

**РАЗДЕЛ 5. МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ:
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**
К ПРОБЛЕМЕ ДЕМОНИЧЕСКОГО В МУЗЫКЕ.
ФЕНОМЕН ПАГАНИНИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIX – XX В.В.

Н. А. Антипова

Южно-украинский педагогический университет им. К.Д. Ушинского

Статья посвящена феномену Николо Паганини в музыкальном искусстве XIX– XX в.в.

Ключевые слова: феномен, символ, музыкальное искусство

Стаття присвячена феномену Миколи Паганини в музичному мистецтву XIX– XX с.с.

Ключові слова: феномен, символ, музичне мистецтво

The article is devoted to phenomenon Nicolo Paganini in music art XIX– XX centuries.

Key words: phenomenon, symbol, music art

«Паганини – чародей» - популярная, даже тривиальная, тема романтических новелл, анекдотов и карикатур. Личность Н.Паганини еще при жизни была окружена ореолом тайн и легенд. Г.Гейне, присутствовавший на концерте генуэзского скрипача в Гамбурге (1830), запечатлел его облик в своем творении «Флорентийские ночи». Из уст заглавного героя - Максимилиана - мы узнаем о том странном впечатлении, которое производила игра Маэстро на слушателей: «Каждым ударом смычка Паганини вызывал зримые образы и картины, каждым звуковым иероглифом рассказывал яркие новеллы, рисовал красочную игру теней, и всюду неизменно главным действующим лицом был он сам» [1].² О.Бальзак сравнивал Н.Паганини с Наполеоном, а Г.Берлиоз назвал его прибытие во Францию вторжением: «Он появился при грохоте падения династии и вступил в Париж вместе с эпидемией холеры. Поразив воображение и сердца парижан с такой силой, Паганини заставил их забыть даже о смерти, которая витала над ними» [2]. Очевидно, что некоторым современникам в демоническом портрете Н.Паганини представлялись черты не только литературных персонажей Э.Гофмана – двойников, призраков, сомнамбул, – но и экстравагантная фигура немецкого писателя – художника – композитора, наделенного неустойчивой, экзальтированной психикой. Одни отождествляли генуэзского скрипача с Фаустом, продавшим собственную душу за искусство обольщения, другие сравнивали и с самим дьяволом. «Так должен был играть на скрипке гетевский Мефистофель», - утверждал поэт Л.Рельштаб.³

Мысль о демоническом, как «особой загадочной иррациональной силе, направляющей и определяющей творчество художника» [3], независимо от него самого, а иногда и вопреки его намерениям, неоднократно встречается в записях бесед И.Эккермана с В.Гете. «Демоническое, – по мнению писателя, – это то, чего не может постигнуть ни рассудок, ни разум. Оно самым неожиданным образом проявляется в природе – как видимой, так и не видимой. В артистической среде, – продолжает автор, – оно скорее свойственно музыкантам, чем живописцам. Наиболее ярко, – по мысли В.Гете, – оно выражено в Н.Паганини, отчего он и производит столь огромное впечатление» [3].

Симптоматично, что в особых «демонических» одеждах такого плана предстают не только творческие натуры (вполне реальные люди – писатели, художники, музыканты: Э.Гофман, Ф.Гойя, Н.Паганини, Г.Берлиоз, Ж.Байрон), но многочисленные образы и персонажи инструментальных и оперных произведений. Например, «мефисто» – тематика инструментальных сочинений Ф.Листа; «байронизм» Г.Берлиоза; демонические черты многочисленных героев музыкального театра. Таковы фантастические сцены шабаша ведьм на Лысой горе и образ Мефистофеля в «Фаусте» Л.Шпора, таинственный мир духов и призраков «Волшебного стрелка» К.Вебера. В облике оперных злодеев, связавших свою жизнь с силами тьмы или продавших душу дьяволу, выступают и демонические герои произведений Г.Маршнера (Лорд Рутвен - «страшная ошибка природы» в «Вампире»), К.Вебера (Каспар во «Freischutz»), Эглантина и Лизиарт в «Эврианте»), Р. Вагнера (Ортруда и Тельрамунд в «Лоэнгрине»), Р.Шумана (колдунья Маргарета в «Геновеве»).

В тридцатые годы XIX века в Париже, наряду с ошеломляюще смелой, необычной для пуб-

лики, «Фантастической» симфонией и эксцентричной фигурой ее автора Г. Берлиоза, практически каждое произведение несло в себе заряд чего-то необыкновенного, таинственного, сенсационного. В таком ключе решены «Роберт – Дьявол» Д. Мейербера, где в финале оперы Сатана проваливается в преисподнюю, или более ранние сочинения – оперы немецких композиторов – «Фауст» Л. Шпора, «Волшебный стрелок» К. Вебера. Появление Н. Паганини на французском музыкальном небосводе можно сравнить с мощным ударом молнии во время грозы. Удар попал в цель: мистический ореол непревзойденного Чародея скрипки всячески «обыгрывался». Его магическое влияние усиливалось склонностью публики ко всему таинственному, к предвкушению чего-то необъяснимого, загадочного, т.е. самой царившей в данное историческое время атмосферой *предчувствия чего-либо экстраординарного*, выходящего за понятийные рамки человеческого сознания (Н.А.). Следовательно, феномен Н. Паганини – это своеобразная реализация особого романтического состояния – *Erwartung* (Ожидания), столь нежно взлелеянного, любимого и «оберегаемого» Романтизмом. В первую очередь – немецким (от Э. Гофмана до Р. Вагнера).

В подтверждение тезиса о необыкновенном, феноменальном таланте Н. Паганини приведем высказывание Г. Берлиоза об итальянском скрипаче: «Это – комета! Ибо еще никогда на небе искусства не появлялось более неожиданно пламенеющее светило, которое во время своего движения по необъятному эллипсу вызвало бы, прежде чем исчезнуть навсегда, большое изумление, смешанное с чем-то вроде ужаса» [4]. Ф. Шуберт и Ф. Шопен, Д. Россини и Д. Мейербер, Р. Шуман и Ф. Мендельсон в разных странах были покорены искусством великого скрипача – неслыханным по новизне, фантастически-недосягаемым по виртуозности и мастерству, магическим по воздействию. Немецкий писатель Людвиг Берне вспоминал: «Это было божественно, это было дьявольское вдохновение. Публика обезумела, да он и впрямь сводит с ума».

При этом не только творчество Паганини, но и его образ становится символом собственно романтического (и, одновременно, демонического), *самой квинтэссенцией Романтизма*. Это как бы Орфей «наизнанку», с другим «знаком». Вместо сладкозвучных напевов гюкковского героя, зывающего к мрачным духам Аида и умиряющего их гнев, – постоянное балансирование между Небом и Адом, «полубожественная, полудьявольская» игра. Попутно отметим, что постоянная образная метаморфоза, «оборотность» музыкальных тем эпохи – еще одна яркая черта Романтизма. Вспомним сонату h – moll Ф. Листа, трансформацию темы «возлюбленной» в финале «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза и т.п.

Любопытно, что существовали и совершенно противоположные отзывы о творчестве скрипача. Например, Л. Шпор,⁴ познакомившийся с Н. Паганини еще в 1816 году, в Италии, а услышавший непосредственно его игру только через несколько лет в Германии, не разделял восторга большинства современников. По мнению немецкого музыканта, сочинения Паганини, «как и стиль их исполнения, представляют странную смесь гениального с детски наивным, безвкусным, почему они одновременно и захватывают, и отталкивают» [5]. Как известно, Л. Шпор не терпел фривольностей и «тривиального виртуозничания»: «подъездов», *glissando*, колоратур, избегал скачущих, прыгающих штрихов [5]. Манера Н. Паганини была совершенно чужда ему, приверженцу «истинно академического искусства».

Неоднозначным было и отношение к Н. Паганини известного французского художника Ж. Энгра. В 1819 году, в Риме, он создал один из самых ясных, «уравновешенных» портретов итальянского Маэстро. Зачастую бурный восторг художника перед «великим чародеем скрипки» сменялся негодованием и гневом. Ж. Энгр раздраженно называл Н. Паганини «отступником и предателем и особенно не прощал ему некоторых технических трюков» [6]. По всей видимости, такая оценка творчества знаменитого гезуита оказалась неслучайной. Действительно, в конце XVIII – начале XIX веков по всей Европе, выступая сразу во множестве ролей и обликов – исполнителей, фокусников, менеджеров – путешествуют «гении и шарлатаны».⁵ Виртуоз был обязан своим появлением тому, что его искусство стало осознаваться непосредственно как искусство, а не вереница технических изощрений и трюков. Зачастую он представлял свое мастерство слушателям и зрителям как яркий, впечатляющий спектакль. Паганини появился в Австрии и Германии в 1828 году, когда эта традиция еще реально существовала. В это время странствуют артисты – скрипачи, флейтисты, гобоисты, гитаристы – сообщает Эйхдорф – и даже контрабасисты – как утверждал Ганслик. Именно поэтому зрители воспринимали его искусство «и как высшее воплощение гениальности и как высшее воплощение авантюризма: в выступлениях скрипача было немало черт привычного тогда артистического фокусничества» [7]. Он широко использовал специфические

приемы игры на скрипке, ранее казавшиеся совершенно невозможными и неприемлемыми. Среди них подражание тембрам других инструментов, широкое использование флажолетных звучаний, одновременное использование *pizzicato* и смычковой игры, исполнение на одной струне, использование различных систем настройки скрипки, заимствованные у Бибера (скрипача XVIII века) для создания красочных эффектов и т.п.

Тем не менее «паганиниевская» - неистовая и одновременно одухотворенная - виртуозность становится визитной карточкой, атрибутом исполнительского стиля в фортепианной музыке. Ф.Шопен под впечатлением от концерта Н.Паганини, пересматривает свое отношение к жанру этюда. Ф.Лист в «Больших этюдах по Паганини» (1832 году) идет по пути, проложенному итальянцем, придавая пианистической технике необыкновенную красочность, блеск, открывая новые горизонты в использовании выразительных возможностей фортепиано: в отличие от Ф.Шопена, рояль Ф.Листа звучит подобно симфоническому оркестру. Симфоническая трактовка тембровой палитры инструмента – специфическая черта творчества венгерского музыканта. Р.Шуман, покоренный романтическим полетом фантазии, яркой экспрессией, свободой выражения Паганини, во время его гастролей по Бельгии в 1834 году взывает со страниц своего журнала: «Вернись снова к нам, божественный! Немцы опять начали засыпать» [8]. Именно Р.Шуман первым в созвездии великих музыкантов XIX-XX в.в. обращается к творчеству Н.Паганини и создает фортепианные транскрипции каприсов op.1.⁶

Особую популярность среди слушателей и исполнителей приобрел каприс op.1 №24 (a-moll). Более того, он привлекал внимание композиторов различных национальных школ и направлений не только в XIX, но и в XX в.в. (С.Рахманинов, В.Лютославский). Интересны и истории создания этих произведений. Например, появлению вариаций Op.35 И.Брамса во многом обязан дружбе [немецкого композитора] с К.Таузигом, чьи блестящие пианистические качества вполне могли быть реализованы в цикле. Любимый ученик Ф.Листа, Карл Таузиг (короткая 30-летняя жизнь которого также осталась легендой XIX века) великолепно играл в ансамблях. И.Брамс не раз выступал вместе с ним в концертах, зачастую не только в паре импровизируя на предложенную тему, но и исполняя собственные сочинения. Например, его соната f-moll для 2-х фортепиано прозвучала в одном из концертов Венской Певческой Академии. К.Таузиг пленял И.Брамса своей «демонической» (по терминологии Гейрингера) игрой. Именно под влиянием этой ослепительной виртуозности И.Брамс обращается к теме 24-го каприса Паганини, личность которого окутана многочисленными тайнами. Он пишет цикл этюдов (две тетради), который К.Таузиг с большим воодушевлением исполняет в концертах.⁷ Это сочинение запечатлело и возможности самого И. Брамса – пианиста. Сказанное комментирует немецкий музыковед Г.Галь, справедливо полагая, что соперничество между И.Брамсом и К.Таузигом «не только побудило Иоханнеса к возобновлению упражнений на фортепиано, но и к созданию виртуозного цикла этюдов – Op.35» [9].

В начале 40-х годов XX века польский композитор Витольд Лютославский выступает в качестве пианиста в одном из кафе Варшавы. В содружестве с другим талантливым композитором – Анджеем Пануфником – он делает обработки известных сочинений различных авторов. В их числе Токкаты Й.Баха, «Болеро» М.Равеля, «Кармен» Ж.Бизе, вальсы И.Штрауса, «Чардаш» Монти, произведения В.Моцарта и И.Брамса. Так возник обширный репертуар для фортепианного дуэта (всего более двухсот пьес, до настоящего времени сохранились не многие). Между тем искусство фортепианного ансамбля и, в частности, дуэта связано с традициями XIX века, с расцветом романтического искусства и своеобразным культом «брильянтной», виртуозной игры. Ее популярность была особенно велика в аристократических салонах, где часто можно было услышать не только действительно гениальных исполнителей, таких, как Ф.Шопен, Ф.Лист, но и самых модных в это историческое время (Ф.Калькбреннер).

Почему же В.Лютославский в XX веке обратился к жанру фортепианного ансамбля? Вероятно, на это были причины: во-первых, сказалось увлечение романтической, прежде всего фортепианной музыкой. Например, творчеством Ф.Шопена, который, по словам польского композитора, всегда «поражает и восхищает» [10]. Во-вторых, говоря об эпохе романтизма, одним из тезисов которого было выражение протеста против косности и рутины в современном обществе (вспомним музыкальные и литературные сочинения Р.Шумана), невозможно было пройти мимо личности Н.Паганини. Его феерически-смелая, отвергающая все каноны и традиции, игра, его «дьявольское *pizzicato*» ввергали современников в бурный восторг. Вместе с тем легенды о силе его магического искусства были живы и интересовали, как известно, представителей XX века

(С.Рахманинов, Фокин). В-третьих, сама атмосфера «соревнования» между пианистами давала возможность продемонстрировать собственное мастерство исполнителя, зачастую подключая и искусство импровизации. Именно в этом проявилось сходство сочинения В.Лютославского с идеей создания «Этюд для фортепиано» op.35 И.Брамса, вдохновленного творческим содружеством с К.Таузигом.

Итак, «Вариации на тему Паганини» для фортепианного дуэта композитор создал в начале 1941 года. Здесь проявилась склонность молодого В.Лютославского - пианиста к виртуозности. «Мои занятия на фортепиано дали мне неоценимый опыт, особенно если речь идет о понимании сущности исполнительского искусства, – говорит в интервью композитор. - Я никогда не сочиняю, - продолжает он, - не представив себе реального исполнения произведения. Для меня это неотъемлемая часть композиторского процесса». [11]. Между тем В.Лютославский в «Вариациях на тему Паганини» ориентируется в большей степени на модель сочинения Ф.Листа, чем И.Брамса или С.Рахманинова. Следуя почти полностью «нота в ноту» за процессом вариационного развития Каприса Н.Паганини, он использует новые, красочные ладо-гармонические сочетания. Именно они «переодевают» Тему в совершенно невообразимые для XIX века «блестящие одежды» согласно вкусу и стилю нового, XX столетия. Более того, эти насыщенные диссонансами гармонии становятся не только «визитной карточкой» индивидуального авторского стиля В.Лютославского, но и воплощают одну из актуальных тем XX века – «Культуры и цивилизации».

Итак, обращение к каприсам Н.Паганини и композиторов-романтиков (Р.Шумана⁸, Ф.Листа, И.Брамса⁹), и авторов XX века (С.Рахманинова, В.Лютославского) было связано с утверждением собственного «Я» в фортепианной исполнительской и композиторской техниках. Этому как нельзя лучше соответствовали и гармонический каркас Темы, и вариационная форма оригинала – 24-го Каприса Паганини. Однако что же объединяет столь различных музыкантов? В первую очередь, сама Музыка, которая, по словам современного исследователя, является «кардиограммой культуры» (К.Зенкин). При этом яркий талант одного композитора, оригинальная стилистическая направленность другого позволяют извлечь из одной и той же Темы Каприса Паганини удивительные, непредсказуемые, непохожие друг на друга следствия - вариации. Следовательно, данная Тема обладает огромным внутренним потенциалом для дальнейшего развития. «Пределов для развития любой темы не существует» [12]. В этом исследователю видит одно из величайших достоинств собственно музыкального развития. Вполне возможно, что в качестве доказательства этого тезиса в XXI веке композиторы не раз обратятся к мелодии итальянского скрипача.

Между тем И.Брамсу было всего 7 лет, когда великий Н.Паганини ушел из жизни. О его магическом воздействии на публику немецкий музыкант знал лишь от других: он никогда не слышал удивительной игры скрипача. В XX веке С.Рахманинов и В.Лютославский были прекрасно знакомы не только с музыкой Н.Паганини, но и с таинственными преданиями о его жизни и демоническом таланте, которые достались в «наследство» от века Романтизма.¹⁰ Мерцающий ореол этих легенд окружил личность скрипача загадками и тайнами, не разгаданными до сих пор. Более того, его музыка явилась импульсом для создания различных, совершенно непохожих друг на друга сочинений. Именно поэтому, наряду с демоническим, собственно «паганиниевское» начало в искусстве навсегда осталось в истории культуры ослепительным романтическим символом творческого горения, олицетворением «полета воображения» и свободной фантазии художника. Сказанное и объясняет интерес композиторов различных национальных школ, стилей и направлений, обратившихся к Теме 24-го Каприса op.1 Н.Паганини.

Примечания:

1. Г.Гейне в новелле «Флорентийские ночи» в уста заглавного героя вкладывает фактически, свои собственные впечатления от игры Н.Паганини. «Наконец на сцене появилась темная фигура, словно вышедшая из преисподней. Это был Паганини в парадном черном одеянии, в черном фраке, черном жилете ужасающего покроя, какой, вероятно, предписывался адским этикетом при дворе Прозерпины»[1].

2. В произведении Г.Гейне ярко проявляются собственно романтические черты, характеризующие стремление к синтезу искусств: музыка рассказывает, подобно поэзии (литературе) и рисует, подобно живописи.

3. Людвиг Рельштаб вошел в историю музыки не только как автор текстов известнейших песен Ф.Шуберта («Серенада»), но и как человек, назвавший сонату Л.Бетховена № 14 (ор.27, №2, cis - moll) «Лунной».

4. Л.Шпор – талантливый немецкий скрипач, композитор, дирижер, создатель увлекательной «Автобиографии». Ему приписывается изобретение скрипичного подбородника. Кроме того, Л.Шпор, наряду с К.Вебером, был одним из первых музыкантов, руководивших оркестром при помощи дирижерской палочки. В концертных выступлениях Л.Шпор и его ученики, в отличие от Н.Паганини, играл произведения не наизусть, а по нотам, поскольку считал заучивание на память насильем над творческой индивидуальностью. Помимо инструментальной музыки, Л.Шпор сочинял произведения для музыкального театра. Таковы его оперы «Альруна, королева фей» (1808г.), «Состязания с возлюбленной» (1811г.), «Фауст» (1814г.; поставлена в 1816 году под руководством К.Вебера без присутствия автора, путешествующего в это время по Италии), «Алхимик» (1830г.) и т.д.

5. Жан Поль в романе «Озорные годы» повествует об авантюрных приключениях двух братьев - о мнимой слепоте прекрасного флейтиста, Вульта и его «менеджера», брата Вальта. Психологические характеристики Вульта и Вальта явились прообразами героев Р.Шумана – Эвсебия и Флорестана. Более того, сцена маскарада из романа нашла воплощение в фортепианном цикле Р.Шумана «Бабочки».

6. Первая тетрадь из шести номеров, под названием «Этюды для фортепиано по каприсам Паганини», ор.3 появилась в 1832 году. Вторая тетрадь – «Шесть концертных этюдов по каприсам Паганини», ор.10 – была создана в следующем, 1833 году.

7. Как замечает Гейрингер, «оба музыканта любили не только совместно музицировать, но и философствовать. Причем К.Таузиг тщательно пытался заинтересовать И.Брамса мировоззрениями Шопенгауэра, сторонником которых являлся Р.Вагнер». [13]

8. Аранжировка каприсов Н.Паганини была последней работой Р.Шумана, перекликавшейся с началом его творчества (см. «Этюды по каприсам Паганини», Ор.3)

9.И.Брамс в соединении жанров вариации и этюда, очевидно, опирался на модель «Симфонических Этюдов» Р.Шумана.

10. Не случайно Фокин ставит оригинальный балет на музыку «Рапсодии на тему Паганини» С.Рахманинова, а польский композитор В.Лютославский создает цикл «Вариаций на тему Паганини» для фортепианного дуэта (впоследствии репертуарный для фортепиано с оркестром).

Литература:

1. Гейне Г. Флорентийские ночи // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Л.: ЛГУ, 1986. – 493с.
2. Штейнпресс Б. Музыка XIX века. ч.1.– М.,1968 – 486с.
3. Эккерман И. Разговоры с Гете. – М.,1981.– 458с.
4. Берлиоз Г. Паганини // Вечера в оркестре. – М., 1956.– 406с.
5. Раабен Л. Паганини. Шпор // Жизнь замечательных скрипачей. – М., Л.: Музыка, 1967.– С.60-73.
6. Березина В. Энгр. – М.: Изобразительное искусство, 1992.– 246с.
7. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х частях. – ч.1 – М.: Музыка, 1981.– 412с.
8. Житомирский Д. Шуман. – М.: Музыка, 1964. – 879с.
9. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. – М.: Радуга, 1986.– 479с.
10. Качиньский Т. Из бесед с Лютославским. – М., 1973.– 389с.
11. Раппопорт Л. Некоторые черты эстетики Лютославского // Сборник статей. – М.: Музыка, 1976. – 135с.
12. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974.– С.15.
13. Гейрингер К. Брамс. – М.: Музыка, 1965.– 137с.

Поступила в редакцию 15.11.2002