Татьяна Владиславовна Чаплинская

г.Орел, МБУДО "Орловская детскя музыкальная школа №1 им.В.С.Калинникова"

Особенности композиторского мышления и музыкального языка  
Василия Калинникова. Симфонизм как основополагающий принцип  
художественного мышления композитора

Глубоко русская по своему характеру музыка Калинникова покоряет прежде всего своей искренностью и непосредственностью, доверительно-дружеским тоном высказывания, располагающим к общению с ней как музыкантов-профессионалов, так и просто любителей музыки. По степени доступности слушательским сердцам музыку Калинникова можно поставить в один ряд с произведениями Моцарта, Шуберта, Глинки, Чайковского. Право на соседство с названными гениями дают музыке самобытного русского композитора также такие её исключительные качества, как мелодическая яркость, запоминаемость и простота.

Каков же арсенал средств, используемых композитором для создания той самобытности, которую в каждом из его творений может найти и оценить слушатель?

В творчестве Калинникова получили развитие лучшие традиции русской музыкальной классики, в особенности – Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского. Произведения Калинникова глубоко национальны по содержанию и по музыкальному языку, хотя сам композитор не считал желательным намеренное подчёркивание национального колорита. «Римский-Корсаков, - говорил он, - слишком уже этнографичен». Поэтические картины русской природы, сцены сельского народного быта, проникнутые лирической теплотой думы о родине – таков основной круг образов, характерных для творчества Калинникова.

Наиболее привлекательная черта музыки этого композитора – яркость и выразительность мелодики. Истоки её – в народной песенности. Однако Калинников не пользовался прямым цитированием. Он создавал мелодии в народном духе, пользуясь осевшими в его памяти интонациями народных песен. С народными источниками связано также многое в гармоническом языке композитора, нередко пользующегося ладовой диатоникой (особенно характерно для него применение натурального минора). От старинного русского мелоса (эпических и обрядовых песен) в музыке Калинникова – широкое использование системы подголосков, диатонических гармоний, нечётных метров, частое возвращение к опорному пункту мелодии при общей изломанности мелодической линии, плагальные каденции с концовками на квинте или на трезвучии без терции в положении октавы.

Национальной традицией со времён Мусоргского стало использование русскими композиторами имитации колокольных звучаний. Не чужд этой традиции оказался и Калинников. «Колокольность» присутствует не только в его симфонических произведениях, но и в фортепианных миниатюрах, вокальных произведениях.

Романс «Колокола» на стихи Константина Романова – это звуковая картина, по характеру более близкая к оркестровой партитуре, чем к сочинению для голоса и фортепиано. Романс во многом автобиографичен. Его настроение совпадает с настроениями Калинникова во время пребывания в Ментоне. Тоска по родине. Одиночество. Безнадёжность. Однообразный звон чужих колоколов заставляет вспомнить радостный перезвон колоколов в родном краю. Противопоставление образов усиливается непомерно большим расстоянием между голосами в фортепианном сопровождении. Верхний регистр отстоит от нижнего на 5 октав! Этот художественный приём делает более зримым содержание фразы: «…и ласково и нежно с далёкой родины звучат колокола…»

В своих эпических произведениях (Первая симфония, симфоническая увертюра «Былина») подражание колокольным звонам композитор употребил в момент апофеозного звучания трансформировавшихся лирических тем, приобретших благодаря такому оформлению гимнический характер. Ликующие, проникнутые ярким светом финалы названных симфонических произведений являются носителями жизнеутверждающей идеи, пронизывающей всё творчество Калинникова; «…его музыка – светлый гимн жизни!» - пишет Г. Пожидаев.

Музыковеды нашего времени усмотрели сходство побочной партии калинниковской симфонической увертюры «Былина» с ныне принятым Государственным гимном РФ, созданным композитором А.В. Александровым. Вряд ли Александров был хорошо знаком с «Былиной» Калинникова. Ведь исполнена впервые она была только в 1950 году, а издана в 1951 году, в то время как Гимн РФ впервые прозвучал по радио в ночь на 1 января 1944 года. Музыкальная история знает немалое число интонационных сходств в произведениях никогда не знавших и не слышавших музыки друг друга композиторов. Данный факт является лишь подтверждением существования так называемого «интонационного словаря» (термин Б.В. Асафьева) нации, эпохи. Интонационное родство мелодического языка двух ярких представителей отечественной музыкальной культуры (Калинникова и Александрова) в свете данной теории является не случайным, а скорее – символичным! И можно только восхищаться тем, что Калинников первым уловил в безбрежном интонационном пространстве музыкальную мысль, которой было суждено стать музыкальной эмблемой великой России.

Музыкальное наследие В.С. Калинникова невелико. Основное место в нём занимают оркестровые произведения. Тяготение к симфонической области проявилось у композитора с ранних лет, и сам он признавал эту область наиболее ему близкой. Очень верную оценку творческой фигуре Калинников дал в своё время академик Асафьев. Он писал, что творчество Калинникова отличается сердечностью и непосредственностью музыки, соединёнными с ценным свойством – умением симфонически развивать свои мысли. В беседах со своими учениками (в частности, с Вяч. Пасхаловым) Калинников неоднократно высказывал мысль, что высшим достижением музыкального творчества является не опера, а симфония. В.С. Калинников – замечательный русский композитор-симфонист, вписавший своё имя в историю мировой музыкальной культуры не только как создатель поистине триумфальной соль-минорной симфонии, но и как представитель, может быть, самый талантливый, так называемого второго этапа развития русского симфонизма.

Разработка понятия «симфонизм» - заслуга отечественного музыковедения и прежде всего Б.В. Асафьева, выдвинувшего его как категорию музыкального мышления. В самом широком смысле симфонизм это – художественный принцип философски-обобщённого, диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве. Симфонизм – «великий переворот в сознании и технике композитора, … эпоха самостоятельного освоения музыкой идей и заветных дум человечества» (Б. Асафьев). Б. Асафьев определил сущность симфонизма как «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных».

Симфонизм как эстетический принцип характеризуется сосредоточенностью на кардинальных проблемах человеческого бытия в его различных аспектах (общественно-историческом, эмоционально-психологическом и других). В этом смысле симфонизм связан с идейно-содержательной стороной музыки. Одновременно понятие «симфонизм» включает в себя особое качество внутренней организации музыкального произведения, его драматургии, формообразования. Симфонизм прошёл длительный процесс формирования, активизировавшийся в эпоху просветительского классицизма в связи с кристаллизацией сонатно-симфонического цикла. В этом процессе особенно велико значение венской классической школы. Дальнейшие пути развития симфонизма связаны с его исторической эволюцией на базе множества национальных композиторских школ, в числе которых русская симфоническая школа занимает одно из ведущих мест.

Последнее десятилетие XIX века, ставшее временем создания самых значительных симфонических произведений Калинникова, являлось историческим периодом, когда первое поколение русских симфонистов в основном закончило свой путь: Бородина и Мусоргского уже не было в живых; А. Рубинштейн и Римский-Корсаков перестали обращаться к собственно симфоническим жанрам; Чайковский уже создал 5 симфоний и программную симфонию «Манфред», а также все свои сюиты и одночастные симфонические произведения. И всё же, 90-ые годы XIX века являлись периодом дальнейшего интенсивного развития русского симфонизма. Именно в 90-ые годы Чайковский написал гениальную Шестую симфонию; именно в это время достигло расцвета дарование выдающихся русских симфонистов Танеева и Глазунова; тогда же закончил после многолетней работы свою Первую симфонию Балакирев; наконец с первыми симфониями выступили Скрябин и Рахманинов.

Следует отметить, что понятие симфонизм не сводится к сонатной схеме и её использованию в симфонической музыке. Симфонизм, как метод, способный особенно глубоко и действенно раскрыть процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал, выходит за пределы определённых жанров и форм. Симфонизм находит проявления в самых различных жанрах и формах – от симфонии, оперы, балета до романса или небольшой инструментальной пьесы, от сонатной, крупной вариационной до небольшой строфической формы. Симфонизм как обобщающее понятие, производное от термина «симфония», но не отождествляемое с ним, хотелось бы применить к творческому почерку рано угасшего талантливого русского композитора В.С. Калинникова, первую симфонию которого академик Б.В. Асафьев образно назвал «песней жаворонка» русского симфонизма.

В своих наиболее действенных, концентрированных проявлениях (у Бетховена, Чайковского) симфонизм отражает закономерности драмы (противоречие, его нарастание, переходящее в стадию конфликта, кульминация, разрешение). Логика процесса симфонического развития в своей основе подчинена триаде: тезис – антитезис – синтез. Симфоническое развитие может быть стремительным и остроконфликтным или, наоборот, медленным и постепенным, но оно всегда представляет собой процесс достижения нового результата, отражающий движение самой жизни. Симфоническое развитие предполагает не только последовательный процесс обновления, но и значительность качественного преобразования исходной музыкальной мысли, заложенных в ней свойств.

В зависимости от образного содержания и особенностей музыкальной драматургии можно говорить о различных типах симфонизма: драматическом, лирическом, эпическом, жанровом и др. Типы симфонизма имеют тенденцию к взаимопроникновению. Синтез эпоса, лирики, жанровости очень характерен для русского классического симфонизма. Творчество Калинникова можно отнести к лирико-этической линии симфонизма, начало которой было положено Шубертом; продолжателями этой линии можно считать Брамса, Брукнера, а на русской почве – конечно же Бородина.

Эпический симфонизм, обычно противопоставляемый драматическому (Бетховена, Чайковского, Шостаковича), обладает рядом особенностей. На это указывал И. Соллертинский в исследовании «Исторические типы симфонической драматургии»: «Что характерно для эпического симфонизма? Думается, лирика, но не отдельной творческой личности, а лирика целого народа, целой культуры, лирика, откристаллизовавшаяся в течение столетий, связанная с национально-героическими преданиями, с великим историческим прошлым народа». Пафос эпической симфонии состоит в изображении и прославлении Родины, её природы, народа, быта. Индивидуальный герой драматической симфонии здесь отсутствует, он как бы целиком «растворяется» в народе. Поэтому в эпической симфонии не стоит и не может остро стоять проблема взаимоотношений «героя» и окружающей его действительности. Естественно, что драматургия такой симфонии не может носить трагедийный, остроконфликтный характер. В эпической музыкальной драматургии широко обобщенное содержание порождает и обобщённый тип образов. Отсюда большая роль жанровых и картинно-изобразительных моментов в содержании музыкального материала. Отсюда и другой тип его развития. Место драматических коллизий здесь занимают красочные сопоставления относительно завершённых «эпизодов-картин», развёртывающихся последовательно, неспешно.

Первая симфония Калинникова – произведение, в котором, как в фокусе, наиболее ярко и рельефно представлены особенности симфонизма эпического направления; здесь также собраны черты стиля композитора, мастерски владевшего методом симфонического развития применительно не только к оркестровым произведениям, но и к фортепианным миниатюрам, вокальным сочинениям.

В книге «Василий Сергеевич Калинников» Вячеслав Пасхалов, анализируя вокальные и фортепианные произведения своего учителя, неоднократно замечает: «Калинников пишет по фортепианному, а думает по оркестровому»; «…в лице Калинникова мы имеем дело с композитором, обладающим ярко выраженным оркестровым мышлением»; «…оркестр – вот стихия Калинникова, потому и его вокальные вещи, как и фортепианные, имеют резко выраженный оркестровый колорит».

Достаточно в качестве примера обратиться к фортепианной пьесе «Менуэт». Объединение фортепианных приёмов с оркестровыми наблюдается здесь очень ярко. Несмотря на отсутствие текста «Менуэт» воспринимается слушателем как программная музыка. В нём есть также черты театрализации, характерные для многих симфонических произведений. Уже с первых звуков вступления мы вовлекаемся в действо, атмосфера и обстановка которого угадывалась ещё до начала исполнения: паркетный зал, напудренные парики, галантные кавалеры и дамы в ярких костюмах. Основные музыкальные образы – зримы, театральны, а звучание тем – оркестрово, как в оперном спектакле. Проявление в композиторском мышлении театрального начала – верный признак симфонизма, берущего свой исток в законах драмы. Симфоническое развитие сюжетно по своей сути, в нём есть фабула, иногда ярко выраженная (как у Берлиоза). В других случаях проявление в симфоническом мышлении театрального начала связано с театральной характеристичностью образов (например, в симфонизме Прокофьева, Стравинского).

Одно из важнейших и характерных проявлений симфонизма – использование системы повторяющихся интонационных образований. На рубеже XIX – XX веков композиторами-симфонистами широко использовался принцип так называемого монотематизма, ставший со времён Берлиоза одним из ведущих принципов организации тематического материала. Из русских композиторов к монотематизму впервые обратился Римский-Корсаков (в симфонических сюитах «Антар» -1868 г., «Шехеразада» - 1888 г.). Первыми русскими непрограммными симфониями, в которых использовался принцип монотематизма, явились Пятая симфония Чайковского (1888 г.), Вторая симфония Глазунова (1886 г.). В 1890-1900-х годах появился целый ряд произведений, в основе которых в большей или меньшей степени лежит монотематический принцип развития музыкального материала: это 4, 5, 6, 7, 8 симфонии Глазунова, 1 и 2 симфонии Калинникова, до-минорная симфония Танеева, 1, 2, 3 симфонии Скрябина.

Монотематизм бывает двояким. Один тип означает образную трансформацию какой-либо темы при сохранении тематической общности с «первоисточником». Другой тип монотематизма бывает представлен какой-либо одной ведущей темой или музыкальной фразой, оказывающейся впоследствии материалом для образования нескольких других, а иногда всех остальных тем произведения, весьма различных по характеру. В симфониях Калинникова мы встречаемся как с монотематизмом первого рода (в Первой симфонии), так и с монотематизмом второго рода (во Второй симфонии). Так в результате монотематического преобразования лирическая тема Andante соль-минорной симфонии в коде финала звучит как героический апофеоз. Указанный приём является средством обобщения в рамках всего цикла и знаменует важнейшую веху в эволюции содержания симфонии: лирико-эпическая линия уступает место героико-эпическому утверждению темы Родины и народа. Следует подчеркнуть, что этот приём преображения лирической темы в коде финала, приобретающий глубокое идейно-философское значение в творчестве зрелого Танеева, применён Калиниковым за 3 года до окончания до-минорной танеевской симфонии. Калинников, возможно, оказал определённое влияние на Танеева.

Монотематическому преобразованию лирической темы Andante в коде финала близки ещё две тематические трансформации. Так лирический первый элемент главной партии I части в своём репризном проведении внутри экспозиции и в репризе сонатной формы трансформируется, приобретая черты широкого эпического размаха. Вторая тематическая трансформация совершается в среднем разделе III части – в скерцо, где тема «колыбельной» временами переходит в тему «плясовой». Каждая из этих трансформаций заключает в себе предвосхищение дальнейшего развития события в цикле: от лирико-пейзажного колорита (две первые части) – через отражение народного быта (скерцо) – к торжеству и прославлению народа и Родины (финал).

Удивительно, что симфонизм и свойственное ему использование монотематизма, как организующего принципа в работе с тематическим материалом, можно обнаружить не только в крупных симфонических произведениях Калинникова, но и в его маленьких фортепианных шедеврах, таких как «Грустная песенка», «Русское интермеццо».

Обратимся к «Грустной песенке». Контрастная по отношению к характеру музыки крайних частей тема средней части является по сути лишь интонационным и ритмическим вариантом темы, излагаемой в самом начале пьесы. В средней части песенки обретают самостоятельность два элемента исходной темы – восходящий и нисходящий мотивы. Каждый из них обнаруживает скрытую внутреннюю энергию, достаточную для того, чтобы заполнить собой такт размером в 5/4! Элементы единого исходного мелодического построения, расколовшись на самостоятельные «струи», захватывают постепенно огромное звуковое пространство, заполняя «полноводьем» света и торжества жизни короткое мгновение отступившей на время грусти. В репризе разбушевавшаяся мелодическая и гармоническая стихия уступает место хрустально-неподвижной, словно звенящей тишине, в которой вновь воссоединяются «осколки» незамысловатой темы, имеющей явно квартетное изложение.

«Полным отсутствием всякой фортепианности» блистает, по словам Вячеслава Пасхалова, пьеса «Ноктюрн». Стиль её, по его же определению, чисто оркестровый: «Невольно думается, как чудесно этот «Ноктюрн» прозвучал бы в струнном или даже полном симфоническом оркестре» (В. Пасхалов.) Вся мелодика пьесы проистекает из короткого первоначального мотива, являющегося интонационным зерном, прорастающим сквозь многослойную, по-настоящему оркестровую фактуру произведения. В I части первоначальный мотив секвентно развивается, охватывая не только нижний, но и средний голос. В конце I периода к мелодическому голосу присоединяется контрапунктическая линия. В средней части «Ноктюрна» тематическое и интонационное сходство с первоначальным мотивом на первый взгляд не обнаруживается. Многократно повторяющиеся мелодические фигурации верхнего голоса носят импровизационный характер и не имеют никакого сходства с ползущими вверх полутоновыми интонациями основной темы. Но в средних голосах слух и взгляд исполнителя улавливают знакомые очертания мотива-зерна «прораставшего» так настойчиво на протяжении всей I части! Своё интонационное завершение мотив-зерно (ля, ля#) находит в звуках верхнего голоса, появляющихся на 4-ой и 5-ой восьмой такта (до#, си). Многократное повторение этого переползающего из одного голоса в другой интонационного образования не кажется случайным. Характерное звучание ползущей вверх малой секунды становится лейт-интонацией всего произведения! Развитость фактуры средней части «Ноктюрна», сочетающей подголосочность и имитационность с типичной для гомофонно-гармонического изложения ясностью вертикалей (выполняющих функцию скелета), заставляет вспомнить разработочные разделы симфонических произведений Калинникова. В них он проявил себя большим мастером.

Калинников также превосходно владел техникой контрапунктического письма. Партитуры его обеих симфоний богаты всевозможными «контрапунктическими хитростями». Любовь к ним Василий Сергеевич унаследовал от Бородина, пред творчеством которого он благоговел и произведения которого хорошо знал. Образцом блестящего контрапунктического письма Калинникова является Andante его соль-минорной симфонии. Средний раздел Andante, написанный в простой 3х частной форме, имеет две репризы, через которые красной нитью походит красочное контрапунктическое объединение основных тем части. Тройной контрапункт, объединяющий тему первого раздела Andante с темой его среднего раздела и её подголоском, звучит в динамической репризе. Контрапунктическое объединение тем способствует их образному сближению в процессе развития музыкального материала и широко используется композитором в других произведениях.

Интересной особенностью выстраивания Калиниковым музыкальных форм является неоднократное возвращение к уже звучавшему тематическому материалу, что связано с повествовательностью высказывания. Это явление в музыке по своей природе аналогично неоднократным повторам в различных литературных произведениях (сказки, былины, сказания, легенды). Приём возвращения к уже звучавшему не раз, мог привести к растянутости формы и однообразию. Но эволюция содержания и блестящая тематическая работа композитора способствуют свежести восприятия старого тематического материала, который как бы всё время обновляется, освещая представленные образы с разных сторон. В I части соль-минорной симфонии звучат две так называемые «разработанные экспозиции» (термин принадлежит Танееву). В финале той же симфонии применена очень редко встречающаяся в музыкальной практике форма: это синтез формы рондо и двойной сонатной формы. Введение элементов рондо позволило провести многократно основную тему. Таким образом, мы опять встречаемся с неоднократным возвращением к основополагающей музыкальной мысли, выступающей в качестве своего рода «музыкальной аксиомы». В финале – в виде реминисценций – проходит также ряд тем из других частей симфонии: главная и побочная из I части; первая тема Andante; «колыбельная» и «плясовая» из трио скерцо. Использование своеобразных музыкальных «арок» придаёт симфоническому письму Калинникова ещё большую эпическую размашистость, а драматургическому замыслу – значительность и законченность, необходимые для утверждения оптимистической сущности основной художественной идеи. Не сводимый к однозначной формуле, симфонизм как категория музыкального мышления раскрывается в новых возможностях в каждую эпоху своего развития.

Литература.

1. Мартынов И. Первая симфония Калинникова. В серии «Библиотека слушателя концертов» (Москва. Гос. муз. изд-во. 1959.).
2. Николаева Н. Симфонизм. Музыкальная энциклопедия, том V (Москва. Издательство «Советская энциклопедия». 1981.).
3. Пасхалов Вяч. Василий Сергеевич Калинников. Жизнь и творчество (Ленинград-Москва. Гос. муз. изд-во. 1951.).
4. Пожидаев Г. Василий Калинников. Симфония жизни в четырёх частях (Москва. Школа. 1992.).
5. Рыцлина Л. В.С. Калинников. Глава VI в учебнике «Русская музыкальная литература», вып. IV (Ленинград. Гос. муз. изд-во. 1962.).
6. Сост. и ред. Киселёв В.А. Василий Калинников. Письма, документы, материалы. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки (Москва. Гос. муз. изд-во. 1959.).
7. Фрадкин В. Первая симфония Калинникова. Сборник «Вопросы музыковедения», вып.2. Труды ГМПИ им. Гнесиных (Москва. 1973.).