Stolzenberg J., Freich V. Romantic passion and motivic consistency – Paul Natorp as a composer. Аннотация к Audio CD «Natorp, P. Der Philosoph als Komponist. Veröffentlichung: Querstand 11.09.2015.

2. Мозгот С.А. Интимное пространство в музыке XVII-XIX вв.: способы выражения и признаки // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 186-190.

3. Флоря А. К. Философско-эстетические и исполнительско-стилистические принципы музыкального романтизма и их претворение в жанре скрипичной сонаты Джемордже Энеску и его последователей // Искусство, наука, образование:

траектории творчества современной России: сб. науч. статей и материалов заседаний круглых столов/ сост. А.С. Макурина. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2019. С. 262-268.

4. Шалтупер Ю. В. Заметки о Максе Регере // Советская музыка, 1973. № 12. С. 94-101.

References:

1. Stolzenberg J., Freich V. Romantic passion and motivic consistency – Paul Natorp as a composer. Annotation for Audio CD «Natorp, P. Der Philosoph als Komponist. Veröffentlichung: Querstand 11.09.2015.

2. Mozgot S.A. Intimate space in music of the 17th-19th centuries: ways of expression and indications // Bulletin of the Adyghe State University. Ser. 2: Philology and the Arts. 2011. Iss. 4. P. 186-190.

3. Florya A.K. Philosophical-aesthetic and performing-stylistic principles of musical romanticism and their implementation in the genre of violin sonata by Georges Enescu and his followers // Art, Science, Education: Trajectories of Creativity in Modern Russia: collection of scient. articles and materials of round tables meetings/ comp. by A.S. Makurina. Chelyabinsk: South Ural State Institute of Arts of P.I. Tchaikovsky, 2019. P. 262-268.

4. Shaltuper Yu.V. Notes on Max Reger // Soviet Music, 1973. No. 12. P. 94-101.

Статья поступила в редакцию 27.03.2021; одобрена после рецензирования 15.04.2021; принята к публикации 30.06.2021.

The paper was submitted 27.03.2021; approved after reviewing 15.04.2021; accepted for publication 30.06.2021.

© Го Шаоин, 2021