



Т. И. Твердовская
(Санкт-Петербург)

**Четыре цветопэмы для фортепиано Вяйнё Райтио (1922):
отражения идей Дебюсси и Скрябина в поэтике финского модернизма**

По словам ведущего исследователя финского музыкального модернизма Исмо Ляхдетие, «рост популярности и значение искусства, ищущего нового в конце 1910-х и в особенности в начале 1920-х годов, говорит о желании художественной мысли Финляндии европеизироваться»¹. Данный процесс, начавшийся в творчестве Сибелиуса, продолжили композиторы следующего поколения — Эрнест Пенгу, Элмер Диктониус, Вяйнё Райтио.

В *Четырех цветопэмах* op. 22 (1922) отразились наиболее характерные черты стиля В. Райтио — композитора, ассимилировавшего в своем творчестве постромантические и модернистские влияния и при этом сумевшего сохранить собственную яркую индивидуальность. Произведение принадлежит к числу самых примечательных страниц финской фортепианной музыки (хотя, насколько известно, при жизни композитора оно публично не исполнялось)².

По стилистическим особенностям фортепианного цикла можно понять, что его автор находился в курсе новейших открытий в области техники композиции. В 1911–1915 годы В. Райтио обучался в Институте музыки в Хельсинки (ныне Академия им. Сибелиуса); его педагогами по композиции были Э. Мелартин и Э. Фурухьельм. Затем, с осени 1916 по весну 1917 Райтио учился в Москве (брал у профессора А. А. Ильинского уроки контрапункта) и имел возможность бесплатно посещать оркестровые концерты

¹ Ляхдетие Исмо. Вяйнё Райтио, финский модернизм и русское влияние // Финский сборник: Пособие по курсу «Введение в музыковедение». Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С. 28.

² В 1923 году Илмари Ханникайнен исполнил пьесу *Багряные облака* в одном из своих концертов.



С. Кусевицкого. Правда, обозреватель «Русской музыкальной газеты» пишет, что «Кусевицкий временно сократил в 1916 году свою симфоническую деятельность, сохранив для Москвы лишь несколько концертов» (тем самым противопоставляя его А. Зилоти). Кроме того, пожар в Незлобинском театре, где проходили выступления, стал причиной перерыва в деятельности оркестра; лишь в середине февраля 1917 года концерты «возродились в новом, спешно подысканном помещении — театре Зона»³.

В период пребывания Райтио в Москве в концертах Кусевицкого исполнялись симфонические произведения Бетховена, Глиэра, Глазунова, Рахманинова, септетты Бетховена и Сен-Санса, фортепианные сонаты Бетховена и Метнера (в исполнении Николая Метнера). На московских «Вечерах современной музыки», организованных В. Держановским, пропагандировалась музыка Дебюсси, Равеля, Шенберга, Стравинского, Прокофьева. На других концертных площадках Москвы царил Скрябин. На страницах «Русской музыкальной газеты» мы находим рецензии на фортепианные вечера К. Игумнова, В. Епанешниковой, А. Боровского; в программе этих концертов количественно преобладали произведения Скрябина. Целиком были посвящены музыке композитора концерты М. Мейчика и В. И. Скрябиной⁴.

Мы видим, что московская концертная жизнь в период, предшествующий Февральской революции, была весьма оживленной. Пребывание в Москве позволило молодому композитору расширить свой кругозор и познакомиться с самыми свежими музыкальными новинками.

В настоящем сообщении рассматриваются «отражения» в поэтике *Четырех цветопоэм* для фортепиано находок, сделанных Дебюсси и Скрябиным.

³ См. рецензию Е. Гунста на шестой и седьмой концерты сезона, опубликованную в «Русской музыкальной газете», 1917, № 9 (26 февраля).

⁴ Русская музыкальная газета, 1916, № 51–52 (25 декабря).



Название (и одновременно жанровое обозначение) композиций Райтио тяготеет к творчеству обоих великих мастеров. Жанр фортепианной поэмы — развернутого программного произведения — и собственно принцип поэмы, рассматриваемый как «воплощение романтической идеи синтеза искусств»⁵, играют важную роль в формировании как скрябинской, так и дебюссистской жанровой системы.

В творчестве Скрябина постромантический принцип поэмы становится одним из базовых элементов, характерным для всех жанровых областей. В оркестровой музыке композитора он приобретает универсальное, гиперболизированное (*Божественная поэма, Поэма экстаза, Прометей — Поэма огня*) значение. Проникая в фортепианную музыку, принцип поэмы порождает новый жанр⁶; напомним, что все раннее творчество композитора протекало «под знаком прелюдии». Однако в фортепианной области Скрябин трактует поэму совершенно иначе, нежели в симфонической музыке: основным качеством жанра неожиданно становится камерность⁷. Масштабы таких произведений позднего периода, как *Причудливая поэма, Окрыленная поэма, Поэма томления*, сближают их с прелюдиями; прелюдия и поэма могут входить в один опус (таковы, к примеру, op. 45, 51, 52). *Поэмы* опусов 63, 69, 71 наряду с *Прелюдиями* op. 61 представляют собой «краткие интермеццо, помещенные между сочинениями крупной формы — сонатами»⁸: благодаря функциональному подобию в трактовке жанров различия между прелюдией и поэмой почти сглаживаются.

⁵ Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. С. 154.

⁶ Хотя, по сути, новым в данном жанре является только название: чистыми образцами фортепианной поэмы мы привычно называем ряд пьес из листовских *Годов странствий* (например, *Долину Обермана*).

⁷ В качестве примера исключений, лишь подтверждающих общее правило, можно назвать *Сатаническую поэму* op. 36 (В. В. Рубцова считает ее «первоначальной проекцией одноименного жанра симфонической музыки») и *К пламени*.

⁸ Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 367.



В фортепианном творчестве Дебюсси мы можем обнаружить аналогичную линию движения жанров. Ранние произведения в большинстве своем не выходят за рамки миниатюр, однако в композиции произведений импрессионистского периода влияние поэзного начала значительно возрастает. Это приводит к образованию смешанного жанра, который можно определить как «живописно-образная пьеса» (*pièce pittoresque*⁹): данный жанр опробован композитором в *Эстампах* и в обеих сериях *Образов*. Однако после создания развернутых, наиболее близких поэме произведений (*Маски, Остров радости* — 1904) композитор вновь возвращается к прелюдиям. Таким образом, траекторию интеграции жанров в фортепианном творчестве Дебюсси можно представить как движение от прелюдии к поэме — от поэмы к прелюдии, вобравшей в себя достижения поэмы.

Райтио, подобно Скрябину, обращается к жанру поэмы и в оркестровом (*Лебеди, Fantasia estatica, Fantasia poetica*), и в фортепианном творчестве. Более того, в фортепианном наследии Райтио цикл поэм не только смыкается с циклом прелюдий (*Прелюдии* op. 14, 1918) по времени создания; пьесы, составляющие op. 22, тяготеют скорее к миниатюре, нежели к развернутой композиции. Поэтому можно сказать, что каждая из *Четырех цветопоэм* в жанровом отношении представляет собой миниатюрную *pièce pittoresque*; качество поэмности переходит во внутренний, образно-смысловой план композиции подобно тому, как это происходит в *24 Прелюдиях* Дебюсси.

В оригинальном названии *Четыре цветопоэмы* наглядно запечатлено эстетическое кредо Вяйнё Райтио: сам композитор имел обыкновение говорить, что «музыка — это цвет». Искания Райтио в области слуховых и визуальных образных «соответствий», безусловно, ведут происхождение от синестетических принципов, открытых основоположниками литературного символизма — Бодлером, Верленом, Малларме. Дебюсси претворил данные

⁹ Данное обозначение ведет свое происхождение от одноименного сборника фортепианных пьес Эм. Шабрие.



принципы в музыкальном искусстве и открыл возможности для их дальнейшего развития. В частности, трудно переоценить актуальность идеи Звукa и Цвета для русской культуры 1910–1920-х годов; вдохновляющим примером послужил *Прометей* Скрябина (1911), назовем также произведения Чюрлёниса, из числа менее известных проектов — *Желтый звук* В. Кандинского — Фомы (Томаса) Гартмана.

В интерпретации Райтио данная идея смогла найти воплощение не только в области симфонической музыки, но и в, казалось бы, более ограниченных условиях фортепиано. Однако эта ограниченность — мнимая. Будучи превосходным пианистом, Райтио не стремится уподобить фортепиано оркестру; он, как и Дебюсси, пишет «pour le piano», полностью владея всем богатым арсеналом красочных возможностей инструмента.

Райтио наполняет жанр фортепианной поэмы самобытным художественным содержанием. Мирозерцание финского композитора устремлено к поэтизации Природы в духе «естественной религии» Дебюсси; как и Дебюсси, Райтио дорожит ощущением пленэра. В названиях поэм запечатлена спокойная гамма красок северной природы; обращает на себя внимание предпочтение, оказываемое композиторам «осенним» и «закатным» образам. Почти уистлеровская, серо-зеленая гамма в *Листьях осины*, окрашенные лучами заходящего солнца *Багряные облака*, *Пожелтевшая береза*, *Дымка* — так конкретизируется образное содержание каждой из четырех музыкальных картин.

Необходимо подчеркнуть присущее музыке композитора качество, которое он сам определял как «мужественное и нордическое». На первый взгляд, здесь возникает противоречие «северного», неброского колорита звуковых зарисовок Райтио с эстетикой музыкального импрессионизма. Думается, что финский композитор продолжает работу в манере музыкальной гризайли, гениально найденной Дебюсси в симфонических *Ноктюрнах* (имеются в виду *Облака*) и претворенной в его позднем фортепианном творчестве —



Прелюдиях Второй тетради, *En blanc et noir*, *Этюдах*. Данной манере свойственны исключительное богатство нюансировки в пределах одного тона, тяготение к тонким переходам, зыбкость, «размытость» очертаний.

Как подобные качества находят конкретное воплощение в музыкальном тексте *Четырех цветопозем*? Для ответа на вопрос необходимо определить, какой тематический материал используется композитором, как этот материал получает конкретное фактурное воплощение, а также — попытаться проследить закономерности формообразования, общие для миниатюр цикла.

По поводу симфонических поэм Райтио, созданных в 1920-е годы, К. Ахо пишет о том, что композитор, «до некоторой степени, отказывается от тематического мышления, заменяя широкообъемные темы короткими, но характерными мотивами»¹⁰. Для виртуозного фортепианного стиля Райтио также характерно предпочтение фигуративного (фактурного) тематизма. Подобный тематизм, имеющий давние импровизационные традиции (в качестве примера можно привести клавирные и органные прелюдии Баха), в романтическую эпоху нашел свое преломление в прелюдиях и этюдах Шопена. Шопеновское понимание фигурации — уже не «общих форм звучания»¹¹, а одухотворенной, поэтизированной музыкальной материи — было воскрешено в фортепианных произведениях Дебюсси и Равеля.

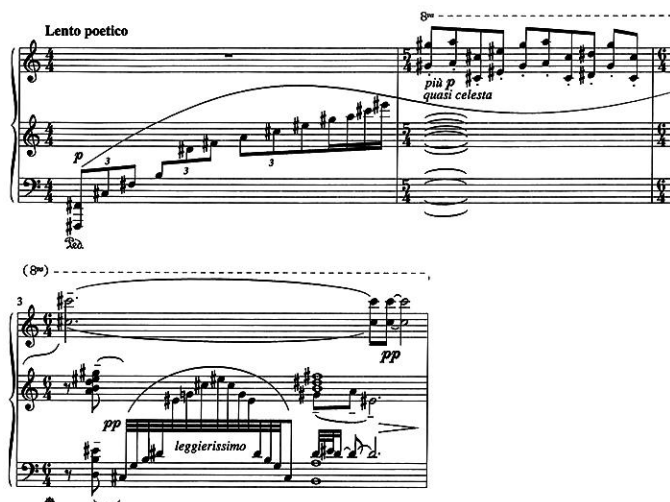
Орнаментальные фигуры в качестве тематических «зерен» используются и в цветопоземах Райтио. Однако если у Дебюсси ткань произведения строится на основе богатейшего многообразия вариантов исходного мотива, для финского композитора более характерен прием соединения **различных** фигуративно-тематических образований (пример 1 — тема *Листьев осины*; здесь проявляются отголоски равелевских идей).

¹⁰ Ахо, Калеви. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: Доклад // Финский сборник: Пособие по курсу «Введение в музыковедение». Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С. 9.

¹¹ Термин Е. А. Ручьевской.



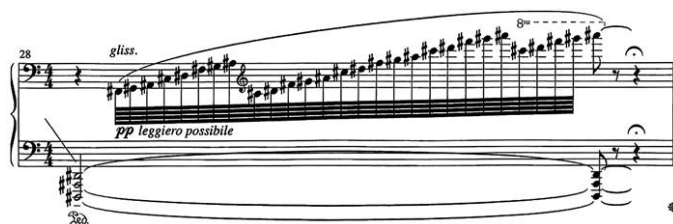
Принцип соединения различного (дополнения) в одновременности способствует единству горизонтали и вертикали; этот же принцип в последовательности приводит к комбинаторному монтажу разных фигур. Показательна в этом отношении тема пьесы *Пожелтевшая береза*: в каждом из трех тактов темы происходит включение новых орнаментальных фигур, при этом предыдущая продолжает звучать на педали. Так образуется тематическое «облако», в котором, однако, отчетливо слышны по-разному окрашенные фортепианные тембры (пример 2).



Многообразие используемых Райтио фигуративных элементов свидетельствует о силе композиторского и пианистического *inventio*. Однако в этом многообразии выделяются фактурные формулы, которым композитор оказывает особое предпочтение. В первую очередь это всякого рода *quasi-glissandi* (скользящее движение, зачастую внутренне симметричное, по звукам аккордов различной структуры). Данный прием чрезвычайно широко представлен в фортепианном наследии Дебюсси. И точно так же, как в завершении Второй тетради дебюссистских *Прелюдий*, линия *quasi-glissandi* в



Четырех цветопоэмах увенчивается включением реального glissando по черным клавишам (пример 3).



Райтио наследует у французских импрессионистов (не только Дебюсси, но и Равеля!) специфически фортепианное ощущение фактуры. Тонкое ощущение пространственных регистровых разрывов, детальная нюансировка плотности аккордовых комплексов в сочетании с мастерским использованием педали создают ощущение пронизанного воздухом, акварельного музыкального письма.

В пьесе *Багряные облака* использованный композитором прием — комплексное голосоведение — вызывает непосредственные дебюссистские ассоциации (симфонические *Облака*, *И луна нисходит на разрушенный храм* из второй серии *Образов*). По сути, тема пьесы Райтио — почти цитата, своеобразный знак, свидетельствующий о глубоком постижении музыкально-эстетических принципов Дебюсси (пример 4).



Стремление запечатлеть изменчивые образы природы — главная черта самобытного «северного импрессионизма» Райтио. «Акварельное» качество манеры композитора претворяется и в его работе с тематическим материалом: очертания мгновенно «схваченного» образного импульса (тематического эскиза) словно бы размываются включением фигуративных элементов иного рода, которые, как и тема, подвергаются вариантному развитию. Тематические арки создают ощущение повторности, которое, однако, не перерастает в репризность; скорее, композитором движет желание сформулировать



еще раз, более совершенно, то, что уже было им намечено. В результате форма цветопоэм отмечена качеством эскизности, иными словами, — прелюдийности, дебюссистским *inachevé* (в особенности показательны мастерски выполненные Райтио кадансы-«многоточия», оставляющие ощущение недосказанности, тайны, загадки).

В связи с этим нужно подчеркнуть, что для фортепианных миниатюр Скрябина характерен принципиально иной подход композитора к процессу формообразования. Скрябинскому методу свойственно изложение музыкальной мысли, изначально четко сформулированной, с последующим ее развитием, которое приводит к образованию завершенной структуры. Доказательство тому — собственные слова композитора: «Надо, чтобы меня удовлетворило целое, форма. Надо, чтобы было как шар»¹². В итоге композиция произведений Скрябина никогда полностью не утрачивает связи с исторически сложившимися формами; Райтио, вслед за Дебюсси, ищет иные композиционные закономерности.

Скрябинские ассоциации в стилистике цветопоэм Райтио возникают в первую очередь на уровне ладогармонической организации:

пример 5 — *Листья осины*, тт. 17–20



пример 6 — *Багряные облака*, тт. 11–14

¹² Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 170.



пример 7 — *Дымка*, т. 24



В музыке отразилось тяготение финского композитора к максимальной хроматизации звукоряда. Например, в последней пьесе цикла — *Дымка* — отчетливо слышны отзвуки скрябинских аккордов с расщепленной квинтой. Однако Райтио ищет собственные ладовые образования, родственные, но не идентичные хроматике Скрябина: в них зачастую включаются и элементы гаммы Римского-Корсакова, и даже пентатонические «вкрапления», напоминающие о стиле Дебюсси. Думается, это вызвано тем, что особенности музыкального языка Райтио отражают его индивидуальное, виртуозное, тактильное ощущение фортепианной клавиатуры; данное качество роднит финского художника с обоими замечательными композиторами-пианистами.