

Ивонина Л.Ф.

Ivonina L.F.

## ВЬЕТАН И ГРЕТРИ В РАКУРСЕ СЕМАНТИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

### VIEUXTEMPS AND GRETRY IN THE PERSPECTIVE OF SEMANTIC PROBLEMS OF PERFORMER INTERPRETATION

**Аннотация.** Автор анализирует значение популярной в своё время темы Андре Гретри для понимания структурно-смысловой специфики Пятого концерта Анри Вьетана. С течением времени семантические элементы музыкального произведения теряют свой первоначальный смысл, становятся непонятными как для современного слушателя, так и для исполнителя. В статье демонстрируется пример перехода элемента экстрамузыкальной семантики на уровень интрамузыкальной, в результате чего образуется некоторый новый смысл, понятный современному слушателю.

**Annotation.** The author analyzes the importance of Andre Gretry's theme, popular at the time, for understanding the structural and semantic specifics of the Fifth Concert by Henri Vieuxtemps. Over time, the semantic elements of a musical work lose their original meaning and become incomprehensible to both the modern listener and the performer. The article demonstrates an example of the transition of an element of extra-musical semantics to the level of intramusical semantics, as a result of which some new meaning is formed, understandable to a modern listener.

**Ключевые слова:** Пятый концерт Анри Вьетана для скрипки, семантический анализ, музыкальная семантика, исполнительская интерпретация.

**Keywords:** Henri Vieuxtemps's Fifth Concerto for violin, semantic analysis, musical semantics, performer interpretation.

Семантика, с музыковедческой точки зрения являясь одним из смыслообразующих факторов музыкальной речи, отвечает на вопрос «о связи музыкального и внемузыкального», а её осознание в процессе анализа признаётся необходимым фундаментом интерпретации [Бонфельд, 2007, с. 95, 130].

Как отмечают современные исследователи, «каждое музыкальное произведение всякий раз представляет собой некий семиотический “ребус”, который нужно решить» [Стогний, 2018, с. 68]. Семиотика, по мнению И. Стогний, заострила внимание к «чужому слову», к интертекстуальным свойствам музыкального материала, расширила оценку смысла цитат [Стогний, 2018, с. 70]. По мнению В. В. Медушевского, семиотика – «наука об общении, ищущая ответа на вопрос о том, как нечто невещественное воплощается и передаётся с помощью вещественного» [Медушевский, 2023, с. 8].

Исходя из концепции М. Ш. Бонфельда, семантика, понимаемая как взаимоотношение означаемого и означающего, кроме того, отвечает на вопрос о границах смысловой зоны субзнака. В музыковедческой лите-

ратуре этот термин употребляется как обозначение синтаксической единицы, но, по мнению Бонфельда, истинный смысл этот термин приобретает как аналог морфемы, как её общеэстетический синоним [Бонфельд, 2007, с. 88].

Морфемы – это значащие, но несамостоятельные единицы, которые выполняют различительную функцию. В музыке, с точки зрения семиотики, уровню субзнаковых явлений принадлежат значащие единицы музыкального языка, сопоставимые со словом – например, мотив [Мечковская, 2008, с. 27].

В нашем небольшом исследовании в качестве такого субзнака или морфемы будет рассматриваться тема-цитата, играющая большую роль в установлении, как сказано выше, связи музыкального и немзыкального в отдельно взятом романтическом сочинении для скрипки.

Выстраивая интерпретацию, вероятно, самого знаменитого сочинения Анри Вьетана – его Пятого скрипичного концерта (1861, ор. 37), скрипач-исполнитель не может пройти мимо главной интриги: в финале сочинения Вьетан прибегает к цитате, используя тему из оперы «Люсиль» (1769) бельгийского композитора А. Э. М. Гретри.

Имя Андре Гретри возникает в биографии Вьетана в связи с его триумфом на концерте в Льеже на одном из вечеров Общества Гретри. В конце концерта председатель Общества вручает ему великолепный смычок работы известнейшего мастера Франсуа Ксавье Турта. На этом первом трофее Вьетана была выгравирована надпись: «Анри Вьетану от Общества Гретри» [Radoux, 1891, с. 8].

Андре Гретри в автобиографии отмечает, что «его музыка мирно привилась во Франции, не создав ему страстных приверженцев и не породив пустых споров...» [Роллан, 2024, с. 228].

«Нет музыканта, которого мы так хорошо знали бы, как Гретри», – не без иронии пишет о Гретри Р. Роллан. – «Он описал нам себя в мельчайших подробностях, следуя моде своего времени» [Роллан, 2024, с. 220].

Тем не менее, о месте Гретри в искусстве Роллан пишет следующее: «В этом гении старой Франции нашел свое выражение целый период музыкальной эволюции XIX века; он является связующим звеном между Перголези и искусством Вагнера, Листом и Рихардом Штраусом» [Роллан, 2024, с. 242].

В своих «щедро создаваемых» мемуарах Гретри высказывал мысли об ожидании Мессии, «музыка которого, равно правдивая и сильная, могла бы согреть своим огнём мои старческие годы», но, по словам Роллана, Гретри «не подозревал, что он уже явился» и «только что умер неподалеку от него. Это – Моцарт». «Художники, – продолжает Р. Рол-

лан, – живут бок о бок, ничего не зная друг о друге, а когда время проходит, тогда среди мертвецов вдруг находят тех, кого так страстно искали при жизни» [Роллан, 2024, с. 243].

Итальянская пластичность мелодии в сочетании с яркостью французских драм, пафос и разнообразие в выражении чувств, – вот причина европейской славы композитора, по мнению исследователей. «Прелестные мелодии, привлекательные тонкой обрисовкой характера, редкое чувство сцены и неиссякаемая фантазия в сочинении всё новых сценических эффектов» сделали Гретри любимцем публики [Порфирьева, 2000, с. 278].

К моменту написания своего Пятого концерта, получившего у современников имя «Гретри», Вьетан уже находится практически на вершине славы. Критики отмечали, что Вьетан представляет собой «наиболее исчерпывающий талант среди скрипачей, а музыка его столь же значительна... Он оставляет позади всё, что мы до сих пор слышали...» [Гинзбург, 1983, с. 32].

Ауэр рассказывает об успехе Вьетана как композитора: «Генрик Венявский рассказывал мне, что когда Вьетан впервые играл этот концерт в зале Парижской консерватории и оркестр закончил исполнение помпезной интродукции (она кончается генеральной паузой перед вступлением солиста), то публика и музыканты устроили Вьетану овацию. Это было величайшей данью Вьетану-композитору. Позднее он выражал свое удовлетворение таким восторженным приёмом, добавляя, что считает это высшей похвалой, которая когда-либо была воздана ему за всю его карьеру виртуоза» [Ауэр, 1965, с. 183].

Правда, здесь есть некоторая путаница: Ауэр говорит об «истинно симфоническом» концерте ор. 10, а Гинзбург в своей книге адресует эту историю Четвёртому концерту. Отмечая, что «Вьетан по праву завоевал здесь лавры подлинного композитора», Гинзбург цитирует самого Вьетана, который признавался, что «величайший момент в жизни испытал при исполнении своего Четвёртого концерта, когда он ожидал начала своей партии после длинной интродукции. Прежде чем я взял первую ноту, разразилась бурная овация публики, означавшая, что она аплодировала композитору, а не скрипачу... в то мгновение я забыл о своём клейме виртуоза-новатора» [Гинзбург, 1983, с. 52].

Пятый концерт Вьетан создавал по заказу своего друга профессора Брюссельской консерватории Юбера Леонара для конкурсного экзамена в этой консерватории. (Через двадцать лет этот концерт был выбран и для конкурса в Парижской консерватории.) Именно в нём композитор «задействовал» тему из оперы Гретри «Люсиль», художественные достоинства которой, по мнению Л. С. Гинзбурга, «органично сочетаются

с мастерским применением кантиленных и виртуозных возможностей скрипки» [Гинзбург, 1983, с. 64].

Именно в отношении Пятого концерта Г. Берлиоз, услышавший его в 1862 году в исполнении самого Вьетана (кроме Вьетана его с успехом исполнял Венявский, что, по мнению Вьетана, способствовало его популярности), писал: «Если бы Вьетан не был таким великим виртуозом, его бы прославляли как композитора» [Гинзбург, 1983, с. 67].

Итак, Вьетан пишет свой Пятый концерт по конкретной просьбе друга для исполнения конкурсантами, но использует в качестве наиболее яркой темы мелодию из другой временной эпохи. Возможно, как отмечает Л. Н. Раабен, «истинная сущность его природы музыканта была далека от романтизма; с романтизмом он сближался скорее, как с «модным» течением. ... У него было внутреннее расхождение со временем, в чём, быть может, и заключалась причина известной двойственности его эстетических устремлений» [Раабен, 1967, с. 99].

Своеобразную склонность к полистилистике отмечали у Вьетана и современники: «Столь разные стили произведений, исполненных за столь долгую карьеру, сочетаются в его творчестве в своеобразной, хотя и совершенно однородной смеси» [Bergmans, 1920, с. 29].

Вместе с тем, относительно появления темы Гретри в Пятом концерте существует и некоторое противоречие. Так, Л. С. Гинзбург, подробно анализируя сочинение Вьетана, справедливо отмечает «интонационное родство» темы Гретри с побочной темой концерта, что «способствует тематическому единству и цельности концерта». Но то, что современники называли Пятый концерт Вьетана «Гретри», Гинзбург связывает «с тем, что Вьетан сочинял данный концерт к торжествам по поводу юбилейного дня независимости Бельгии» [Гинзбург, 1983, с. 136].

Данная неточность связана, на наш взгляд, с тем, что Вьетан действительно готовил исполнение Пятого концерта в сентябре 1861 года для участия в «большом концерте, организованном выдающимся директором Брюссельской консерватории по случаю годовщины независимости Бельгии» [Radoux, 1891, с. 91]. Это имя, так или иначе, было связано с существовавшими традициями (Гретри охотно писал музыку для официальных празднеств [Порфирьева, 2000, с. 278]).

Возвращаясь к более точной, на наш взгляд, версии написания Пятого концерта для профессионального конкурса, можно предположить, что основной целью цитирования Гретри было всё же желание Вьетана возродить некоторую объединяющую атмосферу – единое духовное пространство, поскольку адресован концерт (по выполнению просьбы профессора Леонара) прежде всего исполнителям.

Музыка Гретри была крайне популярна. Сам Леонар также написал фантазию, известную под названием «Воспоминания о Гретри» [Radoux,

1891, с. 91]. Это позволяет верно истолковать слова Леонара в отношении Пятого концерта Вьетана. Он пишет автору: «Позвольте сказать вам, что, если не считать адажио из третьего концерта, этот концерт мне кажется самым прекрасным из написанных вами. Нахожу его достойным восхищения со всех сторон. Уже в первом тутти прослеживаются идеи всего произведения. На всём протяжении отрывка вы мастерски разрабатываете первые четыре такта. Мелодия, которая возвращается к доминанте по арпеджио, очень красива, а конец перехода с соло на тутти в сопровождении тех самых четырёх тактов звучит необыкновенно радостно. В следующем соло очень интересно, как второй мотив смешивается с первым и затем переходит в триоли. Наш старый Гретри, должно быть, радуется там наверху, что его мелодию из "Люсили" облачили в такое роскошное одеяние. Это будет доказательством того восхищения, что мы с вами оба питаем к нему» [Radoux, 1891, с. 91].

Итак, имя Гретри и имя Вьетана, приглашённого на празднование дня независимости Бельгии, очевидно, в равной степени были символами бельгийской культуры. Но имеет ли это значение для современного слушателя? Если музыка Вьетана обладает безусловной узнаваемостью, как минимум, в скрипичном исполнительстве, то музыка Гретри вряд ли сейчас популярна так, как прежде. Следовательно, можно предположить, что тема Гретри потеряла свою значимость в качестве субзнака-морфемы, и её трудно отделить от тем-мотивов самого Вьетана.

И. А. Барсова отмечает, что музыкальная семантика чрезвычайно подвижна во времени: «С изменением картины мира, свойственной эпохе, забываются значения, которые казались на век зафиксированными, а в произведениях, если они остаются жить, вносятся новые смыслы» [Барсова, 1984, с. 116]. Следовательно, цитата Гретри, так восторженно принятая современниками Вьетана, в каком-то смысле теряет своё информационное поле. (Примером этого, на наш взгляд, является факт ошибки, которую делает Ауэр, представляя тему Гретри как мелодию бельгийской народной песни [Ауэр, 1965, с. 193]. Здесь, безусловно, исследование может уйти в дополнительную ветвь: например, имеет ли тема Гретри в действительности какие-то народные корни. Но версия Ауэра оценена редактором издания книги Ауэра И. М. Ямпольским как ошибочная, и в комментарии упоминается тема Гретри.)

Итак, тема Гретри в концерте Вьетана, очевидно, начинает играть какую-то другую роль. Музыкаловедческий анализ, предложенный современными исследователями, обращает наше внимание на то, что по стилистике концерт близок к жанру симфонической поэмы, популярной в творчестве композиторов-романтиков. В связи с этим исследователи отмечают использование характерного для романтизма приёма музыкальной драматургии – введение в музыкальную ткань тем-символов

[Чеботарёва, 2015]. Цитата из «Люсиль» А. Гретри оценивается музыковедами как «значимое тематическое образование», поскольку в Пятом концерте она играет особую роль: приобретает статус «центрального» тематического материала, что способствует интонационной целостности концерта [Грачева, 2020, с. 53].

Таким образом, здесь имеет смысл вспомнить о возможности превращения исторически первичной экстрамузыкальной семантики (внешней) в интрамузыкальную семантику (внутреннюю) [Кудряшов, 2006, с. 31].

Напомним: музыковедение предлагает два вида (рода) музыкальной семантики – интрамузыкальную и экстрамузыкальную. Первый род – интрамузыкальный – предстаёт в виде феномена самой музыки. Второй род семантики – экстрамузыкальный – обнаруживает «разнообразную немзыкальную по природе действительность» [Кудряшов, 2006, с. 29].

По теории М. Г. Арановского, экстрамузыкальная семантика является вторичной по отношению к интрамузыкальной и возникает только на её основе. Следовательно, интрамузыкальная семантика является обязательной стороной текста, а экстрамузыкальная – возможной, но не обязательной [Арановский, 1998].

Анализируя Пятый концерт Вьетана, мы подтверждаем для себя факт, упомянутый выше И. А. Барсовой и не менее ярко сформулированный М. Г. Арановским: семантика как явление определенной культуры «зарождается и функционирует только в её рамках и с трудом, не без потерь “конвертируется” в категории иной культуры» [Арановский, 1998]. Кроме того, по Арановскому, о семантике «можно говорить лишь тогда, когда мы знаем значение знака» [там же]. Отсюда возможен вывод: тема Гретри перестала иметь значение концепта, понятного сегодняшнему слушателю. Возможно, и для современного исполнителя она «ни о чём не говорит», ничем не отличается от остальных мелодических структурных элементов, с помощью которых создаётся смысловое поле исполняемого сочинения.

И всё же несмотря на то, что Пятый концерт Вьетана престал носить название «Гретри», «выразительно-смысловая сущность» [Холопова, 2014, с. 187] темы по-прежнему остаётся актуальной в драматургическом отношении и не теряет степени своего воздействия на слушателя.

Зачем в таком случае (если тема всё равно потеряла своё первоначальное значение) исполнителю нужен семантический анализ текста?

Семантический анализ, по мнению исследователей, может помочь восстановить утраченную «характерную деталь или черту музыкального сочинения или стиля», символический смысл которых «можно только почувствовать – в особой постановке или характерном изгибе поющего голоса, тембре инструмента, ритмическом узоре» [Орлов, 1973].

Исследовательские усилия в области практической семантики, по мнению Л. Н. Шаймухаметовой, способны вернуть исполнителям творчески корректное отношение к авторскому тексту. Семантический анализ побуждает «к творчески активному взаимодействию исполнителя с музыкальным текстом», необходим для понимания (расшифровки) знаковых структур музыкального тематизма [Шаймухаметова, 2007, с. 42].

А может быть, с помощью проведённого семантического поиска мы должны почувствовать, что феномен популярности музыки Гретри продолжает своё шествие в веках, поскольку, как отмечают музыковеды, «именно это сочинение стало самым любимым и часто исполняемым из всего наследия композитора» (А. Вьетана) [Лаухина, 2020, с. 50].

#### *Список источников*

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М., «Композитор», 1998. – 343 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965. – 272 с.
3. Барсова И. А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения — 1984. Л., 1986. С. 99–116.
4. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: [сб. ст.]. – М., 2007. – С. 82-120.
5. Гинзбург, Л. С. Анри Вьетан. – Москва: Музыка. – 1983. – 176 с.
6. Грачева, В. А. А. Вьетан. Концерт "Le Grétry". Особенности формообразования и тематической организации / В. А. Грачева // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2020. – № 4(64). – С. 51-54.
7. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII - XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2006. – 432 с.
8. Лаухина, А. М. Анри Вьетан. Фигура своей эпохи / А. М. Лаухина // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2020. – № 4(64). – С. 48-51.
9. Медушевский В. В. Синергичная семиотика красоты в музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 7–21.
10. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: курс лекций. – 3-е изд., стер. – Москва: Академия, 2008. – 426 с.
11. Порфирьева А. Л. Гретри Андре-Эрнест-Модест / Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т.1: XVIII век. Кн.1: А-И. – Спб.: Композитор, 2000. – 416 с.
12. Проблемы музыкального мышления: Сборник статей / Сост. и ред. М. Г. Арановский; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комис. комплексного изучения худож. творчества. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Москва: Музыка, 1974. – 333 с.
13. Раабен, Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей: биографические очерки / Л.: Музыка, 1967. – 312 с.
14. Роллан, Р. Музыканты прошлых дней; перевод Ю. Л. Вейсберг. – Москва: Издательство Юрайт, 2024. – 269 с.
15. Стогний, И. С. Музыкальная семиология: история и практическая значимость / И. С. Стогний // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2018. – № 4(27). – С. 66-74.
16. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. – 384 с.

17. Холопова, В. Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей / В. Н. Холопова // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2015. – № 1(12). – С. 20-28.
18. Чеботарева, Ю. В. Принципы музыкальной драматургии скрипичных концертов Анри Вьёгана как отражение романтической эстетики / Ю. В. Чеботарева // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2015. – № 4. – С. 11-22.
19. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки / *Music Scholarship*, 2007. – № 1. С. 31–43.
20. Bergmans P. Henry Vieuxtemps. – Tumbuhout, Brepols 1920. 1 Taf., 30 S.
21. Radoux, J.-Th. Vieuxtemps. Sa vie, ses oeuvres. – Liège, 1891 (переизд. 1983г.). – 166 p.