А. С. Аренский «Вариации на тему Чайковского» ор. 35а

Долгова Дария Константиновна
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского
Россия
E-mail: barkazuhina@yandex.ru

Антон Степанович Аренский (1861-1906гг.) — талантливый композитор, педагог, дирижер и общественный деятель. Он был высоко оценен своими современниками. Как писал П.И. Чайковский: «Аренский удивительно умен в музыке — как-то все тонко и верно обдумывает! Это очень интересная музыкальная личность!» [10, 169].

Аренский довольно рано раскрылся как композитор: его выпускные работы — баллада «Лесной царь» для солистов, хора и оркестра и «Концертная увертюра» для оркестра были удостоены золотой медали. На ранних этапах творческого пути окружающая обстановка способствовала разностороннему развитию одаренной личности. На его творчество оказали влияние ярчайшие представители петербургской и московской школ.

В 1882 году Аренский закончил Петербургскую консерваторию, где его преподавателем по теории композиции и оркестровке был сам Н.А. Римский-Корсаков. После этого Антону Степановичу предложили занять место преподавателя теоретических дисциплин в Московской консерватории, в которой он проработал тринадцать лет. В Москве у него завязались добрые отношения с новым коллегой С.И. Танеевым, ставшим его близким другом, а затем и с П. И. Чайковским. Значение последнего в жизни и творчестве Аренского трудно переоценить.

Во второй половине 90-х годов Антон Степанович по рекомендации М. А. Балакирева получил место директора Придворной певческой капеллы в Петербурге. Аренский вел активную дирижерскую и просветительскую деятельность. В свои концерты он включал произведения русских композиторов-современников.

Однако главным в его жизни было творчество — сочинение музыки. Перу композитора принадлежат три оперы («Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти»), балет «Египетские ночи», музыка к драме Шекспира «Буря», две симфонии, «Фантазия на темы Рябинина», оркестровая сюита

g-moll, два квартета, два трио, сочинения для фортепиано, романсы. За свою недолгую жизнь он успел не только поработать в различных академических жанрах, но и создал новый — сюиту для двух фортепиано. Всего он сочинил пять подобных опусов. Последователем Аренского в этом жанре стал его ученик Рахманинов, а позднее Шостакович. Особенно необычен последний из этих пяти циклов — «Детская сюита», ор.65. Он состоит из ряда канонов, в которых Аренский продемонстрировал свое великолепное владение полифонической техникой.

Аренский и Чайковский

Чайковский сыграл огромную роль в судьбе композитора. Высоко оценив его талант, он на протяжении долгих лет заботился о творческом, материальном и душевном благополучии своего младшего современника. Еще до их личного знакомства, состоявшегося в начале 1883 года, Чайковский по просьбе С.И. Танеева прислал для него либретто своей неоконченной оперы «Воевода».

Петр Ильич «стремился в меру своих возможностей поддержать молодого коллегу, тем более, что хрупкость нервной конституции Аренского напоминала ему его собственную» [2, 152].

Благодаря его содействию, в концерте Бесплатной музыкальной школы была исполнена Первая симфония Аренского. В 1887 году он, узнав о болезни «Антоши», просит Н.А. Римского-Корсакова заменить в программе Русских симфоническим концертов свою увертюру «Ромео и Джульетта» на одно из произведений Антона Степановича с целью порадовать и приободрить больного. Николай Андреевич откликается на просьбу и включает Скерцо из Сюиты ор.7 Аренского в четвертый Русский симфонический концерт, оставляя при этом сочинение Чайковского.

21 декабря 1890 года на сцене Большого театра состоялась премьера оперы «Сон на Волге» А.С. Аренского (по пьесе А.Н. Островского «Воевода»), после которой великий композитор ничуть не пожалел о своем «подарке». Более того, он порекомендовал новую оперу директору императорских театров И.А. Всеволожскому для постановки в Мариинском театре.

Искренне ценя дарование Аренского, Чайковский считал своим долгом поддерживать его, старался как можно чаще одобрительно отзываться о его музыке и избегать резкой критики и отрицательных комментариев о его творчестве.

Чайковский всегда был против занятий Аренского, отвлекающих его от сочинения музыки, видя в нем большой потенциал: «Меня же прежде всего интересует, чтобы вы писали, писали и писали, и все, что может препятствовать вам на поприще композиторства мне не симпатично» [7, 434] — писал он, когда Антон Степанович решил занять место директора Тифлисского музыкального училища. Композитор прислушался к его мнению и остался в Москве.

Петр Ильич высказал свое недовольство, когда Аренский с головой ушел в написание учебника «музыкальных форм»: "Мне очень не нравится, что Антоша, прельщаясь гонораром, посвящает все свое время учебнику. А "Наль и Дамаянти"?«[1] [7, 487].

Творчество Аренского во многом продолжает традиции, заложенные Чайковским. Его влияние ощутимо в жанровых предпочтениях композитора, выборе образных сфер. Особенно Аренскому была близка лирика Петра Ильича. Есть и стилевое сходство, заметное «в интонационном строе его музыки, в излюбленных им выразительно-технических средствах» [6, 42].

История создания «Вариаций на тему Чайковского»

Смерть П.И. Чайковского в 1893 году потрясла музыкантов России. С.В. Рахманинов отозвался своим «Элегическим трио», развивая тем самым «поминальную» трактовку этого жанра, заложенную самим Чайковским.[2] Аренский в это время работал над Первым фортепианным трио памяти К.Ю. Давыдова. Создавая произведение памяти Чайковского, он обратился к родственному жанру — струнному квартету. Теплота звучания, свойственная струнным инструментам, оказалась естественной в раскрытии глубокой скорби автора, переживающего смерть Чайковского как личную утрату. С помощью необычного инструментального состава — скрипка, альт и две (!) виолончели — Аренский достигает особой экспрессивности и своеобразия звучания печальных образов произведения.

В 1894 году Второй квартет a-moll, ор.35 был завершен. Он оказался одним из наиболее ярких произведений, посвященных памяти П. И. Чайковского. Квартет наполнен скорбью разных оттенков — от элегической до трагической, достигающей в кульминациях исключительного драматизма. Так вся его первая часть пронизана темой из церковного обихода — «Надгробное рыдание творяще песнь аллилуйя». Вторая часть представляет собой вариации на тему детской песни Чайковского «Легенда» («Был у Христа младенца сад»). Вступительный раздел финала (Andante sostenuto) основан на церковном песнопении «Вечная память», а затем следует торжественная фуга на тему народной песни «Слава».

Аренский отдал рукопись в издательство П.И. Юргенсона, попросившего композитора создать также версию для классического струнного квартета (две скрипки, альт и виолончель). Автор

согласился сделать переложение второй части, но все же, в некоторых местах оставил две партии виолончелей, а также добавил в состав контрабас. Так возникли «Вариации на тему Чайковского» для струнного оркестра, ор. 35а. Благодаря расширению состава струнной группы лирическая часть квартета приобрела большую певучесть. Эта редакция получила признание как самостоятельное произведение. Именно с исполнением этого сочинения Аренский в последний раз вышел на сцену в качестве дирижера в 1904 году.

Тема Вариаций

Чайковский написал много произведений для детей и о детях. Кроме всем известного «Детского альбома» для фортепиано (1878), существует еще вокальный цикл — это 16 детских песен (1883). Четырнадцать[3] из шестнадцати песен написаны на слова А. Н. Плещеева из поэтического сборника "Подснежник«[4].

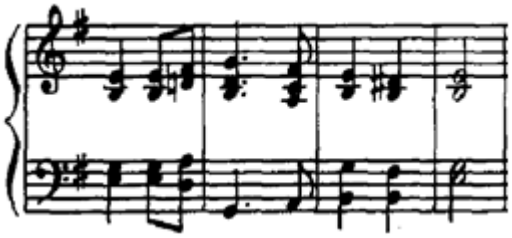
«Легенда», соч.54 № 5 — одна из ключевых песен этого цикла. В стихотворении Плещеева органично сочетаются простота изложения с очевидной этической направленностью. Бесхитростный рассказ становится поводом для размышлений о жизни и страданиях Христа.

Аренский не случайно выбрал именно «Легенду» в качестве темы для Вариаций. При жизни Чайковского это сочинение получило широкое распространение. Петра Ильича дважды просили сделать переложение песни — в 1884 г. для голоса с оркестром (по просьбе Д.А. Усатова) и в 1889 г. для хора *a cappella* (по просьбе Ф.Ф. Беккера). В 1891 году перед гастрольной поездкой в Америку Чайковский обратился к П.И. Юргенсону с пожеланием издать новое переложение песни с переводом текста на немецкий язык, чтобы познакомить заокеанскую публику с этим сочинением.

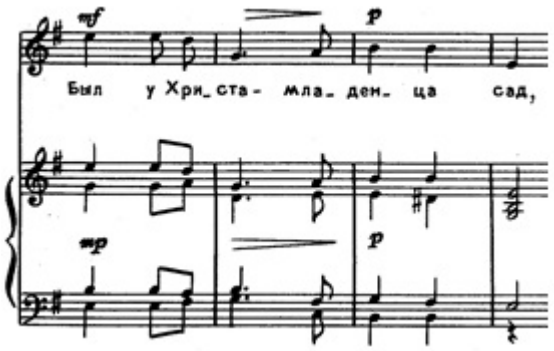
Но, скорее всего, Аренского привлекла не столько популярность песни, сколько глубокое серьезное содержание, выраженное в безыскусной стилистике простодушного детского высказывания. Обращаясь к этой теме, Антон Степанович проводит тонкую параллель между ушедшим из жизни композитором и Иисусом — героем песни.

Следует отметить, что тема «Легенды» будто бы «прорастает» из пьесы «В церкви» в «Детском альбоме», Помимо общей тональности — ми-минор — эти два произведения имеют образные и интонационные переклички. Мелодия «Легенды» выстраивается из поочередного изложения повторенных фраз басового и верхнего голосов в 9-12 тактах пьесы «В церкви». Однако замена VII гармонической ступени на натуральную в повторяющейся третьей фразе песенного куплета способствует обновлению гармонизации темы. Включение трезвучий VII и III ступеней в сочетании с аккордовой «хоровой» фактурой подчеркивает окраску православного песнопения.

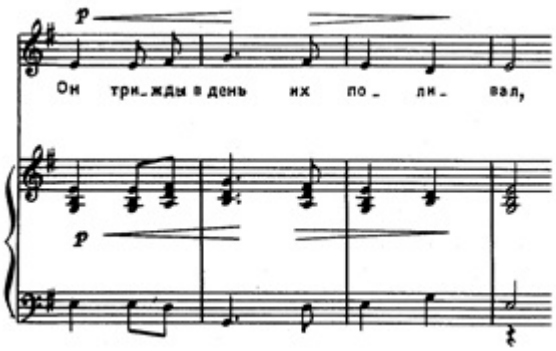
«В церкви», 9-12 т.т.



Первая фраза песни «Легенда» (**а**)



Третья фраза песни «Легенда» (**в**)



Анализ произведения

Цикл состоит из **темы**, семи вариаций и коды.

В песне Чайковского три строфы поэтического текста изложены в куплетной форме. Каждый куплет представляет собой пару периодичностей (**аавв**) и содержит 16 тактов. Четвертая, резюмирующая строфа равна по протяженности предыдущим построениям, но основана на новом материале, органично «распевающем» основную тему (**сс**). Аренский изменяет это соотношение и подчеркивает значимость содержания четвертой строфы («И из шипов они сплели»), строя **тему** своих Вариаций на последовании обеих тем песни и уравнивая, таким образом, их значение в двухчастной форме:

		А				**В**	
а	**а**^{I}	+	**в**	**в**	|	**с**	**с**
4т.	4т.		4т.	4т.		8т.	8т.

В первой вариации композитор углубляет лирический облик темы, меняет ее структуру. Ключевая роль отводится развитию материала песенного куплета «Легенды» (**аавв**). На смену четырехтактовым построениям приходят восьмитакты, заполненные имитационным развитием. От нижних к верхним, голоса поочередно подхватывают начальный мотив каждой фразы темы. Последовательно применяется эффект ладовой переменности[5]: каждый восьмитакт, основанный на материале **а** и **в**, начинается в ми миноре и заканчивается в соль мажоре**.** Вторая часть темы Аренского-Чайковского (**сс**) приобретает в этой вариации функцию заключения. Она воспроизводится полностью в ми миноре, но изложена по-новому — начинается с сумрачного двухголосия в низком регистре (альты и виолончели) и подхватывается элегически окрашенной репликой скрипок.

Основной раздел						Заключение	
a_1	a_1^I	+	$в_1$	$в_1$	|	c_1	c_1
8т.	8т.		8т.	8т.		8т.	8т.
e-G	e-G		e-G	e-G		e	e

Вторая, третья и седьмая вариации построены по типу вариаций на выдержанную мелодию[6].

Во второй вариации тема проводится у альтов и первых виолончелей в унисон. Она звучит на октаву ниже, чем в первоначальном варианте, словно ее ведет партия теноров. Ремарка «cantabile» подчеркивает ее вокальную природу. Особую наполненность звучанию темы придают сопутствующие ей контрапунктические подголоски скрипок и вторых виолончелей, основанные на ломаных фигурациях шестнадцатых. Они придают музыке порывистость и взволнованность. Их движение подобно волнам — восходящий поток в первой половине каждой фразы сменяется нисходящими секвенциями во второй части. В этой вариации практически полностью сохраняется форма темы[7]:

Вст.	a_2	a_2^I	+	$в_2$	$в_2$	|	c_2	c_2
1т.	4т.	4т.		4т.	4т.		8т.	8т.

Третья вариация изложена в одноименной тональности и медленном темпе **[8]**. Одухотворенная мажором тема проводится в верхнем голосе у первых скрипок. Она наполняется оплетающими ее арпеджированными фигурациями-подголосками, с вписанными в них нисходящими секундами-вздохами. Чередование этих подголосков в разных голосах с элементами регистрового варьирования образует второй план, значение которого выходит за рамки обычного гармонического сопровождения и способствует созданию атмосферы возвышенности и просветленности.

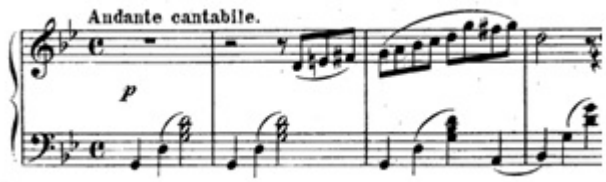
	A					**B**	
a_3	a_3^I	+	$в_3$	$в_3$	|	c_3	c_3
4т.	4т.		4т.	4т.		8т.	8т.

В **четвертой вариации** возвращаются основная тональность и подвижный темп. В ней дается более свободное развитие — тема уже не проводится целиком, из нее вычленяются отдельные элементы. Во вступительном пятитакте, имеющем взволнованный характер, задается подвижная пульсация восьмыми. В линии басового голоса отчетливо ощущаются черты скрытого двухголосия с выразительным нисходящим хроматическим ходом. Далее следуют переклички инструментов, основанные на начальном мотиве второй фразы (материал $\mathbf{a}^I$). В начале среднего раздела диалог продолжен подключением материала **в**. Затем инициатива переходит к верхнему голосу. Мотивная работа сочетается с активным тональным развитием. Чередуются тональности соль мажор, си бемоль мажор и ре мажор. Тоническое трезвучие последнего оказывается доминантой к соль мажору в обширной предыктовой части, в конце которой происходит переход в основную тональность. В репризе присутствует отклонение в ля минор — тональность субдоминанты, после чего возвращение в тонику звучит еще более убедительно. Повторение среднего раздела и репризы способствует формированию стройной трехпятичастной конструкции вариации.

Первый раздел				Средний раздел	Реприза		Средний раздел	Реприза	
Вст.	a_4^I	Вст.	a_4^I	$в_4^I + a_4$	Вст.	a_4^I	$в_4^I + a_4$	Вст.	a_4^I
5т.	11т.	5т.	9т.	28т.	5т.	9т.	28т.	5т.	10т.

Пятая вариация по-новому раскрывает возможности, заложенные в теме. Ее мелодической основой становятся певучие реплики шестнадцатых, переходящие от инструмента к инструменту на фоне «шубертовских» внутритактовых синкоп в аккомпанементе[9]. Вместе с тем, благодаря возвращению медленного темпа и укрупнению тактов[10], раздвигаются временные рамки вариации. Тема же проводится полностью у виолончелей и контрабасов как старинный *cantus firmus* в двукратном увеличении. Она звучит затаенно, едва слышно — динамика варьируется от pp до p. Так, в сочетании различных стилистических источников создается лирическое настроение, мягкость и задушевность которого близка образам музыки Чайковского (например, в «Баркароле» из «Времен года»).

Баркарола



В шестой вариации быстрый темп и смятенные фигурации 32-х создают порывистый и устремленный характер. Эта вариация построена в трехчастной форме. Стремительные восходящие пассажи в диапазоне четырех октав сменяются токкатными репетициями, основанными на нисходящих секвенциях у всего оркестра. В них словно «растворены» контуры темы. В центральном разделе значение темы приобретает материал **в**. Он изложен у средних голосов в увеличении на фоне прозрачных арпеджированных скрипичных пассажей.

Первый раздел		Середина		Реприза	
a_6	a_6	$в_6$	$в_6$	$с_6$	$с_6$
10т.	10т.	8т.	8т.	8т.	8т.

Седьмая вариация имеет характер колыбельной. К пульсирующему синкопированному сопровождению присоединяется нежная лирическая мелодия, представляющая собой обращенный вариант темы Вариаций в мажоре. Засурдиненное звучание оркестра с пиццикатными басами контрабасов способствует созданию возвышенной атмосферы. Складывается впечатление, что композитор обращается к светлой памяти своего друга. Необычен тональный план последней вариации. Она начинается в тональности до мажор, с опорой в басовом голосе на тонический органный пункт, а во втором разделе переходит в соль мажор. В этой тональности и завершается последняя вариация.

Вст.	+	a_7	a_7^I	+	$в_7$	$в_7$	| c_7	c_7
4т.		4т.	4т.		4т.	4т.	8т.	8т.

Кода возвращает в основную тональность — ми минор. Первый и третий подразделы коды основаны на материале темы произведения. В средней части возвращается тема «Надгробное рыдание творяще песнь», встречавшаяся ранее во вступлении к первой части квартета. Вначале она звучит на доминантовом органном пункте, а при повторном проведении к ней присоединяется основная тема вариаций в увеличении (материал **а**). Бестелесным флажолетам первых тактов коды отвечает последовательный спуск-истаивание в объеме четырех октав в последних тактах произведения. Таким образом, тема будто уходит в небытие.

Первый раздел		Середина		Третий раздел (реприза)	
a_8	a_8^I	Тема «Надгробное рыдание творяще песнь»	Тема «Надгробное рыдание творяще песнь»+ a_8	a_8	a_8^I
4т.	10т.	5т.	6т.	4т.	4т.

Заключение

Форма вариаций широко используется в академической музыке во все времена и дает богатейшие возможности для различных трактовок. Первоначально Аренский выбрал эту форму для лирической средней части камерно-инструментального цикла, основываясь на впечатлениях от близкого по тематике трио Чайковского. Однако художественная цельность и обаяние этой музыки вскоре позволили Вариациям Аренского получить статус самостоятельного произведения. В нем органично сочетаются непосредственность личного излияния и безукоризненная продуманность формы. Композитор свободно чередует строгие и свободные вариации. Лирические образы, определяющие содержание нечетных вариаций, в сдержанных темпах чередуются со стремительным движением второй, четвертой и шестой вариаций, в которых можно заметить также элементы скерцозности. Таким образом, формируется стройная симметричная композиция (условная форма второго плана).

Подробное знакомство с «Вариациями на тему Чайковского» Аренского заставляет задуматься и по-новому взглянуть на личность и наследие этого композитора. Хочется присоединиться к тем энтузиастам его творчества, которые считают, что «его музыка осталась непонятой и недооцененной» [2, 152].

Список литературы:

1. *Асафьев Б. В.* Русская музыка. — Л.: Музыка, 1979. — 339 с.

2. *Белый П. С.* Соловей в бурю. — М.: Музыкальная академия, 2007. — С. 152-162.

3. *Василенко С. Н.* Воспоминания. — М.: Советский композитор, 1979. — 378 с.

4 . *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. — 397 с.

5. *Фрид Э. Л.* Русская музыкальная литература. Выпуск 4 — М.: Музыка, 1985. — С.113-126.

6. *Цыпин Г. М.* А. С. Аренский. — М.: Музыка, 1966. — 179 с.

7. *Чайковский М.* И. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т.3. — М.: Алгоритм, 1997. — 593 с.

8. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т.3. — М.: Academia, 1936. — 683 с.

9. *Чайковский П. И.* Литературные произведения и переписка, XIV т., Письмо А. С. Аренскому / Н. Н. Синьковская, И. Г. Соколинская. — М.: Музыка, 1974. С. 78-81.

10. *Чайковский П. И.,* Танеев С. И. Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов / Гос. литературный музей. М.: Госкультпросветиздат, 1951. XI, С. 169-170.

11. *Черепнин Н. Н.* Воспоминания музыканта. — Л.: Музыка, 1976. 128 с.

Ссылки:

[1] «Наль и Дамаянти» — опера Аренского на либретто Модеста Ильича Чайковского была завершена только в 1903 году.

[2] Подобное толкование жанра трио в дальнейшем будет продолжено Д.Д. Шостаковичем (трио «Памяти И.И.Соллертинского, ор.67**).**

[3] Еще две — «Детская песенка» на слова К.С. Аксакова и «Ласточки» на слова И.З.Сурикова.

[4] Поэт подарил этот сборник композитору в 1881 году.

[5] Тонально-ладовая переменность, характерная для народного песенного искусства, получила широкое распространение в творчестве русских композиторов — яяяянский оперный фестиваль 2014 классиков.

[6] Подобный способ работы с темами песенного склада получил широкое применение в русской музыке, начиная с так называемых «глинкинских» вариаций.

[7] За исключением добавления первого вступительного такта.

[8] Выделение одной или нескольких центральных вариаций при помощи ладового контраста соответствует классическим стандартам построения вариационного цикла, сложившимся еще в XVIII веке.

[9] См. аккомпанемент побочной партии I части «Неоконченной симфонии».

[10] Вместо двух четвертей — четыре четверти.