

Н. В. ПЕТКУС

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 78.037(2)

НА СТЫКЕ ЭПОХ И СТИЛЕЙ: «СТИЛЕВАЯ МОДУЛЯЦИЯ»
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ О. ЭЙГЕСА

Художественной культуре рубежа XIX–XX веков был свойственен переходный характер: уходящее в прошлое романтическое искусство отступало перед натиском нового, «железного» века. Стилевые эпохи, «столкнувшиеся» в ходе истории, оказались представленными в предельно ярком выражении. В России острота происходивших перемен усугублялась революционными потрясениями, приведшими к социальному переустройству государства. Поколение музыкантов, поэтов, художников, чья творческая жизнь пришлась на рубеж столетий, находилось в ситуации исторически-переломного времени. Одни остались принадлежащими прошлому, другие видели себя провозвестниками будущего. В творчестве третьих произошла радикальная смена эстетических ориентиров, репрезентирующих различные стилевые черты. К числу последних относится московский композитор Олег Эйгес (1905–1992). Резкий стилиевой поворот в его сочинениях середины 20-х – начала 30-х годов отразил происходящий процесс в личном преломлении.

На исходе романтизма сложилось течение, проповедующее позицию отторжения искусства от прозы обыденной жизни. Культ творчества, обращённого к идеалам красоты трансцендентного уровня, погружённого в глубины индивидуального сознания, устремлённого в миры иные, привёл к символистской концепции искусства. Феномен художественного символа – наделяемого мистическим смыслом, манящего иллюзией прозревать невидимое сквозь очевидное, – обрёл совершенное образно-звуковое воплощение в музыке. Русский символизм нашёл своё высшее выражение в творчестве А. Н. Скрябина. В кругу блистательных представителей Серебряного века самоё имя композитора стало символом эпохи.

Атмосфера серьёзного увлечения философией, эстетикой, искусством символизма, особенно творчеством Скрябина, царил в московской семье Эйгесов. Отец – Константин Романович входил в круг музыкантов, посещавших основанное В. Брюсовым «Общество свободной эстетики», где бывал и А. Скрябин. Вероятно, отец воспитал в своём сыне восторженное отношение к скрябинской музыке: влияние её проявляется с первых опусов Олега Константиновича Эйгеса¹. Подобно А. Скрябину, он предпочитает ин-

струментальные жанры. В творческом наследии композитора 12 фортепианных сонат: большинство из них, как и у Скрябина, одночастные.

Такова *Первая соната*, создававшаяся в 1924–1926 годах. Воздействие Скрябина обнаруживается в её образном строе, драматургии, композиции, фактуре, музыкальном языке, по-своему воспринятыми двадцатилетним автором. Звуковысотная организация – основной объект нашего внимания – воспроизводит черты скрябинской гармонии «прометеевского» периода. К этой Сонате относится высказывание Николая Рославца об О. Эйгесе, как о «ярком хроматике ... далеко перешагнувшем технику Скрябина»².

Подобно зрелым произведениям Скрябина, Соната Эйгеса изобилует ремарками, почти буквально совпадающими со скрябинской лексикой и «подсказывающими» скрытую программность сочинения.

Обратимся к анализу. Открывает Сонату Вступление (*Adagio, misterioso, ppp*). Таинственность звучания, ощущение импровизационности в свободных сменах темпа рожают мир образов, далёких от повседневности.

Горизонталь и вертикаль развёртываются в пространстве единого звукового комплекса – скрябинский принцип единства «мелодии-гармонии». Опорное созвучие напоминает структуру *центральных элементов (ЦЭ)* в музыке позднего Скрябина³. Большой терцдецимаккорд мажорной окраски с целотоновым рядом в его основании *h-dis-eis-a-cis-(d-e-gis)* имеет оттенок доминантовости, что было свойственно и скрябинским ЦЭ, несущим «след» тонального происхождения (пример № 1). Басовые смены *h – eis*, («тритоновое звено», по В. Дерновой) обнаруживают возможную принадлежность вертикалей к *fis moll*. Нотация соответствует правописанию этой тональности. В конечном итоге она и завершит произведение.

Пример № 1

О. Эйгес. Первая соната
для фортепиано. Вступление.
Adagio cantabile

Главная партия *Allegro agitato* преобразует начальные интонации в порывистые ямбические возгласы, напоминающие скрябинские «темы воли», полёта. Череду эмоциональных всплесков образует ряд волн (*estatico, strepitoso*). Побочная партия очаровывает «нездешней» красотой и нежно-женственной мягкостью (характеризующие её ремарки *misterioso, carezzevole* – типично скрябинские). В Сонате юного Эйгеса лирическая тема имеет ориентальную окраску. Изысканная линия, вращаясь вокруг тона *fis*, узорчатостью своего рисунка напоминает изящную арабеску. Восточный колорит отражают увеличенные секунды *g-ais, d-eis*, мерцающие переливы терций *fis-ais, fis-a*. Фоническое обрамление мелодии-темы имеет призрачный характер: *morendo, tremolando*. Внезапный взлёт приводит к вершине на *Fis*, но в виде септаккорда с двумя вариантами септими.

Разработка *Allegro furioso* начинается в низком регистре с экспрессивных интонаций главной темы. Итоговая гармония разработки обретает «фундамент» на устойчивом *Fis*, но вновь представленном в виде диссонантной вертикали. При этом в перемещении мелодических фраз проступают контуры уменьшённого септаккорда *fis-a-c(his)-es*, а между басом *fis* и тоном мелодии *his* до конца разработки продлевается тритон.

Реприза начинается с энергичной главной темы, быстро достигающей кульминационной вспышки, но остановленной таинственными звучаниями, предваряющими появление побочной. Сохраняя гармоническую опору на ундецимаккорде от *Fis*, тема (украшенная ремарками *languido, dolcissimo, passion carresseaux*) воспроизводит образ прекрасной мечты, по-прежнему неуловимой, недостижимой. К генеральной кульминации Сонаты приводит новый порыв – *Con fuoco e appassionato, sfff*. Но и он постепенно сникает, образуя масштабную волну. На её спаде в сумрачном регистре и в трёхоктавном проведении целотонного нисходящего ряда *h-a-g-f-es-des-(b)* произносится «приговор», обрекающий на бесплодность все дальнейшие порывы. «Последнее слово» остаётся за лирической темой. В начале коды она звучит светло и безмятежно, а затем исчезает, «взлетая» в невесомое пространство высочайших регистров, как бы дематериализуясь: последние ремарки – *ritardando, morendo, ppp*. Итоговый полигармонический комплекс *Fis-ais-e-gis-his-(dis)* – иной, по сравнению с начальным, целотонный ряд: из двух возможных в 12-ступенном темперированном строе (пример № 2).

Пример № 2

Первая соната для фортепиано.

Кода



Тональные аллюзии, логика драматургии и гармонического процесса обнаруживают временный характер функции ЦЭ у исходного созвучия, устремлённого к другому центру. Прямого разрешения начального аккорда в итоговую тонику нет, что способствует автономности первой опоры. Диссонантность же последнего устоя и ему придаёт относительность. В Сонате вообще нет консонантных вертикалей, даже полиаккордовые образования состоят из диссонантных структур. На уровне целого выясняется скрытое действие тональных связей, придающих первому аккорду функцию D, тяготеющей к T (ЦЭ), которая утверждается в конце. Направленность гармонического движения, опирающегося на функциональные связи крупного плана, служит скрепляющим фактором композиции.

Первая соната О. К. Эйгеса близка зрелым произведениям Скрябина по своей символистской поэтике, образному строю тематизма, принципам композиционно-драматургической интерпретации одночастной сонатной формы, богатству фортепианной фактуры, нередко требующей перехода к трёхстрочной, «партитурной» нотографии. Особо примечательно родство в звуковысотной организации, имеющей как сходство, так и различие со скрябинской системой. Сходство заключается в широком использовании элементов целотонных и других симметричных модусов, в весомой роли тритона и многозвучных диссонантных вертикалей, выполняющих функцию ЦЭ. Однако исходная вертикаль – и в этом различие со Скрябиным – теряет позиции центра, подчиняясь скрытому действию тональных функций.

Анализируемая Соната появилась в середине 1920-х, но ещё в 1910-е годы звуковые инновации Скрябина заинтриговали молодых музыкантов. Что касается эстетики символизма, свойственной последней «генерации» романтиков на отечественной почве, то она нашла оппонентов ещё при жизни композитора. В России тех лет перемены в эстетике происходили в многократно-ускоренном темпе. В 1910-х годах, в высший, «прометеевский» период скрябинского творчества, в сознании юных представителей нового искусства вспыхнул воинственный бунт «антиромантизма»⁴.

Русский авангард проявил себя в дерзких вызовах футуристов и «кубофутуристов», провозглашаемых молодым поколением поэтов, в тяготении к фовизму, примитивизму, абстракционизму многих художников (например, группы «Бубновый валет», в первой выставке которых участвовал дядя Олега Эйгеса, художник Вениамин Романович Эйгес). Решительно менялась эстетика – кардинально обновлялся художественный язык.

В искусстве музыки происходили аналогичные изменения, но они имели более сложные связи с уходящей и новой эпохой. Многие новшества

языка опирались на развитие звуковой организации позднего Скрябина. Из способа централизации высотной системы «прометеевского» периода произрастает «синтетаккорд» Н. Рославца, следы изысканной объёмности скрябинской фактуры ощутимы в «визуальной музыке» А. Лурье, свои идеи микрохорматики И. Вышнеградский также улавливает у Скрябина⁵.

Как показала история, в реальном звуковом пространстве европейской музыки первой половины XX столетия – с его неопозитивистской эстетикой, господствующее место оказалось принадлежащим не ультра-авангардистам 10-х-20-х годов⁶. Магистральную дорогу искусству XX века «прокладывали» художники, которые утверждали принципы новой эстетики и обновлённого музыкального языка, сохраняя его фундаментальные основы⁷.

К 1910-м годам меняется ранний живописно-импрессионистский стиль И. Стравинского, осуществившего прорыв к фольклорно-бытовой эстетике «Петрушки» и к языческой архаике «Весны священной». В одно время с авангардистами «левого крыла» дебютирует С. Прокофьев. Ритм, движение, динамика пронизывают сочинения, с которыми в 17 лет он выступает на «Вечерах современной музыки»⁸. К 1920-м годам пульс нового века с его мощной, безостановочной энергией находит воплощение в «знаковых» для столетия урбанистических опусах Онеггера, Мосолова и др.

Восстаивая против ухода «в миры иные», ратуя за возвращение к земной жизни, за искусство сильное и жизнеспособное, утверждают свои позиции Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, Барток, Онеггер, Мийо, Бриттен.

С рубежа 1920-х – 1930-х гг. в этот список может быть включён и О. Эйгес. В 1928-1929 годах молодой пианист и композитор стажировался в Берлине и Париже. В Европу Олег Эйгес привёз и успешно исполнял: Первую сонату (она была опубликована в венском издательстве Universal-Edition в 1928 г.), навеянные романтической экзотикой «Арабские сказки». Занимаясь у пианиста Э. Петри (ученика Ф. Бузони), он впитывал свежие впечатления: восхищался дирижёрами Б. Вальтером, В. Фуртвенглером, общался с П. Хиндемитом и М. Равелем, интересовался авангардом.

В приобщении музыканта к эстетике искусства XX века сыграли роль первые встречи с С. Прокофьевым. В Париже, исполнив «Арабские сказки», О. Эйгес спросил его мнение о своих сочинениях и получил конкретные деловые советы⁹. Пожелание найти более ясный и простой язык совпало и с мнением Н. Метнера, высказанным в беседе с О. Эйгесом¹⁰.

Художественные принципы, почерпнутые в общении с современным искусством Европы (в том числе с русскими музыкантами, находящими

ся в эмиграции), – это тот «багаж», с которым О. К. Эйгес вернулся на родину. Произведением, репрезентирующим стилевую перелом в его творчестве, стала *Вторая соната для фортепиано*. Законченная в 1931 г., она обнаруживает черты, которые становятся определяющими для зрелого стиля композитора.

По образному содержанию и системе выразительных средств Соната значительно отличается от юношеской – Первой. В ней нет романтической экзальтированности, полёта фантазии, ориентальных аллюзий, красочности гармонических вертикалей, пышной роскоши фактуры. Она более зрелая по своей концепции, конфликт здесь носит сложный, внутренний характер. Музыкальный язык скуп, точен, мужествен, и в этом смысле больше отвечает этико-эстетическим критериям искусства XX века. Формируется композиторский почерк О. Эйгеса, его собственное «я».

Обратимся к анализу звуковысотной организации Сонаты, которая представляет собой трёхчастный цикл: *Allegro risoluto*, *Andantino*, *Allegro*. Тональность *e moll* – *E dur*. Ключевые знаки поначалу отсутствуют.

Главным действующим лицом и объектом непрерывной разработки становится первая тема: волевая, решительная (*risoluto*), она являет собой ведущий образ произведения. Специфика ладоинтонационного строения ядра темы определяет своеобразие главной тональности *e moll* – *E dur* на протяжении всего цикла. Сонату открывает энергичное скандирование автентического зачина $h \rightarrow e$, которому отвечает встречный тритоновый ход $b \rightarrow e$, подобно отражению в «кривом зеркале». Низкая II и тритоновая ступени привносят в тему мрачный, напряжённый тон. Он противопоставлен утвердительному квартовому зачину, как бы перечёркивая его или ставя под сомнение. В лаконичной форме воплощён конфликт двух начал.

Одноголосная (в октавном изложении) тема, построенная как ядро и развёртывание (подобно теме фуги), охватывает девятиступенный звукоряд *e-f-g-a-ais(b)-c-cis-dis*. В его структуре проявляется модус симметричного строения: 1.2.2.1 в пределах тритона *e-b* и 1.2.1.2 в пределах тритона *a-dis*. С помощью уменьшённого модуса, вторгающегося в тональную систему, завязывается «узел интриги» в драматургии Сонаты (пример № 3).

Пример № 3

Вторая соната для фортепиано.

Ч. I. Allegro risoluto



Одним из способов работы с темой являются приёмы имитационной полифонии. Интонационные контуры темы и её ритмический рисунок сохраняются, а интервалами в ответах варьируется. Интенсивное гармоническое развитие ведёт к потере тональной определённости. Репризное проведение открывает мощным утверждением тоника *E dur*, но в контурах мелодического голоса сохраняется специфика исходного модуля *e-f-g-a-b*. Кода демонстрирует остроту столкновения тональных и модально-симметричных структур. Попытка утверждения *E dur* снова выражена автентическим зачином: на этот раз в виде большого *D*, и упорно повторяемого тонического устоя. Заключительный ход мелодии утверждает ключевую интонацию *f-b-e* в сумеречном регистре. Тревога, неразрешённость конфликта, напряжение...

Вторая часть *Andantino cantabile, fis moll* (знаки тональности выставлены при ключе) переводит нить развития в лирико-философский план. Мелодическая кантилена насыщена возгласами речевого характера, в извилистой линии сопровождения неотвязно повторяется хроматическое кружение. Воздействие хроматики захватывает и мелодию, искажая её интонационные контуры, вплоть до появления примет прежнего «тёмного» модуля: *e* фригийского с тритоновым остовом *e-b*. Тональность *e moll/E dur* появляется в среднем разделе: на *p* в верхнем регистре возникает светлый *E dur*, а тон *b* преобразуется в лидийскую кварту *ais*. Медленная часть становится поворотным моментом в драматургии цикла. Через глубоко прочувствованное обдумывание глобальных философско-этических проблем свершается переход к принятию позитивного решения. Перелом в содержательном плане находит отражение в ладовой структуре тематизма.

Финал Сонаты открывается праздничным маршем-шествием в *E dur*, но есть ощущение нарочитой бодрости в метрической регулярности аккордов, в их диссонантной жёсткости. Тритоновая ступень *b* снова трактуется как *ais* и устремляется к V ступени *E* лидийского. В коде *Maestoso*, при проведении гимнической темы, утверждается *e moll*, постепенно обретающий всё большую прочность. Об этом «сигнализирует» появление знака *fis* при ключе. Масштабный заключительный каданс базируется на басовом ходе *a-h-e*, воспроизводящем начальную интонацию в увеличении. Каждый из тонов становится фундаментом аккордов гармонического оборота S-D-T. В итоге провозглашается мажорная тоника *E dur*. И вновь настораживающее «однако»: хрома-

тизированное движение верхних голосов с фригийской секундой и тритоном снимает однозначность с жизнерадостного тонуса Финала (пример № 4). Трёхчастный цикл трактуется как композиция с едиными ладоинтонационными процессами в масштабе всего произведения.

Пример № 4

Вторая соната для фортепиано.
Ч. III часть. Allegro. Кода



По типу звуковысотной организации Вторая соната представляется более традиционной. Она написана в тональной системе, аккордика её не столь многозвучна, отсутствует многоэтажная фактура. Но сама система тональности, предполагающая хроматическое расширение звукового состава – это новая, так называемая *расширенная тональность*¹¹. Она даёт возможность обогащения ступеневой шкалы до 12-тоновости, включения на всех ступенях аккордов различного состава, внедрения элементов различных модулей. Вторжение в тональную организацию Сонаты симметричного модуля позволяет совместить в одной системе противоположные по смыслу начала. Образуется внутреннее противоречие, через преодоление которого реализуется содержательная концепция сонатного цикла.

Соната мало напоминает о скрябинских влияниях. Её энергетика по своей природе более созвучна прокофьевским произведениям 20-30-х годов. Аскетичной, порою жёсткой манерой высказывания и элементами линейно-имитационного письма она перекликается с сочинениями Хиндемита.

Сумев преодолеть юношеские эстетические пристрастия, О. Эйгес смог отреагировать на требования XX века. Художник романтического склада, он выработал свой стиль, созвучный современности. В основе его авторского стиля – совмещение романтического по своей природе мироощущения (в этом он навсегда остался верен Скрябину) с реалиями окружающей действительности. Сложные отношения между «я» художника и внешним миром лежат в основе концепций произведений Олега Эйгеса и находят выражение в музыкальном языке композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В творческой биографии О. К. Эйгеса, направленного после окончания аспирантуры в Уральскую консерваторию (где он организовал кружок по изучению гармонии Скрябина), роковую роль сыграло Постановление 1948 г. В местной композиторской организации он оказался главным обвиняемым по подозрению в «формализме», и был лишён права преподавания в вузе. Позднее О. К. Эйгес работал в Горьковской (Нижегородской) консерватории и в ГМПИ (РАМ) им. Гнесиных. Его сочинения долгие годы не находили путь к слушателю; ныне отношение к творческому наследию музыканта меняется.

² Н. Рославец высоко оценил мастерство молодого композитора: «Искусство автора сказывается не только в области гармонической. Тематизм, ритмика, общая формальная структура, наконец, фактура произведения, – во всём этом видишь смелую и твёрдую руку огромного таланта, о юности которого совершенно забываешь» [7, с. 9].

³ Данное понятие и термин в отношении к высотной системе позднего Скрябина введён Ю. Холоповым [8, с. 97–104].

⁴ Т. Левая подчёркивает: «Трансформация некоторых принципов романтической эстетики в символистском движении сочеталась с явно завершающим характером этого движения ... Антиромантический бунт 1910–1920-х проходил под знаком трезво рационалистического взгляда на творческий процесс – вплоть до апологии формально-конструктивного момента» [4, с. 7].

⁵ Вдохновлённые перспективами звуковых открытий, «Рославец, Вышнеградский и Обухов, признанные “скрябинистами”, разрабатывали собственные звуковысотные системы» [6, с. 589].

⁶ Новаторские находки «нововенцев», соотносимые в определённой степени с открытиями русских авангардистов, как известно, получили широкое распространение, начиная со второй половины XX столетия.

⁷ В русской литературе к такому кругу мастеров относят, в частности, группу поэтов-акмеистов. В. Жирмунский в

очерке «Преодолевшие символизм» говорил о них: «... вместо сложной, хаотичной, уединённой личности – разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма – чёткость и графичность в сочетании слов, а главное – взамен мистического прозрения в тайну жизни – простой и точный психологический эмпиризм...» [2, с. 111].

⁸ По поводу фортепианных этюдов С. Прокофьева оп. 2 Н. Мясковский восклицал: «Вот сочинения, от которых веет первобытной силой и свежестью. С каким наслаждением и вместе удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в вероухах изнеженности, расслабленности и анемичности» [5, с. 78].

⁹ Некоторые из прокофьевских советов О. К. Эйгес любил повторять ученикам, например: «Трезвучие – вещь в себе, а нонаккорд требует разрешения» [1, с. 9]. По собственному признанию Эйгеса, в ту пору он «был насыщен нонаккордами» (там же).

¹⁰ Н. Метнер в личном разговоре с О. Эйгесом весьма самокритично сказал о себе: «Композитор должен найти максимально простые средства воплощения музыкальных идей, и если мне этого не удаётся, то это от моей бездарности» [10, с. 190].

¹¹ Предложенное А. Шёнбергом понятие «расширенная тональность» [11] обрело со временем достаточно устойчивое толкование. По описанию Ц. Когоутка, данная система «основывается на принципе сохранения тональности, но с добавлением к ней каких угодно недиадонических звуков и созвучий ... Расширенная тональность неразрывно связана с тональными центрами, которые создаются на основе традиционных тонально-функциональных последований, обогащённых новыми структурами и соотношениями созвучий, обновлённых иными звуковысотными (ладовыми) системами» [3, с. 42–43]. По дефиниции Ю. Холопова, это «система тональной гармонии, допускающая в пределах данной тональности аккорд на каждой из 12 ступеней хроматической гаммы» [9, с. 607].

ЛИТЕРАТУРА

1. Волченко С. В чистом звучании // Музыка и время. – 2006. – №10. – С. 8–16.
2. Жирмунский В. О поэзии классической и романтической // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 111–112.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.
4. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991.
5. Мясковский Н. Я. Статьи. Письма. Воспоминания. Ч. 2. – М., 1960.
6. Польдяева Е., Старостина Т. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век. – М., 1997. – С. 589–622.
7. Рославец Н. Нотная полка (нотографическая заметка) // Рабис. Еженедельник. – 1928. – № 19. – С. 9.
8. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. – М., 1967. – Вып. 1. – С. 91–128.
9. Холопов Ю. Хроматическая система // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 607.
10. Эйгес О. К. Отрывки из воспоминаний / публикация С. Г. Волченко // Волгоград – фортепиано. – 2008. – С. 246–248.
11. Schoenberg A. Structural functions of harmony. – N.Y.; L., 1954.

Петкус Наталья Вадимовна

аспирантка кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

