

*И. В. Томашевский*

### **ОРКЕСТР СИМФОНИЙ АНТОНА БРУКНЕРА В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ АВСТРО-НЕМЕЦКОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА**

*Анализ оркестрового стиля симфоний Антона Брукнера выполнен автором статьи на основе поэтапного продвижения от исходных «моделей», находящихся в эпицентре концертной жизни Вены его времени, в частности, от Девятой симфонии Бетховена, к глубинным первоосновам оркестрового мышления Брукнера путем поэтапного «снятия исторических слоев». Признавая ведущее значение венско-классической и шубертовской традиции в целом и подвергая критике имевшую место в 1930-х годах тенденцию чрезмерной «вагнеризации» брукнеровских партитур, автор утверждает, что оркестр Брукнера создает ощущение постоянного скрытого присутствия ретроспективы претворенных оркестровых стилей, среди которых важнейшая роль принадлежит Моцарту, творчество которого было связующим звеном между оркестровкой Брукнера и барочным баховским оркестром. Автор приводит также примеры различного влияния органной регистровки на оркестровую технику Брукнера.*

**Ключевые слова:** оркестровка, органная регистровка, классицизм, романтизм, барокко.

*I. Tomashevskiy*

### **Orchestration of Anton Bruckner's Symphonies and Heritage of Instrumental Music in Austria and Germany**

*The analysis of the style of orchestration of Anton Bruckner's symphonies provided in this article is based on a retrospective review of historical styles of orchestration which were assimilated by the composer. The recognition of the principles of Vienna's classical tradition, especially Beethoven's orchestration technique as an initial point of Bruckner's orchestration mastery was supplemented with the comprehension of Mozart's historical position as a link between Bruckner and Baroque genre concerto grosso (e. g. J. S. Bach's works). Examples are given as to how the organs techniques of registration influenced the skill of Bruckner's orchestration.*

**Keywords:** orchestration, organ registration, classicism, Romanticism, Baroque.

Оркестровая драматургия является важнейшим компонентом сложного, многосоставного и в то же время целостного феномена, каким является стиль симфоний Антона Брукнера (1824–1896). Как особая об-

ласть выразительных средств оркестровка Брукнера детерминирована не только содержательной (концепционной) составляющей музыкального материала, но и во многом определяется особым в каждом от-

дельном случае вариантом сочетания претворенных традиций оркестровых стилей. Оркестр Брукнера создает в этой связи ощущение постоянного скрытого присутствия подобного рода ретроспективы. Характер последней соответствует стилевым тенденциям эпохи позднего романтизма с его устремленностью к максимальному расширению диапазона ассимилированных влияний, в особенности в глубь прошлых историко-стилевых эпох. По этой причине анализ оркестрового стиля Брукнера предполагает необходимость поэтапного продвижения, начиная с исходных «моделей», находящихся в эпицентре концертной жизни его времени, к глубинным первоосновам оркестрового мышления автора путем поэтапно «снятия исторических слоев».

В качестве исходного прообраза трактовки Брукнером симфонического оркестра выступает феномен, узнаваемый в первых тактах всех девяти брукнеровских симфоний: это — венско-классическая симфоническая традиция, концентрированное выражение получившая в Девятой симфонии Бетховена (для Брукнера важное значение имеет также ее раннеромантический шубертовский вариант, исторически возникший параллельно с поздним творчеством Бетховена-симфониста). Показательно, что бетховенские истоки симфонизма Брукнера сразу же оказались отмеченными современниками композитора. В качестве примера приведем полемически заостренную точку зрения брукнеровского антагониста, известного венского критика Эдуарда Ганслика, утверждавшего, будто в своей Третьей симфонии Брукнер «положил бетховенскую Девятую под копыта коней вагнеровских валькирий» [4, с. 85] (к вопросу исторических отношений брукнеровского и вагнеровского оркестра мы обратимся несколько позже). Упомянем в этой связи и суждение самого Вагнера: «Я знаю лишь одного, кто приближается к Бетховену; это — Брукнер» [1, с. 269].

Но если оркестровая драматургия брукнеровских симфоний действительно коренится в традициях бетховенского симфонизма, она также высвечивает и глубокие отличия бетховенской и брукнеровской симфонической образности и концепционности, причем, в числе прочих моментов — также сквозь призму оркестровки. Бетховен — величайший драматург оркестра, и это свойство его мышления проявляется, в первую очередь, в крайних, сонатных частях цикла, в то время как у Брукнера это свойство затрагивает преимущественно средние части четырехчастного сонатно-симфонического цикла: медленную часть и скерцо. Крайние же части цикла у Брукнера более архитектурны, нежели драматургичны: они способствуют восприятию брукнеровских симфоний как «звучащих соборов», а их целостных концепций — как своего рода «месс без слов». Будучи сложены из мощных, массивных тематических «блоков», они организуют драматургию целого через многоярусную архитектуру компактно собранных «чистых» групп симфонического оркестра. Уже этот единичный факт достаточно избирательного претворения Брукнером традиций бетховенской оркестровки свидетельствует об оригинальности претворения композитором традиций венско-классического инструментализма как в плане концепционных основ, так и в области оркестрово-тембровых решений.

Далее, первые опыты Брукнера в жанре симфонии были связаны с освоением не только бетховенской, но и ранней венско-классической разновидности симфонизма. Немаловажным препятствием для возникновения исторической недооценки раннеклассической симфонической традиции для Брукнера были появившиеся при его жизни клише, искусственно ограничивавшие горизонты исторических связей и обусловленностей его симфонического универсума. В частности, в их рамках не нашлось места Моцарту, творчество которого является важнейшим связующим звеном между оркестровкой Брукнера и барочным бахов-

ским оркестром. Некоторые из предрассудков подобного рода возникли в результате некорректного истолкования концепций выдающихся ученых. Упомянем в этой связи достаточно известное мнение, в соответствии с которым все девять симфоний Брукнера являются разными вариантами единого композиционного построения, «моделью» для которого был цикл Девятой симфонии Бетховена (правда, без хоров в финале), а также идею о мнимом приложении Брукнером принципов вагнеровской музыкальной драмы к симфоническому жанру. Глубокое понимание этой проблемы дает, к примеру, статья Ф. Блуме, посвященная Брукнеру в первом издании Немецкой музыкальной энциклопедии “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”. Она начинается следующим образом: «Два произведения с характерным для Брукнера постоянством стали его путеводной звездой: Девятая симфония Бетховена и “Тристан” Вагнера»[2, с. 371]. И это глубоко верное в своей основе истолкование нерасторжимого сочетания классических и романтических истоков брукнеровского оркестрового мастерства бытует в тривиализированной, искаженной трактовке как признание вторичности оркестрового стиля Брукнера. Причиной является недооценка глубинных истоков брукнеровского оркестрового стиля, скрытых за внешней поверхностью совершенно очевидных бетховенских и вагнеровских влияний.

Отказавшись от чрезмерно упрощенного приложения архетипа Девятой симфонии Бетховена к брукнеровским симфоническим построениям, получаем возможность оценить по достоинству тот факт, что добетховенская традиция оркестрового мышления для Брукнера представляется весьма актуальной в связи с проблемой оркестровой полифонии. Последняя была у Брукнера средством формирования своеобразной по жанровому наклонению сонатной драматургии, цель которой — стремление к особому рода диалектике симфонического развития, направленного не на обострение, а на гар-

моническое совмещение разноплановых образно-тематических сфер. Среди разнообразных проявлений раннеклассического инструментализма наиболее важное значение здесь имеет моцартовская линия, которая оказалась решающей для творческого становления Брукнера в линцский период. В творчестве Моцарта мы встречаемся с прямым продолжением традиции крупных вокально-симфонических произведений баховской эпохи, она нашла свое прямое продолжение в мессах Моцарта и в работе над Реквиемом. Но она же во многом определяет трактовку Моцартом полифонических приемов и полифонических форм в контексте оперного и симфонического творчества. В первую очередь, имеется в виду фугированное изложение и форма фуги. Более того, именно моцартовское влияние сохраняло основополагающее значение в сфере культурного музицирования в музыкальной культуре Австрии. К нему Брукнер приобщался в годы своего творческого становления, и в его контурах были созданы первые брукнеровские зрелые шедевры — три номерные мессы, а впоследствии и грандиозный *Te Deum*. Традиция эта всегда продолжала оказывать сильнейшее влияние на симфонии Брукнера. Об этом свидетельствуют не только фугированные эпизоды, но и систематическое цитирование Брукнером в симфониях музыкального материала своих месс. В качестве посредствующего звена в этом примыкании к традициям полифонии Баха историческая роль фугированного финала «Юпитер-симфонии» не менее значительна, чем опора Брукнера на стилевую модель Девятой симфонии Бетховена.

Не менее односторонним и тенденциозным представлением о брукнеровском оркестровом мышлении является инициированное современниками композитора стремление представить его как простое приложение принципов вагнеровской музыкальной драмы к жанру беспрограммной симфонии. Коснемся историографии вопроса. Исторические отношения оркестрового мышления

Брукнера и Вагнера были предметом интенсивного обсуждения в англоязычной литературе о Брукнере последних десятилетий. Так, известный английский брукнеровед, автор монографии о симфониях Брукнера Джулиан Хортон в статье «Брукнер и симфонический оркестр» [3, с. 138] упоминает, что до середины 1930-х годов наиболее распространенной трактовкой стиля оркестрового письма Брукнера было мнение о его инструментовке как исключительно заимствующей вагнеровские принципы использования оркестровых ресурсов. Причинами восприятия брукнеровской оркестровки как вторичного явления могли стать отчасти глубокая приверженность австрийского симфониста культу Вагнера, отчасти же — отсутствие в концертной практике тех лет оригинальных (авторских) редакций многих брукнеровских симфоний. Хортон утверждает, что среди опубликованных в конце XIX — первой трети XX века редакций симфоний Брукнера вагнеровские элементы в измененной инструментовке гораздо более ощутимы, чем в оригинальной брукнеровской. Сходным образом интерпретировал данную проблему И. И. Соллертинский в своей работе о Седьмой симфонии Брукнера, ссылаясь на фундаментальное немецкоязычное биографическое исследование Макса Ауэра, одного из самых влиятельных авторитетов западноевропейского брукнероведения. Ауэр пишет о серьезных разногласиях и даже ссорах между Брукнером и его учениками, дирижерами, популяризаторами и редакторами прижизненных изданий партитур Францем и Йозефом Шальками и Фердинандом Лёве, имевших место в последний год жизни композитора, что было связано с необходимыми, по мнению дирижеров, изменениями и переделками в партитурах. «В целом они [Шальки и Лёве — *И. Т.*] чрезмерно «вагнеризировали» партитуры симфоний Брукнера; подлинные тексты много более смелы и самобытны, хотя и изобилуют более жесткими гармониями и сочетаниями тембров», — отмечает Соллер-

тинский [1, с. 276]. Появление в 1930-х — 1940-х годах собрания оригинальных партитур, изданных под редакцией Роберта Хааса, сделало очевидной для европейской музыкальной общественности глубокую самобытность трактовки оркестровых средств Брукнером.

В середине 30-х годов запоздалое признание выдающихся качеств инструментовки австрийского симфониста получило подтверждение фактом полемики между председателем Интернационального брукнеровского общества Максом Ауэром и видным теоретиком (известным музыкальной общественности в качестве автора термина «лейтмотив») Альфредом Лоренцем. Взгляды двух выдающихся авторитетов представляют собой, по сути, различное толкование одного из самых ярких из используемых композитором элементов оркестрового стиля: противопоставления и последования звучаний различных «чистых», компактно расположенных тембровых групп симфонического оркестра. Ауэр, исходя из биографических фактов работы Брукнера органистом в Линце и монастыре Санкт-Флориан, настаивает на органном, а точнее, органно-регистровых истоках данного феномена. Он полагает органное происхождение не только тембровых контрастов, но и динамических характеристик инструментов и групп в партитурах Брукнера (имеется в виду систематическое использование «террасообразной» динамики). Целостная концепция брукнеровского оркестрового стиля опирается у Ауэра на виртуозное владение Брукнером в равной степени как богатыми ресурсами органной регистровки, так и разнообразными возможностями симфонического оркестра предромантической и романтической эпох. Такова позиция Ауэра. Лоренц, напротив, связывает тембровые контрасты оркестровых групп и противопоставления соло и тутти в брукнеровских симфониях с глубоко укорененными в австро-немецкой музыкальной традиции принципами *concerto grosso* — центрального

жанра оркестровой музыки эпохи барокко, ярчайшим представителем которого был И. С. Бах. Усматривая традиции этого оркестрового стиля не только у Баха и Генделя, но также у Гайдна, Моцарта, Бетховена и даже у самого Вагнера (в «Тристане», «Гибели богов» и «Парсифале»), Лоренц видит брукнеровский оркестр преимущественно на этой генеральной линии, представленной творчеством выдающихся австро-немецких композиторов-симфонистов, а не как проявление принципиально отличного от этой традиции оркестрового стиля. Можно в этой связи высказать гипотезу: развитие тезиса Ауэра о близости брукнеровской трактовки оркестровых средств культовым органным традициям и наблюдений Лоренца, возводящего генеалогию оркестра симфоний Брукнера к баховской трактовке барочного *concerto grosso*, не противоречат друг другу, так как позволяют подойти с разных сторон к важной параллели, уводящей наиболее глубинные истоки брукнеровского оркестрового мастерства к традициям И. С. Баха.

Эта параллель становится еще нагляднее, если учитывать важное место органа в композиторском и исполнительском творчестве обоих мастеров. Имеется в виду обусловленный службой в церкви близкий контакт органиста и пастора. Интонационный строй проповеди воплощался в тематизме брукнеровских сочинений едва ли в меньшей степени, нежели баховских. Органная традиция в данном случае служит проводником ораторского пафоса, неразрывно связанного с искусством риторики. Темы, основанные на музыкально-риторических фигурах, не только глубоко экспрессивны и интонационно насыщены, но также предполагают особый структурно-композиционный подход на уровне технологии. Строение подобных тем в произведениях Баха и Брукнера сходно по таким общим параметрам, как тезисность (формульность) ключевых интонационно-синтаксических единиц и способность музыкального тематизма организовать интонационные процессы развития

на максимально протяженных участках музыкальной формы.

Характерной особенностью брукнеровского оркестрового стиля является часто встречающаяся инструментовка подобных «тезисных» тем с участием инструментов медной духовой группы. Исключительного в своей оригинальности эффекта добивается композитор в изложении первой темы главной партии Третьей симфонии у солирующей трубы в нюансе пиано, с аккомпанементом струнных и педалями деревянных духовых. Частое использование таких педальей говорит в пользу органного происхождения брукнеровской инструментовки. Если мы обратимся к брукнеровским симфоническим скерцо — частям сонатно-симфонического цикла, где Брукнер проявляет наименьшую зависимость от проповеднического пафоса и концепции симфонии как «мессы без слов», то мы вновь встретимся с теми же приемами, имитирующими органную фактуру. Так, в начальном разделе Скерцо Седьмой симфонии, сменяя многооктавное изложение материала струнных на двуплановое (со вступлением темы-тезиса у трубы соло), Брукнер использует характерный для органной регистровки прием. С подключением кларнета и других деревянных духовых инструментов, с их многооктавными удвоениями, органная окраска обоих планов становится еще более ощутимой, хотя демонически-стихийный характер этой грандиозной звуковой картины имеет безусловно позднеромантический, а не барочный характер.

Приведенные примеры принадлежат к числу образцов интегрирующего принципа оркестрового мышления композитора. Было бы некорректно и односторонне сводить все многообразие брукнеровской инструментовки к объяснению с позиций какого-либо единственного в своем роде фактора: либо органа, либо вагнеровского оркестра, либо венско-классической симфонической или барочной концертной традиции. Присущая любой симфонической музыке многоплано-

вость пластов оркестра обретает у Брукнера смысл многоярусности, характерной для архитектуры соборов эпохи барокко, в той или иной мере ассимилировавших принципы различных исторических стилей. Архитектоническая стройность воплощения

Брукнером классических, романтических и барочных принципов оркестровки во многом обеспечивает органическое единство глубоко самобытного музыкального языка симфоний Мастера.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Соллертинский И. И.* Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. 358 с.
2. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Bd. 2. Kassel und Basel: Baerenreiter, 1952. 500 s.
3. *Horton J.* Bruckner and the symphony orchestra // *The Cambridge Companion to Bruckner* / Ed. by John Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 302 p.
4. *Williamson J.* The Brucknerian symphony: an overview // *The Cambridge Companion to Bruckner* / Ed. by John Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 302 p.

#### REFERENCES

1. *Sollertinskij I. I.* Muzykal'no-istoricheskie etjudy. L., 1956. 358 s.
2. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Bd. 2. Kassel und Basel: Baerenreiter, 1952. 500 s.
3. *Horton J.* Bruckner and the symphony orchestra // *The Cambridge Companion to Bruckner* / Ed. by John Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 302 p.
4. *Williamson J.* The Brucknerian symphony: an overview // *The Cambridge Companion to Bruckner* / Ed. by John Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 302 p.

*П. А. Тычинская*

#### ДРЕВНЕЙШИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА — ГРОЗНЫХ СИЛ ВОЕВОДЫ

*Приводятся наиболее ранние сохранившиеся памятники иконографии архангела Михаила, грозных сил воеводы, а также доступные свидетельства исторических источников о несохранившихся произведениях. На основе анализа этих данных можно сделать вывод о том, что изучаемая иконография возникла не позднее середины — второй половины XVI в.*

**Ключевые слова:** русская иконопись, иконография, архангел Михаил, воевода.

*P. Tychinskaya*

#### The Oldest Images of Archangel Michael the Voevoda (Commander of the Heavenly Host)

*The article examines the earliest iconographic monuments depicting Archangel Michael the Voevoda (Commander of the Heavenly Host), as well as the data available in historical sources relating to the works that had been lost. Based on the evidence one may conclude that the respective iconography emerged as early as in the middle or the late 16th century.*

**Keywords:** Russian icon painting, iconography, Archangel Michael, Voevoda.