

Методологические подходы в современном музыковедении

Автор статьи – Семёнова Анастасия – аспирант I года обучения ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Сусидко Ирина Петровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыковедения ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Семёнова Анастасия

**РАЛЬФ ВОАН УИЛЬЯМС – АНГЛИЙСКИЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ
ФРАНЦУЗСКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА**

Статья посвящена творчеству британского композитора Ральфа Воана Уильямса (1872-1958), рассмотренному в ракурсе проблемы «культурного трансфера» [1]. Конец XIX века стал для английской музыки новым этапом в ее развитии и вызвал к жизни такое явление как *Новое английское музыкальное возрождение* [3]: после длительного кризиса музыкальное искусство вновь обрело силу и вес на мировой арене. В то время возрос интерес к культуре и традициям музыкального прошлого, в том числе и увлечение искусством эпохи Тюдоров (конец XV – начало XVII века). Кроме того большое значение стало уделяться собиранию и популяризации английской народной музыки¹. Одной из центральных фигур нового движения стал Ральф Воан Уильямс.

К его творчеству в полной мере применимо такое понятие как *Englishness* [5, p. 6] или, в буквальном переводе, «английскость» – качество, которое подразумевает под собой совокупность черт национального характера, выражение национальной идентичности.

¹ Одни из первых записей английской народной музыки были сделаны крупнейшим британским фольклористом Сесилом Шарпом (1859–1924).

Методологические подходы в современном музыковедении

Воан Уильямс был глубоко предан идее создания национальной музыки. Еще в молодости он начал собирать и коллекционировать английские народные песни. Находясь в поисках собственного музыкального стиля, он ориентировался на особенности народных мелодий, их ритмов.

Идея обращаться к фольклорным истокам уходила своими корнями в далекое прошлое, и в другие эпохи подъема национального искусства фольклорное начало играло значительную роль. Такие мастера как Джон Данстейбл, Уильям Берд, Томас Таллис, Орландо Гиббонс в той или иной степени вырастили свое искусство в опоре на традиции народной музыки [9, p. 47].

В то же время в творчестве Воана Уильямса ясно ощущается связь с современными тенденциями в развитии музыкального языка, принципов композиции. В первую очередь – с идеями французского музыкального импрессионизма. Будучи уже хорошо образованным музыкантом, пройдя обучение в Королевском музыкальном колледже у таких именитых композиторов, как Хуберт Пэрри и Чарлз Стэнфорд, а также у Макса Бруха в Берлине, Воан Уильямс, все же, чувствовал потребность в «шлифовке» своих композиторских навыков – в особенности оркестровой техники, в которой на тот момент был слишком осязателен отпечаток немецкой традиции. Ради этой цели он отправился в Париж, чтобы пройти обучение у Мориса Равеля [8].

В 1908 году Воан Уильямс занимался три месяца под руководством французского композитора². В процессе обучения он постигал тонкости создания прозрачной фактуры, красочности гармонии, оркестровки и инструментального звучания – то есть учился всем тем качествам оркестрового письма, которые в целом

² Дружба двух композиторов, в письмах, продолжалась до 1919 года (сохранились только письма Равеля) [8].

Методологические подходы в современном музыковедении

характерны для французской инструментальной школы рубежа веков. Музыкальный язык французских импрессионистов стал откровением для английского композитора, в дальнейшем значительно обогатив его творческий почерк. Результат этого влияния слышен во многих произведениях композитора. В музыкальном словаре Грова отмечено, что «он был первым из британских композиторов, кто успешно ассимилировал влияние Равеля и Дебюсси» [6].

В качестве одного из ранних произведений, прекрасно иллюстрирующего следы этого влияния у Воана Уильямса, можно привести увертюру к комедии «Осы» Аристофана. Музыкальный материал был создан в 1909 году (то есть практически сразу после обучения у Равеля), по заказу Greek Play Committee at Cambridge, и, изначально, представлял собой музыкальное сопровождение для пьесы древнегреческого комедиографа. Музыка оказалась очень удачной, и, спустя пару лет, композитор сделал из нее отдельное произведение для оркестра [7]. Здесь не содержится каких-либо отсылок к Древней Греции, напротив, отражены дух и звучание английской народной песни (прямое цитирование, тем не менее, отсутствует).

Черты же импрессионистской стилистики проявляются здесь, прежде всего, в следующих качествах:

- в прозрачности оркестровой фактуры;
- в особенном внимании к тембровому колориту;
- в тонкой работе с динамическими оттенками;
- во внимании к модальности.

Так, для начала Увертюры характерна разреженная фактура с использованием колористических эффектов. Сначала слышно «жужжание ос», создаваемое трелями деревянных духовых и струнных, гаммообразными и терцовыми пассажами. Меняя свою

Методологические подходы в современном музыковедении

высоту, переходя из октавы в октаву, взлетая вверх на *crescendo* и спускаясь на *diminuendo*, эти трели создают впечатление перемещения «осинового роя» в пространстве³. Напоминают о жужжании ос и характерные секундовые мотивы у струнных *sul ponticello* (с. 11–12), возникающие при переходе к репризе первого раздела Увертюры. Начало этого перехода звучит очень эффектно: острые акценты кларнетов, фаготов, валторн и литавр на фоне воздушных аккордов у арф создают причудливый, даже гротесковый образ, рождают эффект тембровой синкопы: вторая доля в такте выделяется *f*, тогда как первая играет *p*.

Пример 1. (партии кларнетов, фаготов и валторн).



Общность с музыкальным импрессионизмом проявляется и в гармоническом языке – прежде всего, в ослаблении функциональности, увеличению роли модальности. К примеру, в переходе ко второму разделу Увертюры (с. 17) на фоне развернутого увеличенного трезвучия у арфы, репрезентирующего целотоновый

³ При работе с нотным текстом использовано переиздание рукописной партитуры London: *Schott & Co.* (1914), выполненное издательством *Dover Publications* (1999).

Методологические подходы в современном музыковедении

звукоряд, и тремолирующих скрипок поочередно вступают с короткими репликами начальной мелодии – альты и кларнеты в удвоении, альты и солирующая валторна (в удвоении), виолончели.

Пример 2.

Ritmo di tre battute.

The image shows a handwritten musical score for Example 2, consisting of two systems of staves. The first system includes a piano part (top two staves) and a string part (bottom four staves). The piano part begins with a dynamic marking of *p* and includes a *staccato* marking. The string part includes a *sf single* marking. The second system continues the piano part with a *mf Solo naturale* marking and a *dim.* marking, and the string part with a *mf* marking and a *p marc.* marking at the end. The tempo marking *Ritmo di tre battute.* is repeated at the beginning of the second system.

Ritmo di tre battute.

Методологические подходы в современном музыковедении

Красочность звучания Воан Уильямс также усиливает за счет ленточного параллельного движения созвучий, которое стало одной из наиболее узнаваемых черт импрессионистской гармонии и фактуры. Этот прием можно услышать во втором разделе Увертюры (с. 19–20). Сначала вступает солирующая валторна, после чего эта же мелодия звучит у солирующей скрипки в высоком регистре. Вторая мелодическая фраза (у скрипки) звучит на фоне восходящего движения параллельных кварт-секст аккордов (они возникают в партиях арф и других струнных). Заметим, что такой принцип работы с оркестровой фактурой – а именно одновременное звучание различных инструментальных пластов – очень любил использовать Клод Дебюсси.

Пример №3. (партии арф и струнных инструментов).

The image displays a musical score for harp and strings. The top system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both with a brace on the left. The bottom system consists of five staves: a treble clef staff, two middle staves (likely for violin and viola), and a bass clef staff, all with a brace on the left. The score shows a melodic line in the upper staves and a harmonic accompaniment of parallel chords in the lower staves. The chords are primarily quart and sext chords, moving in a parallel motion. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Методологические подходы в современном музыковедении

Кроме этих приемов импрессионистского письма в музыкальном языке Воана Уильямса, можно назвать и другие черты, отсылающие к импрессионистской эстетике. Это, в первую очередь, программность. Многие оркестровые сочинения английского композитора, включая самые ранние, имеют программные заголовки. Среди них – Норфолкская рапсодия, Фантазия на тему Томаса Таллиса, романс для скрипки с оркестром «Взлетающий жаворонок». Название получили также некоторые симфонии – первая – «Морская», вторая – «Лондонская», а также одна из последних симфоний композитора – симфония «Антарктика». Отметим также, что композитор отходит от использования традиционных форм, его оркестровые произведения часто подчинены конкретным, индивидуальным замыслам.

Таким образом, перенесение стилевых качеств французского импрессионизма на другую национальную почву, приведение их во взаимодействие с компонентами авторского стиля позволяет нам говорить о проявлении принципа «культурного трансфера». В музыке Воан Уильямса, чье творчество принято воспринимать как квинтэссенцию черт британского музыкального искусства первой половины XX века, того самого *Englishness*, о котором говорилось вначале, «гораздо больше континентального влияния, чем мы склонны слышать» [Цит. по: 8]. Импрессионистская эстетика, как одно из ярких качеств его музыкального языка, позволяет нам назвать его одним из последователей французского импрессионизма. В сочетании с другими чертами, унаследованными от немецкой романтической школы, от включения традиционного английского фольклора, его музыкальный язык приобрел свежее оригинальное звучание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н.С. Компаративный метод и «культурный трансфер»? // Сборник по материалам Международной научной конференции. РАМ им. Гнесиных, 30 октября – 2 ноября 2018 г. / Отв. ред. Е.С. Дерунец, Т.И. Науменко, Ю.Н. Пантелеева, И.А. Преснякова. М.: Пробел – 2000, 2018. – С. 78-86.
2. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. – 216 с.
3. Конен В.Д. Ральф Воан Уильямс. М.: Музгиз, 1958. – 45 с.
4. Эспань М.О. Понятия культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 7-18.
5. Frogley A. Constructing Englishness in music: national character and the reception of Ralph Vaughan Williams // Vaughan Williams Studies / Edited by A. Frogley. Cambridge University Press, 1996. – P. 1– 22.
6. Frogley A., Ottaway, H. Vaughan Williams, Ralph // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. [Electronic resource]. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042507> (access: 8. 02. 2019).
7. Morrison C. Ralph Vaughan Williams, The Wasps, Aristophanic Suite, for orchestra from the incidental music. All music. [Electronic resource]. URL: <https://www.allmusic.com/composition/the-wasps-aristophanic-suite-for-orchestra-from-the-incidental-music-mc0002367530> (access: 27.02.2019).
8. Service T. The friendship between Ravel and Vaughan Williams // The Guardian, international edition. [Electronic resource]. URL:

<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/feb/28/ravel-vaughan-williams-friendship-radio3-ravel-day> (access: 27. 02. 2019).

9. Vaughan Williams R. Vaughan Williams on music / Edited by D. Manning. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008. – 435 p.