

*Л. В. Измаилова, канд. искусствоведения, доц. каф.  
белорусской и мировой художественной культуры*

## **ПРЕЛОМЛЕНИЕ КОЛОКОЛЬНОСТИ В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ**

Начиная с XVII в. в Западной Европе звучание церковных колоколов органично влилось в русло профессионального композиторского творчества. В оркестровых, инструментальных сольных, хоровых произведениях нашли претворение художественно-акустические возможности аутентичных колоколов. В частности, в фортепианных сочинениях нередко была использована имитация звоновости.

Одним из наиболее ранних исторических образцов воплощения колокольных звучаний в профессиональной музыке рубежа XVI–XVII вв., обнаруженных нами, является пьеса «Колокола» («The Bells»). Ее автор У. Берд (1543–1623) стоял у истоков английской клавирной школы, старейшей в Западной Европе. Художественными моделями его программных сочинений для верджинала (английская разновидность клавесина) нередко становились звуковые источники окружения, о чем свидетельствуют названия, например, «Волынка», «Трубы», «Свист возницы», а также «Колокола». Эта пьеса, основанная на колористических переливах, пространственно-акустических эффектах, – ранний образец «звукового пейзажа». На основе своеобразной микротемы «раскачивания», состоящей из двух нот (до – ре), выстроен цикл вариаций типа ground (на басса остинато). При общем нарастании звучности на протяжении ста двух тактов средствами фактурно-динамического варьирования в каждой из девяти вариаций моделируется звучание колоколов трех групп: изящно-изобразительный тонкий перезвон маленьких колокольчиков, равномерная ритмичная «шаговость» средних и гулкость тяжелых больших. В финале объединены все фактурные уровни. По мнению выдающейся польской исполнительницы XX в. В. Ландовской, клавирные сочинения У. Берда продолжили традиции звукокрасочного письма флорентийского Возрождения и в то же время на несколько веков предвосхитили утонченно-изысканный стиль французских импрессионистов.

На протяжении XVII–XVIII вв. клавирный инструментарий получил дальнейшее распространение в странах Западной Европы. Введение в инструментальную музыку простейшей программности и звукоизобразительности послужило художественно-коммуникативным целям – установлению контакта между композитором и широкой аудиторией слушателей. Примером служит изящная миниатюра Ф. Куперена (1668–1733) «Колокольчики Цитеры», или «Перезвон колокольчиков Киферы» («Carillon De Cithere»), входящая в один из семнадцати «Рядов» («Ordre») его клавесинных пьес. Богиню олимпийского пантеона Афродиту – покровительницу влюбленных – часто именовали поэтически Цитерой или Киферой (Кифереей). Поэтика галантно-изысканного колокольного звона, не выходящего за пределы звучности piano, иная, чем в произведении У. Берда. Не звукоподражание «живым» колоколам, а воссоздание таинственно-мистической атмосферы чувственности, любовного очарования являлось задачей французского композитора.

В клавирной литературе барокко и классицизма XVIII в. колокольность не встречается и снова оказывается востребованной позднее, в романтической фортепианной музыке XIX в.

Звоновые темброво-красочные ресурсы привлекали композиторов и исполнителей-виртуозов Н. Паганини (1782–1840) и Ф. Листа (1811–1886). Примером служит финальное рондо «Кампанелла» («Колокольчик») из Концерта для скрипки с оркестром h-moll op. 7 (1826) Н. Паганини. Впоследствии эта яркая музыкальная тема была использована Ф. Листом в программном Этюде № 3 gis-moll «Кампанелла» из сборника «Большие этюды по Паганини» (1838–1851). Виртуозная пьеса построена как цикл свободных вариаций. Основные художественные задачи указанных сочинений связаны с эстетикой романтического инструментализма, стремящегося посредством виртуозной исполнительской техники и колористических возможностей усовершенствованных инструментов (преимущественно скрипки и фортепиано) смоделировать акустическую и тембровую уникальность колокольной музыки. Лучший среди виртуозов-пианистов своего времени Ф. Лист писал: «Мой рояль для меня то же, что для моряка его фрегат, для араба его конь...»

«Погребальное шествие» из цикла «Поэтические и религиозные гармонии» № 7 (1849) Ф. Лист посвятил казненному австрийцами венгерскому герою революционных событий 1848 г. Лайошу

Батьяню. В пьесах цикла преобладают сумрачные образы смерти. Вступление к данной пьесе – 17-тактовое динамическое нарастание – дифференцировано на два фактурных плана. В нижнем регистре на органном пункте «до» нарастает гул, ассоциирующийся с гудением большого колокола, а в среднем – моделируется монотонно повторяющаяся нисходящая горестная секундовая интонация более подвижных колоколов. Именно скорбный колокольный перезвон вступления формирует суровую главную тему пьесы.

Интересный образец претворения специфической семантики и характерной тембровой колористичности колоколов представляет пьеса «Михай Мошони» (1870) из цикла «Венгерские исторические портреты», посвященная музыканту и другу Ф. Листа. (Почти идентичный нотный текст известен и под другим названием – «Погребение Мошони».) Из трех фактурных пластов вступления верхний – синкопированная фигура на выдержанном звуке соль-диез – имитирует траурные фанфары, средний – плач, двойные ноты нижнего – погребальные колокола. В 1885 г. композитор высказал намерение оркестровать все семь пьес цикла. Идея не была осуществлена, однако сохранились отдельные указания об инструментровке, в частности колокольного перезвона.

Из многочисленных примеров обращения к колокольности в фортепианном творчестве Ф. Листа приведем два сочинения из различных тетрадей программного цикла «Годы странствий». В пьесе «Женевские колокола», благодаря тембровой и гармонической красочности, фортепиано трактуется как колокольный ансамбль, мощный и утонченно-изысканный одновременно. Тончайшая звуковая игра моделирует звуковое пространство, «вписывающее» колокольный звон в пейзаж. В среднем разделе пьесы «Фонтаны виллы д'Эсте» звучит тема «Ангелус» (разновидность вечернего колокольного звона, введенного в католический обиход папой Урбаном II в 1096 г.) как символ утешения.

К концу XIX в. интерес композиторов к колокольным звучаниям не угас, но трансформировался. Театральная инфернальность Г. Берлиоза, романтическая красочность и виртуозность Ф. Листа уступили место художественно-аналитическому методу К. Дебюсси (1862–1918). Колокольный звон он рассматривал как звукокомплекс, включающий звуковысотный, ритмический,

тембровый параметры. Разложение колокольных звучаний и их сложной ритмики на составные элементы (основной тон, унтер- и обертоны) служит основой для дальнейшего воссоздания индивидуально-неповторимого «рисунка» колокольной музыки средствами фортепиано – любимого инструмента К. Дебюсси. Акустически насыщенное, изменчивое и мерцающее полнозвучие, «пленэрность» и эффектный фонизм составляют эстетическую ценность ряда сочинений французского импрессиониста.

В качестве литературного источника программы фортепианной прелюдии «Затонувший собор» использована бретонская легенда о древнем городе Ис, ушедшем под воду подобно русскому Китежу. Согласно преданию, он иногда поднимается из морских глубин под звон колоколов. Композитор объединил два образа – морскую стихию и колокольный звон. Художественной моделью для К. Дебюсси послужили фрагменты колокольного звона из сочинений любимого им М. Мусоргского. На органной бас накладываются кварто-квинтовые созвучия, соответствующие первым призвукам обертонового ряда. Дальнейшие колористические преобразования колокольного звука осуществляются посредством расщепления его во времени на цепи параллельных трезвучий, секундовых созвучий.

В XX в. интерпретация колокольности получает новое осмысление. Инновационный творческий подход свидетельствует о повышении интереса к собственно «звуковой материи», в том числе к колокольному звону. Например, темброво-акустический колокольный спектр моделируется различными инструментальными средствами. Так, звоновая сонорность представлена в седьмой части цикла для двух фортепиано О. Мессиана «Образы слова Аминь» – «Аминь завершения».