

Наталья Павловна Рыжкова

natasharyzhkova17@gmail.com

Аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (руководитель научной работы — канд. иск., доц. Е. В. Ровенко), преподаватель ГБУДО г. Москвы «Детская школа искусств им. Ф. Шуберта».

Nataliya P. Ryzhkova

natasharyzhkova17@gmail.com

Graduate student of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Director — Ph.D., Assoc. Prof. E. V. Rovenko), music teacher at the Children's Music School named after F. Schubert (Moscow).

Понятие «лейтмотив» и его синонимы в терминологической системе В. д'Энди

Аннотация

Статья посвящена рецепции термина «лейтмотив» и соответствующей техники Венсаном д'Энди, известным французским вагнерианцем. Сравниваются два взгляда на феномен лейтмотива и две терминологические системы: вагнеровские понятия «мелодический момент» и «путеводитель чувства», с одной стороны, и ряд определений, которыми пользуется в своих теоретических работах д'Энди. Практическое воплощение лейтмотивного метода рассматривается на примере оперы «Чужестранец».

Ключевые слова

Лейтмотив, Рихард Вагнер, «мелодический момент», Венсан д'Энди, «Чужестранец»

On the Term “Leitmotiv” and Its Synonyms in V. D’Indy’s Terminological System

Abstract

The article considers the interpretation of the term “Leitmotiv” and leitmotiv technique by Vincent d’Indy, the famous French Wagnerian. Two views on the phenomenon of the leitmotiv and two terminological systems are compared: from the one hand, Wagner’s concepts “melodischer Moment” and “Gefühlswegweiser”; from the other hand, a variety of definitions, which are used by d’Indy in his theoretical works. The practical embodying of the leitmotiv method is analyzed in terms of the opera «L’Étranger».

Keywords

Leitmotiv, Richard Wagner, «melodischer Moment», Vincent D’Indy, «L’Étranger»

Венсан д'Энди — значимая фигура во французской музыке рубежа XIX-XX веков: один из основателей Schola Cantorum (1894), представитель Национального музыкального общества (Société Nationale de Musique) и с 1890 года его президент, крупный теоретик — автор трактата «Курс музыкальной композиции» («Cours de composition musicale»¹). В своей творческой деятельности д'Энди отличился как заметный почитатель искусства Вагнера и его идей. Еще в юном возрасте музыкант с огромным интересом изучал партитуры «Тангейзера», «Лоэнгина», «Золота Рейна», «Валькирии», посещал премьерные вагнеровские постановки в Париже, Мюнхене, Байройте. В 1876 году д'Энди присутствовал на открытии вагнеровского театра², после чего решил претворить вагнеровский метод в своих произведениях, а именно в драматической легенде «Песнь о колоколе» (по Ф. Шиллеру; «*Le Chant de la Cloche*», 1878-1883, 1886) и трех операх — «Фервааль» («*Fervaal*», 1889-1895, 1897), «Чужестранец» («*L'Étranger*», 1897-1901, 1903), «Легенда о святом Христофоре» («*La Légende de Saint Christophe*», 1908-1915, 1920).

Помимо творческого воплощения вагнеровских принципов в драматических произведениях, д'Энди написал ряд исследовательских работ, посвященных Вагнеру: эссе «Рихард Вагнер и его влияние на французскую музыку» («*Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*», 1930 [9]) и труд «Введение в изучение драмы Вагнера “Парсифаль”», оставшийся незаконченным («*Intrtroduction à l'étude de "Parsifal" de Wagner*» опубликован П. Лэндорми в 1931 году; [8]). Насколько высоко композитор оценивал роль Вагнера во французской культуре, показывает следующая цитата из эссе: «...не только наши музыканты восприняли новый гармонический язык, введенный автором “Тристана”; но и наши литераторы, художники, наши скульпторы, кажется, договорились превозносить в своих произведениях новые идеи, введенные в музыкальный мир работами Р. Вагнера. За несколько лет полное понимание его идей изменило всех наших деятелей искусства и направило их ум к возвышенному идеалу, поиск которого способствовал появлению прекрасных и величественных произведений»³. Будучи серьезным музыкальным исследователем, педагогом, д'Энди затронул и теоретические аспекты вагнеровских драм: в круг его интересов входило изучение тональных планов, специфики тематизма, структуры драматического действия. Анализы некоторых опер Вагнера («Тристан и Изольда» [7, 151-162], «Нюрнбергские майстерзингеры» [7, 162-174], «Парсифаль» [7, 174-185], тетралогия [7, 286-301]⁴) содержатся в третьей книге «Курса музыкальной композиции», которая представляет собой лекции д'Энди в Schola Cantorum, записанные одним из его учеников — Ги де Лионкурром (Guy de Lioncourt). Этот источник представляется вполне достоверным изложением авторских мыслей.

Разумеется, важнейшему конструктивному элементу вагнеровских драм — лейтмотиву — д'Энди также уделяет внимание в своем трактате, анализируя

¹ «Курс» опубликован в трех книгах, причем вторая из них содержит две части; трактат издавался постепенно, с 1902 (затем 1909, 1933) по 1950 год (последняя книга издана посмертно) в издательстве Дюрана (Durand). В первой книге [6] затрагивается проблема происхождения и смысла искусства; также пристальное внимание уделяется параллелям между музыкой и языком, в том числе рассматриваются элементы музыкальной речи, вокальные жанры, которые д'Энди полагает основой творчества (григорианская монодия, народные песни). Обе части второй книги ([4]; [5]) посвящены инструментальным жанрам, наиболее значимым для развития симфонической и камерной музыки. Третья книга [7] представляет собой экскурс в историю музыки разных культур с акцентом на сценические жанры.

² См.: [10, 49, 53]; [12, 29, 39-40].

³ См.: [9, 59]. Здесь и далее перевод выполнен автором статьи совместно с Е. В. Ровенко.

⁴ Это произведение, по мнению д'Энди, относится к эпическому жанру, близкому ораториальному. Подтверждением может послужить следующая цитата из третьей книги «Курса музыкальной композиции»: «...“Кольцо Нибелунга” можно считать первой настоящей поэмой, относящейся к музыкальному эпосу. Все условия эпоса прекрасно соотносятся с ней, в том числе и его слабые стороны. Вагнер хотел создать немецкую эпическую поэму; он привнес в нее свой гений и преувеличения. <...> Нить повествования слишком тонкая, слишком длинная для драмы». В сноске д'Энди дает объясняющий комментарий: «До самого конца появляются новые персонажи, которые не вписываются в план драматического действия». См.: [7, 286].

тематическую ткань вагнеровских сочинений; однако чисто терминологический аспект композитор не освещает, достаточно свободно пользуясь как термином «лейтмотив» (в оригинальном написании — «*Leit-Motiv*», «*Leit Motiv*», «*leit-motiv*» и «*leit-motif*»), так и его синонимами. Для современного исследователя проблема смыслового наполнения всех перечисленных терминов и их соотношения друг с другом представляется актуальной, поскольку позволяет уточнить подход д'Энди к вагнеровской композиционной технике и особенности ее воплощения на французской почве.

Как известно, Вагнер в своих теоретических работах не пользуется понятием «*Leitmotiv*», хотя и обосновывает соответствующую технику (в основном — в «Опере и драме»), важнейшим элементом которой выступает «мелодический момент» («*melodischer Moment*»)⁵. Согласно разъяснениям Вагнера, «мелодические моменты <...> благодаря оркестру становятся как бы путеводителями чувства⁶ на протяжении всего сложного здания драмы»; «они как предчувствия или воспоминания направляют наше чувство исключительно на драматическое лицо и на все, что находится в связи с ним или исходит из него» [15, 479]. По словам композитора, именно «мелодические моменты <...> являются расцветом самых важных мотивов драмы...», затем наиболее самостоятельные, развитые главные мотивы драматического действия «благодаря логичному, естественно обусловленному <...> повторению складываются в цельную художественную форму, которая распространяется не только на отдельные части драмы, но и на всю драму...» [15, 480]. Вагнер также акцентирует внимание на тематической связи между мотивами, благодаря которой достигается цельность формы и содержания и их единство.

Сам же термин «лейтмотив», как считается, был введен в научный обиход благодаря австрийскому музыковеду Августу Амбросу, который в книге «Культурно-исторические картины из современной музыкальной жизни» («*Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*», 1860; второе издание — 1865), выявляя структурные особенности музыкальных драм Вагнера и симфонических поэм Листа, отметил, что «оба [композитора] стремятся установить более высшее единство целого посредством применения сопоставимых друг с другом лейтмотивов» [1, 142]. Таким образом, к моменту появления трактата д'Энди термин «лейтмотив» был уже известен в музыкальных кругах. Однако, стараясь претворить вагнеровский лейтмотивный принцип на французской почве, д'Энди использует не только немецкий термин «лейтмотив», но и его французскую «кальку» — концепт «ведущий мотив» (*motif conducteur*), а также термин «циклическая тема» (*thème cyclique*), который иногда применяется в сокращенном варианте (просто «тема»). Несмотря на терминологическое разнообразие, д'Энди, во-первых, ни в одной работе не обращается к вагнеровскому понятию «мелодический момент», а во-вторых, использует собственные определения как эквиваленты-синонимы, не дифференцируя их.

Самой важной особенностью терминологической системы д'Энди является не столько структурная, сколько функциональная трактовка понятий. Характеристики лейтмотива как структурной единицы музыкальной ткани д'Энди интерпретирует достаточно свободно, подразумевая под ним различные элементы музыкального синтаксиса: от общих форм движения и выразительных кратких мотивов из трех-пяти нот — до относительно законченных и притом развернутых построений, напоминающих

⁵ См.: [13, 192-197].

⁶ Среди зарубежных исследователей термин «путеводитель чувства», по-немецки *Gefühlswegweiser*, вызывает большой интерес, ведь именно это определение, будучи аутентичным и притом экспрессивно окрашенным, является очень важным для понимания вагнеровского метода. Так, в числе некоторых музыковедов, упоминающих или анализирующих этот термин, можно назвать Стефана Микиша (Stefan Mickisch, см: [11]), Дэвида Хааса (David Haas). Д. Хаас озвучил свои идеи о лейтмотивной технике Вагнера в докладе «К типологии употребления термина *лейтмотив*» на IV Международном конгрессе Общества теории музыки (Казанская государственная консерватория, октябрь 2019 года).

согласно немецкой терминологии формообразования конструкцию малого или большого предложения⁷.

Что касается функции лейтмотива в форме, здесь также проявляется оригинальность мышления д'Энди, закрепленная в терминологии, которая характерна для французской культуры. Если термин «ведущий мотив» представляет собой просто аналог лейтмотива, то более специфичен термин «циклическая тема», который отсылает к характерной композиционной стратегии д'Энди — циклическому принципу. Д'Энди считает, что этот принцип является общим для симфонической и драматической музыки; суть его состоит в варьированном проведении одной и той же темы или тем сквозь все части одной инструментальной композиции — или сквозь все сцены драматического произведения. Анализируя инструментальную музыку, д'Энди, как правило, обозначает сквозной материал двусоставными терминами, обязательно включающими определение «циклический» (*cyclique*). Вторая часть термина представляет собой существительное, которое указывает на конкретный структурный элемент, подлежащий повторению: клетка (*cellule*), мотив (*motif*), тема (*thème*). В драматической музыке функцию циклической темы берет на себя лейтмотив. В первой части второй книги трактата д'Энди пишет: «Циклическая тема в симфонической области и ведущий мотив (лейтмотив) в драматическом плане в итоге являются одним и тем же» [4, 385]. Корреляцию между воплощением циклического принципа в симфонической и драматической музыке д'Энди подчеркивает с помощью применения одного и того же термина к обеим сферам, а именно термина «ведущий мотив» (*motif conducteur*). Так, например, анализируя формы инструментальной музыки, в частности форму циклической сонаты, д'Энди употребляет именно термин *motif conducteur*⁸.

Функция лейтмотивов для д'Энди не сводится только лишь к скреплению формы путем их повторения. Важной ролью также наделяется обновление тематического материала. Значимые темы не только имеют свои мелодико-ритмические варианты, но и зачастую могут выступать в качестве исходной темы, из которой рождается весь последующий тематизм произведения. Примерами вариантного обновления тематизма изобилуют музыкально-драматические опусы самого композитора⁹. Судя по всему, д'Энди воспринял метод тематических трансформаций от Вагнера. Тему, из которой путем вариантных преобразований выводятся другие, композитор обозначает термином «порождающая тема» (*thème générateur*¹⁰).

Поскольку соотношение симфонической и драматической сфер и появление циклического принципа в каждой из них становится предметом особого внимания д'Энди, композитор рассматривает генезис циклического принципа. По мысли д'Энди, применение циклического принципа было предвосхищено Бетховеном (подразумеваются тематические связи в пределах сонат и симфоний)¹¹. Затем, по мнению д'Энди, Вагнер подхватывает бетховенскую идею тематического единства внутри сонатно-симфонического цикла и развивает ее на почве музыкальной драмы¹². Д'Энди считает, что вся новая музыка — и симфоническая, и драматическая, — написанная в 70-е – 90-е годы XIX века, так или иначе, проистекает из открытий Вагнера¹³. В сфере симфонической музыки лейтмотивный метод Вагнера повлиял на появление

⁷ Сам д'Энди не определяет структуру лейтмотивов, поэтому для их характеристики автор статьи вынужден воспользоваться терминологией из немецкой теории формы.

⁸ См.: [4, 375].

⁹ См.: [7, 201-210] («Fervaal»), [7; 210-215] («L'Étranger»), [7, 215-225] («La Légende de Saint Christophe»), [7, 309-313] («Le Chant de la Cloche»).

¹⁰ См.: [4, 235].

¹¹ См.: [3, 157-158].

¹² См.: [9, 82].

¹³ См.: [9, 60-62, 65-66].

«циклической формы» (*forme cyclique*)¹⁴, а в области драматической музыки привел к возникновению ряда произведений, претворяющих на почве французской культуры вагнеровские композиционные принципы. Сам д'Энди в эссе о влиянии Вагнера отдельно рассматривает оперы французских композиторов, которых он считает вагнерианцами: Поля Дюка («Ариана и Синяя борода»), Клода Дебюсси («Пеллеас и Мелизанда»), Эмануэля Шабрие («Гвендолина»), Альфреда Брюно («Мечта»)¹⁵. Отсюда можно сделать вывод, что для д'Энди технический момент — применение лейтмотивного метода — становится определяющим для того, чтобы причислить конкретного композитора к вагнерианцам, хотя, как известно, ни Дебюсси, ни Дюка не были бы рады такой характеристике их творчества.

Все особенности интерпретации лейтмотивной системы демонстрируют авторские анализы собственных произведений, которые д'Энди относил к вагнерианским опусам. Одним из таких ярких примеров может послужить лейтмотивная система оперы «Чужестранец» (анализ оперы содержится в 3 книге «Курса по музыкальной композиции»¹⁶).

Д'Энди выделяет около восемнадцати лейтмотивов, пять из них сам композитор относит к группе главных тем, наиболее важных для драматургии оперы: таковы *тема безграничности моря (immensité de la mer)*, *тема воли (volonté)* и *тема милосердия (charité)*; обе темы восходят к одному интонационному источнику — цитате первой строки григорианского антифона *Ubi caritas*); *тема страданий (souffrance)*, *тема ненависти (haine)*. Перечисленные главные лейтмотивы выполняют роль порождающих тем, поскольку на протяжении оперы эти пять тем претерпевают значительные мелодико-ритмические трансформации. Одним из ярких примеров может послужить лейтмотив ненависти и его мелодико-ритмические разновидности¹⁷ (Пример 1, Пример 2, Пример 3). Новые варианты тем наряду с исходными образцами лейтмотивов образуют масштабную, многослойную систему композиционных рифм.

Пример 1. В. д'Энди. «Чужестранец». Лейтмотив ненависти.



Пример 2. В. д'Энди. «Чужестранец». Вариант лейтмотива ненависти.



Пример 3. В. д'Энди. «Чужестранец». Лейтмотив горя (*malheur*).



Остальные лейтмотивы, согласно авторскому разбору, являются второстепенными, побочными — это темы, связанные с второстепенными героями, или с характеристикой внешних событий: тема праздника (*fête*), тема толпы — (*foule*). К этой группе относятся

¹⁴ Под циклической формой д'Энди понимает форму из нескольких самостоятельных частей, основанную на так называемом циклическом принципе. Он предполагает наличие сквозных тематических элементов, повторяющихся от одной части к другой, и обеспечивающих структурное единство формы. См.: [4, 375].

¹⁵ См.: [9, 65].

¹⁶ См.: [7, 210-215].

¹⁷ См.: [7, 211].

темы, связанные с нежными чувствами главных героев: тема доверия (*confiance*), размышлений Виты (*réflexion*), тема женской любви — любви Виты (*amour féminin*), тема мужской любви — любви Чужестранца (*amour masculin*). Данные лейтмотивы композитор намного реже включает в общий процесс развития и практически не подвергает их каким-либо мелодико-ритмическим изменениям.

Как уже можно было заметить, авторские названия лейтмотивов не столько служат именованьями конкретных персонажей или предметов, сколько отображают определенные эмоции и состояния. Некоторым темам д'Энди, придает даже внеличностное, всеобъемлющее значение, не связывая их с характеристикой конкретного персонажа: тема милосердия, тема одиночества, тема воли, тема страданий. По словам композитора, «все темы <...> выражают не персонажей или вещи, а только их состояния, которые музыкально изменяются по мере того, как эти изменения становятся необходимыми по ходу развития драмы» [9, 73]. Здесь становится абсолютно ясно, что подобную внемузыкальную смысловую трактовку лейтмотива д'Энди заимствует у Вагнера, поскольку уже упоминавшийся термин «*Gefühlswegweiser*» указывает именно на особенный внемузыкальный смысл лейтмотивов, адресующий к определенным чувствам, переживаниям, эмоциям.

В собственно музыкальном отношении, как выше уже было отмечено, под словом «лейтмотив» д'Энди подразумевает различные элементы музыкального синтаксиса: от общих форм движения (гаммообразное движение вверх — мотив бури, арпеджио и пассажи, которые характеризуют море), выразительных кратких мотивов (лейтгармоний — тема размышления, лейтмотив чар Чужестранца) до относительно законченных построений разного масштаба (например: тема воли, тема милосердия, тема страданий, тема любовных чувств Чужестранца). Детально разработанная музыкальная ткань, состоящая из равноценных и одинаковых по значимости, но разных по структуре элементов, является одной из значимых особенностей лейтмотивной системы д'Энди.

Литература

1. *Ambros A. W.* Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Zweite Auflage. Leipzig: Verlag von Heinrich Matthes, 1865. 260 S.
2. *Bent I.* Music Theory in the Age of Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 239 p.
3. *Deruchie A.* The French Symphony at the Fin de Siècle: Style, Culture, and the Symphonic Tradition. Rochester: University of Rochester Press, 2013. 294 p.
4. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1909. 500 p.
5. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1933. 340 p.
6. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6^e Édition. Paris: Durand et Cie, 1912. 228 p.
7. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Troisième livre / Rédigé par Guy de Lioncourt. Paris: Durand et Cie, 1950. 372 p.
8. *Indy V. d'.* Introduction à l'étude de "Parsifal" de Wagner / publ. par P. Landormy, avec préf. de P. De Bréville. Paris: Mellottée, 1931. 115 p. (Les chefs-d'oeuvre de la musique expliqués).
9. *Indy V. d'.* Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris: Delagrave, 1930. 93 p.
10. *Maillard J. et F.* Vincent d'Indy: le maître et sa musique: la Schola cantorum / préf. de J. Chailley. Paris: A. Zurfluh, 1994. 250 p.
11. *Mickisch S.* Richard Wagner – Leitmotive // Stefan Mickisch : Klaviervirtuose – Wagnerexperte – Musikwissenschaftler / [S. Mickisch]. URL: <https://www.mickisch.de/richard-wagner/leitmotifs/> (дата обращения: 20.10.2019).
12. *Thomson A.* Vincent d'Indy and his world . Oxford: Clarendon press, 1996. 234 p.
13. *Wagner R.* Oper und Drama. Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft. Leipzig: Weber, 1852. 247 S.
14. *Whittall A.* Leitmotif // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Vol. 14: / ed. by S. Sadie.. London: Macmillan, 2001. P. 527-530.
15. *Вагнер Р.* Опера и драма / перев. с нем. А. Шепелевского и А. Винтера // Избранные труды. М.: Искусство, 1978. С. 262-493. (История эстетики в памятниках и документах).