

*Коленько Р.Г.,  
Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, г. Минск*

## **ВАЛЬС В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ М.И. ГЛИНКИ**

Жанр вальса, как известно, в истории музыки имеет долгую и счастливую судьбу. В отличие от многих других танцев, жизнь которых часто ограничивалась одним или несколькими десятилетиями, он активно существует и процветает вот уже третье столетие. Думается, что это не случайно. С момента своего рождения в семидесятые годы XVIII века в австро-немецкой крестьянской среде, где он назывался лендлером, вальс очень скоро завоевал все слои общества. Он и до наших дней сохранил эту сферу бытования, став самым известным и распространенным танцем. Одновременно с этим профессиональное композиторское творчество подняло этот танец на небывалую для танцевальных жанров музыкально-художественную высоту. Все это обеспечило ему жизнестойкость, интенсивное развитие, особую любовь и гарантию успеха у публики. К середине XIX века произошло разделение жанра вальса по функции и форме существования в обществе на два вида. Первичный вид – бытовой танец, предназначенный для праздников, увеселений, карнавалов, балов и второй вид – профессиональный инструментальный и вокально-инструментальный музыкальный жанр для концертного исполнения. По этим двум видам-направлениям продолжается бытование и развитие вальса вплоть до настоящего времени.

Первой кульминацией в истории вальса принято считать творчество Штраусов: отца и сыновей. Особенно сына Йоганна, прозванного «королем вальсов». Многочисленные сочинения их оставили неизгладимый след в музыкальном творчестве XIX века и во многом изменили облик его жанровых видов. В период процветания венского вальса был выработан и утвердился общий музыкально-поэтический вальсовый стандарт. Главными чертами его стали: лирическая сфера содержания, красота, одухотворенность, и вместе с ней простота, легкая запоминаемость мелодий. Кроме этого, важным средством музыкальной организации вальса, как и любого танца, была ясная, четкая метrorитмическая и фактурная основа, создающая упругий, энергичный, пластический выразительный рисунок. Общий характер многих вальсов того времени отличался ярко выраженной эмоциональностью, приподнятостью, жизнерадостностью, не лишенных торжественности и праздничности восприятия жизни. Эти особенности венских вальсов получили дальнейшее претворение в профессиональной музыке и дополнились новыми красками. Все они подтверждают богатую и неисчерпаемую глубину природы этого жанра, индивидуально раскрываемую в творчестве многих композиторов XIX и XX веков.

Таковы лирические миниатюры, вальсы-поэмы, крупные инструментальные пьесы в романтической европейской музыке XIX века. Ф. Шуберт, К.М. Вебер, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, И. Брамс и многие другие композиторы оставили большое количество прекрасной инструментальной и вокально-инструментальной вальсовой музыки. В европейском искусстве 20 века этот жанр использовался чаще всего в типичном лирическом облике, но встречаются и иные варианты его решения с изменением содержания, драматургии, композиции. Так, например, в творчестве М. Равеля есть сочинение и в традиционном ключе, и ярко новаторское. Фортепианный цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911 г.), созданный в начале творческого пути, уже по программному названию определяет обращение автора к традиционному типу вальса. Это ряд лирико-поэтических пьес романтического характера с присущими музыкальному языку композитора тонкостью и изысканностью. Совсем иное сочинение написано М. Равелем в 1920 году под впечатлением трагических событий Первой мировой войны. Хореографическая поэма «Вальс» для симфонического оркестра строится на главенстве и взаимодействии сильных по эмоциональному воздействию контрастных драматических образов. Благодаря их внутреннему, интенсивному развитию и постепенному динамическому нагнетанию музыкальное повествование приводит к трагическому финалу. Это произведение, безусловно, выделяется среди всех известных вальсов своей сложной, остро-драматичной концепцией. Оно свидетельствует о том, что и эта область содержания подвластна вальсовой стихии.

В русской музыке XIX и XX веков жанр вальса занимает особое место. Преодолевая границы строгой танцевальности, он смело вторгается в другие музыкальные жанры и другие области искусства (например, в музыку для драматического театра, кино). Вкрапываясь в природу других жанров, вальсовость приобретает более весомое значение в музыке. В этих условиях она становится и индивидуальным качеством музыкального языка, и чертой стиля многих композиторов. А если говорить более широко — одним из принципов мышления в русской классике. Вальс весьма часто применяется в своем основном первоначальном лирическом облике в различных родах и видах музыкальных произведений. В то же время вальсовое начало не менее органично проникает во все уровни средств выразительности независимо от жанра. Это обобщенное понимание вальсовой специфики, встречаемое и в европейской музыке, очевидно, более свойственно и близко славянской душе. Ее лиричность, вокальность, открытость, стремление видеть и ощущать красоту, радость жизни вполне соответствуют коренным признакам этого жанра.

Известно, что вальсовость как принцип проявляется в легко узнаваемых, типичных интонационно-ритмических и фактурных формулах, прорастающих в тематизм многих сочинений русских, советских композиторов. Мягкое, плавное, естественное течение музыкальной мысли, свойственное лирической вальсовой танцевальности, переносится и в дру-

гие сферы музыкального содержания: лирико-драматическую, лирико-скерцозную, лирико-эпическую. Расширение образного диапазона легко подтвердить, вспомнив хотя бы несколько вальсовых названий: «Вальс-скерцо», «Вальс-шутка», «Вальс-каприз», «Вальс цветов» П. Чайковского; «Вальс каприз», «Фантастический вальс», «Вальс-бостон» А. Хачатуряна; «Вальс-фантазия», «Прощальный вальс» М. Глинки; вальсы «Муки любви» и «Радость любви» Ф. Крейсlera и переложение их для фортепиано С. Рахманинова; «Концертный вальс», «Большой концертный вальс» А. Глазунова; «Табакерочный вальс» А. Даргомыжского; «Вроде вальса» А. Скрябина; «Пушкинские вальсы» С. Прокофьева; «Вальс для маленьких читателей «Фигаро» И. Стравинского. Обновление же средств выразительности в мелодическом, метrorитмическом, ладогармоническом и фактурно-тембровом планах создает красочную панораму вальсовой музыки в русском творчестве.

Обозревая русское музыкальное искусство от истоков до наших дней трудно найти имена композиторов, не обращавшихся к жанру вальса. Начиная с А. Алябьева, А. Гурилева, А. Верстовского и почти всех классиков XIX века, а также многих авторов XX века можно составить целую музыкальную галерею художественно-выразительных, неповторимых вальсов. Для полноты картины вспомним и два известных до сих пор вальса дипломата и музыканта-любителя А. Грибоедова, подтверждающие факт повсеместного увлечения этим жанром в разных сословиях и группах русской музыкальной среды. Историю русского вальса можно представить, образно говоря, как пестрый калейдоскоп из ярких, запоминающихся, всеми любимых сочинений – от песни, романса до части из симфонии или номера из оперы, балета. Эти драгоценные музыкально-поэтические картины без преувеличения можно назвать сокровищницей души, мыслей, надежд русского человека. В них отчетливо проступают и национальное мироощущение, и многие черты славянского характера.

В творчестве М. Глинки камерно-инструментальная музыка по своему значению и важности для русского искусства занимает последнее место после оперной, симфонической и камерно-вокальной. Однако, созданные и в этой области немногочисленные сочинения несут на себе отпечаток таланта, крепкого профессионализма, особой индивидуальности автора. Фортепианная музыка М. Глинки отличается национальной природой и самобытностью, тонкой лиричностью и жанровой характерностью. Излюбленными фортепианными жанрами М. Глинки на протяжении всего его творческого пути, как справедливо пишет О.Е. Левашева, были «традиционные для русской музыки вариации и пьесы малых форм – ноктюрны, вальсы, мазурки, полонезы» [1, с. 144]. Танцевальные пьесы чаще всего выполняли бытовые функции, являясь непременным атрибутом всех музыкальных кружков, собраний, вечеров русского общества пушкинской поры, а М. Глинка, будучи прекрасным пианистом, обладая прекрасным голосом, естественно оказывался в центре внимания их, аккомпанируя,

импровизируя и исполняя многочисленные произведения как свои, так и других композиторов.

До нас дошло несколько фортепианных вальсов М. Глинки, относящихся и к первому жанровому виду – бытовой танец, и ко второму – сочинение для концертного исполнения. Среди них самый известный «Вальс-фантазия», написанный в 1839 году для фортепиано, а в 1856 году, переложенный автором для симфонического оркестра. Именно он занял особое место в русской музыке, определив значение этого жанра для будущей ее истории. Основной смысл вальса для М. Глинки – это исповедь души, музыкальное воплощение интимных чувств, связанных с дорогими сердцу воспоминаниями, грезами о молодости, любви и прекрасных или несбыточных мечтах. Все эти качества в той или иной мере характерны для всех его вальсов, но особенно ясно они проявились в «Вальсе-фантазии». Романтическое, с элементом элегичности настроение, изобилие разнообразных вальсовых тем, стройная, но неповторимо индивидуальная композиция и красочная оркестровка сделали «Вальс-фантазию» первым выдающимся образцом национального русского вальса. Остальные его вальсы созданы в традициях бытового музицирования. Это «Прощальный вальс» соль мажор (1831 г.), вальсы ми-бемоль мажор, си-бемоль мажор (1838 г.) и соль мажор (1839 г.). Все они дают представление о типичной для того времени русской танцевальной музыке с очевидным стремлением к поэтизации данного жанра.

«Прощальный вальс» представляет собой изящную, образно говоря, кружевную миниатюру (32 такта, простая двухчастная репризная форма с повторенными частями). Она соткана из тончайших оттенков эмоций, переживаемых во время прощания перед разлукой. Ее светлый, приглушенно-загораживающий звуко-цвет вызывает ощущение некой загадочности, манящей полутонами, полунамеками. Мелодика дышит и движется с едва уловимыми вздохами, вопросами, плавно восходящими и нисходящими подъемами и спадками. Завершается тема (восьмитактовый период) кульминацией-горизонтом с мягким секундовым задержанием-приседанием. Достигается она с помощью линии глубокой обращенной мелодической волны: ре второй октавы – начало мелодии, ре первой – четвертый такт, ре третьей – завершение темы. Именно этот выразительный рисунок мелодии создает в каденции эффект появления ясного, чистого внутреннего света, тихой радости и надежды на счастье.

Ми-бемоль мажорный вальс воспроизводит иной вариант лирической танцевальности. В нем нет тех тончайших индивидуальных эмоций, которые пронизывали соль мажорный. Все внимание в нем сосредоточено на отображении типичных вальсовых черт: общей жизнерадостной вальсовой стихии. Обе его темы (тема первой части и тема трио – сложная трехчастная форма с репризой *da capo*) очерчивают бодрое, энергичное, приподнятое настроение, связанное с ожиданием ощутить во всей полноте веселый праздник жизни. Начальная тема строится на лирико-эпических, размаши-

стых, диатонических кварто-квинтовых интонациях по звукам трех главных трезвучий, напоминая мелодические ходы, излюбленные венскими классиками. Их повторяемость обеспечивает теме обобщенность в выражении содержания, легкое, кружащееся движение, скользящую полетность. Тема трио более индивидуальна, лирична, песенно-вокальна. В ней скачкообразная танцевальность, главенствующая в предыдущей теме, сохранилась лишь отчасти, так как расцветается плавным секундовым движением. А хроматические полутоны, переходящие в секстовую интонацию с затактовым придыханием в начальной фразе – это существенный мелодический контраст по отношению к первой теме. Анализируя и любясь вальсовым тематизмом невозможно не подчеркнуть высочайшее мастерство и неисчерпаемую музыкальную фантазию М. Глинки. Его умение лишь несколькими штрихами-интонациями при общей типичной метроритмической и фактурной однородности сделать музыку самобытной и пленительной.

Вальс си-бемоль мажор значительно сложнее двух рассмотренных вальсов и по тематизму, и по форме. В нем прослеживается сознательное стремление автора отойти от привычной типовой формы простого бытового танца. Этот вальс, пожалуй, является прямым предшественником вальса-фантазии ибо имеет с ним явное сходство по многим признакам, хотя и выраженное пока в более скромных масштабах. Такие же близкие, особенно в композиции черты с вальсом-фантазией имеет и соль мажорный вальс, состоящий из интродукции, пяти вальсов и финала. Возвращаясь к си-бемоль мажорному вальсу, отметим изобилие тематизма в нем: семь вальсовых тем. Каждая из них характеризуется не только яркой интонационной индивидуальностью, что свойственно М. Глинке, но и разнообразной ритмической природой. Музыкальное содержание вследствие этого насыщается широким спектром лирических образов-портретов, как бы героев, присутствующих на карнавале жизни.

Все темы имеют свой, легко запоминающийся облик, свою лейтмотивную интонацию, определяющую их сущность. Так, первая фраза главной темы – это решительное восходящее движение четвертями по звукам тонического секстаккорда с подчеркиванием второй доли во втором такте (четверть с точкой). Эта тема сразу задает официально-обобщенный праздничный тон, призывая к вниманию. Скерцозная вторая тема отличается не столько интонационностью, ибо в ней используются такие же мелодические ходы, сколько ритмическим своеобразием. Повторяя начальную ритмическую формулу, М. Глинка находит удивительный по неожиданности и свежести ритмический рисунок. Изменяя четверти на восьмые и добавляя к каждой из них хроматический полутоновый форшлаг, он зримо выписывает новый образ: комичный, забавный, как бы весело «подпрыгивающий» под музыку. Первые две темы в результате представляют собой два контрастных портрета-персонажа участников праздника-карнавала. Они противоположны по своему статусу и положению в обществе, возрасту и фигуре, внеш-

нему и внутреннему облику. Третья тема – еще один персонаж: властный, сильный, энергичный хозяин жизни, в чем-то продолжающий линию первой официально-обобщенной темы. Интонационно-ритмический контраст с предыдущим тематизмом проявляется здесь более значительно, более выпукло, более существенно. Движение мелодии с вершины источника, краткие мотивные аккордовые реплики-возгласы сразу подчеркивают основные черты данного музыкального героя: оптимизм, энергию и уверенность в своих силах.

И вновь иное настроение, иная атмосфера, иная картина жизни. Нежная, волнообразная, колышущаяся мелодия четвертой темы плавно движется восьмыми (четырёхтактное построение). Обращает на себя внимание изящная, мягкая ритмическая остановка в ее середине. М. Глинка впервые в анализируемом тематизме использует междутактовую синкопу, усиливая внутреннее единство темы и усложняя ее метрическую организацию (двухдольный метр высшего порядка). Вместе с ней слушатель переносится в мир волшебных воспоминаний о прекрасных, волнующих ум и сердце мыслях, чувствах и образах. Эта тема повторяется трижды полностью, для того чтобы закрепить данное состояние пребывания в сладостных грезах. В последний четвертый раз она сокращена и буквально замирает, растворяясь в паузировании (4+4+4+2+1+последний такт паузы). Такое тонкое недоговаривание завершающих слов есть своего рода предельно выразительное музыкальное многоточие. Этот пленительный образ-персонаж ассоциируется с очаровательным женским портретом, близким и дорогим автору. В остальных трех темах си-бемоль мажорного вальса столь же индивидуально раскрывается многообразие глинкинской вальсовой природы, для которой щедрое мелодическое богатство и красота – главное выразительное средство.

В композиции си-бемоль мажорного вальса проявляются черты двух форм: в большей степени многотемного, многочастного рондо и в меньшей – сложной двойной трехчастной формы. Рондальные признаки отчетливо проступают благодаря наличию семи разнохарактерных тем, перемежающихся многократным повторением начальной темы-рефрена. С этой точки зрения форму вальса можно определить как восьмичастное, семитемное рондо с пропуском рефрена между третьим и четвертым эпизодами. Части рондо различны по масштабам и структурам. Если рефрен в первоначальном изложении – простая двухтемная трехчастная форма, то в других проведениях он либо сокращается до периода, либо изменяется тематически и тонально. В последний раз рефрен проводится полностью. Эта же композиция может быть рассмотрена и как сложная двойная трехчастная форма с сокращенной репризой. Первая часть в ней – сложная трехчастная форма с сокращенной репризой, все четыре темы которой изложены в виде восьмитактового периода. Вторая часть – пятая ми-бемоль мажорная тема с доминантовым предыктовым построением приводит к первой сокращенной (начальный период), варьированной, нетональной (до мажор) репризе.

Следующий за ней новый тематический материал (шестая и седьмая темы) может трактоваться как вторая средняя часть второй трехчастной формы. После нее идет точная, но не полная вторая реприза первой части. Близкий тип строения использован М. Глинкой и в «Вальсе-фантазии». Однако в нем все части более масштабны и без репризных сокращений. Такие многотемные и структурно свободные вальсовые композиции, усилиями М. Глинки, стали своеобразным мерилем отношения к данному жанру в русской музыке. Они показали гибкость и широкие тематические, композиционные возможности вальса, раскрыли многогранность его лирического содержания.

Анализируемые вальсы М. Глинки убеждают в том, что в них, как и в других жанрах, например, камерно-вокальных, автор проявил себя более всего как великий мелодист. Тонко мыслящий и чувствующий художник, М. Глинка мастерски владеет всеми звуковыми музыкальными красками. Тематизм его вальсов воплощает целый мир лирических образов. В большинстве из них царит равновесие бодрого, оптимистичного, мажорного начала, нередко обобщенного характера с индивидуальным, персональным словом, эмоцией. И лишь в «Вальсе-фантазии» преобладает интимно-лирическое настроение глубоко личной печали, грусти. Но, несмотря на главную тональность си-минор, в нем так же много мажорных тем, в которых господствует светлое, празднично-волнующее ожидание радости и счастья. Все данные оттенки чувств передаются с помощью особой глинкавской интонационной лексики. А она чрезвычайно выразительна и неисчерпаема в своем красноречии.

Привлекает внимание осознанное деление мелодического начала на две области. Кварто-квинтовые интонации, движение по звукам разложенных аккордов – обобщенно-официальный круг образов. Секстовые интонации, дополненные плавными секундово-терцовыми ходами, нередко с хроматическими полутонами – круг индивидуально-неповторимых образов с весомой долей авторского, личного слова. Часто в них подчеркнуты песенно-вокальные черты. Метроритмическая основа, как и фактурная, являются жесткой формулой, подтверждающей жанровый тип. Однако внутри его в каждой теме, не повторяясь, М. Глинка находит новый вальсовый вариант. Достаточно сравнить ритмический рисунок хотя бы первых фраз его тем, чтобы убедиться в том, насколько изобретательна фантазия композитора. Применение в некоторых темах метра высшего порядка (двухдольного в теме интродукции, трехдольного в главной теме «Вальса-фантазии», например) способствует раскрепощению танцевального тематизма. Освобождая его от сковывающих метрических, тактовых рамок, М. Глинка привносит в вальсовую музыку стихию особой свободы и широты дыхания, полетность и высшую степень проявления танцевальности. Ладотональный план и гармонию вальсов отличает простота и строгость. Она зиждется на близких, родственных тональностях и основных диатонических аккордовых функциях, с привлечением альтерированных гармоний.

Эти средства выразительности, по сравнению с интонационно-ритмическими, играют дополнительную роль в раскрытии содержания.

Примерно то же, что и о тонально-гармонических средствах, можно сказать о значении формы в вальсах М. Глинки. Она обладает ясностью, четкостью, квадратностью во внутренних структурах, но не лишена и сюрпризов, неожиданностей. В основном композитор опирается на типичные трехчастные и рондальные формы. Индивидуальные черты в них, однако, часто становятся определяющими весь композиционный план. Обращаясь к классическим построениям темы в форме периода, М. Глинка использует 8-12-16-тактовые масштабы, обеспечивающие общую вальсовую схему. Преобладание функции изложения тем над их развитием, избираемое М. Глинкой, нарушает и изменяет закон построения любой формы больше периода. Вместо развития темы после ее изложения в большинстве случаев следует изложение новой более или менее контрастной темы. Такого рода многотемность при отсутствии развития – есть отличительная особенность простых и сложных форм в вальсах М. Глинки.

Главное место в фортепианном наследии М. Глинки, как пишут исследователи, занимают многочисленные вариационные циклы. Они действительно популярны до сих пор в педагогическом репертуаре и нередко исполняются пианистами. В этом смысле вальсы не имеют такого положения в творческой практике, и думаю незаслуженно. Каждый из них – это драгоценная частица таланта и души основоположника русской классической музыки Михаила Ивановича Глинки.

#### *Список литературы*

1. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка. Т. 1. М.: Музыка, 1987. 381 с.
2. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: в 2 т. М.: Музыка, 1988. 352 с.

*Дожина Н.И.,  
Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, г. Минск*

### **НОКТЮРНЫ М.И. ГЛИНКИ: АНАЛИТИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД КОМПОЗИТОРСКИМ СТИЛЕМ**

Творческие искания М.И. Глинки в области фортепианной музыки отразились в нескольких десятках пьес танцевального и нетанцевального характера. Начиная с 1828 года он обратился к созданию мазурок, вальсов и других фортепианных миниатюр, которые вошли в «Собрание музыкальных пьес» и были изданы Глинкой в 1839-1840-х годах. В 1828 году появился и первый ноктюрн Es-dur. Помимо ноктюрна Es-dur Глинке принадлежит известный красивейший ноктюрн «Разлука» – ярчайшее из