

Дональд Фрэнсис Тови [Тоуви]
(1875-1940)

Элгар. Вариации для оркестра, соч. 36.

Из книги «Очерки по музыкальному анализу. Том 4.»
Oxford University Press, Лондон, 1937, с 149-152.

Donald Francis Tovey
Elgar. Variations for Orchestra, Op 36.
from *Essays in Musical Analysis. Vol. IV.*
Oxford University Press, London, 1937, p. 149-152.

Перевод: Кудашева Надежда Игоревна

Это славное произведение, с поущения композитора известное как Энигма-вариации [вариации «Загадка»], впервые открыло другим странам, что в Британской музыке больше мастерства в оркестровке и форме, чем им было известно. Первая часть загадки [этих вариаций] в какой-то мере музыкальная и я, признаюсь, не знаю на неё ответа. Говорят, что тема, которую называют Энигмой, это контрапункт к известной мелодии, на которую нет намёков в вариациях. Раз это так, то эта 'известная мелодия' и то, как трудно её угадать, не относятся к самой музыке. В любом случае, я не нахожу ничего загадочного в этой композиции, и пока это так, я не буду забивать свою голову загадкой, которая не имеет ко мне никакого отношения. Другая часть загадки – личная, поэтому это частное дело композитора и тех его друзей, к которым она относится. Для них это, наверное, никакая ни загадка. Вариации «посвящены моим друзьям, изображенным внутри». Эти несомненно очаровательные люди, отмечены инициалами и псевдонимами. Если музыка и может что-то чётко иллюстрировать, не переставая быть музыкальной, то именно в такой форме [как в этих вариациях], изображая персонажей независимо от сюжета и конкретных фактов. В то же время, если я был-бы полицейским, я думаю, мне бы стоило попросить мистера G. R. S. из 11-й вариации показать свою лицензию на собаку; поведение этих гребущих басов, с темой, после брошенной в пруд скрипками палки, и последующий лай медных духовых, вряд-ли может быть всего-лишь совпадением. Но даже так результат не менее музыкален, чем если бы этих вещей не было. Никакие из этих внешних элементов не отвлекают от чистой музыкальной красоты и ценности произведения, которое уже давно заняло своё постоянное место в списке классического репертуара. Никакое количество проигрываний не изнашивает его, и многих амбициозных композиторов блистательной и революционной репутации стоило-бы взять за шиворот и, говоря оркестровым языком, мыть их в хрустально-чистой оркестровке, пока они не узнают, что такое художественная экономия и мастерство.

Тема, с её двумя контрастными фразами в миноре и мажоре, представлена по существу в следующей цитате:



Взято из: Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis. Vol. IV.*, Oxford University Press, London, 1937, 150.
Просмотрено на <https://archive.org/details/dli.ernet.234219/page/149/mode/2up>

Вариации, за частичным исключением 10-й (Дорабэлла) и Романса, 13-й (***), все мелодические: то-есть они воспроизводят мелодию, а не структуру или фразировку как таковые. Там, где мелодия неузнаваема, цель композитора – представить самостоятельный эпизод, в манере Симфонических этюдов Шумана. Эти эпизоды расположены так, чтобы дать передышку мелодическим вариациям, не ломая связность всего произведения.

Вариация № 1 (С. А. Е.) - прекрасное прославление темы, которое мы опять встретим в финале. В связи с переносом фразы «В» в более мягкую тональность ми бемоль мажор, можно процитировать *Оберон* Вебера: «нежный, более мягкий луч нежно льётся дальше».

Вариация № 2 (Н. Д. С.-Р.), в размере быстрого 3/8. Начинается с трепещущей стаккатной фигуры в диалоге со скрипками, в дополнение к которым вскоре, рыдая на ветру, вступают тревожные гармонии. Потом басы вступают с фразой «А». После её завершения, остаются трепещущие фигуры, которые вскоре исчезают в темноте.

Вариация № 3 (Р. В. Т.) – вид мазурки, в мажорном ладу и в обычной форме, без повторов. Фраза «А», вдруг перенесённая в фа диез мажор, расширена до кульминации, от которой басы расползаются с гротескной таинственностью обратно к грациозному, игровому началу.

Вариация № 4 (W. М. В.), 3/4, опять в миноре, проносится через всю тему буйным нравом, еще более разъяряемым старающимися казаться сильными слабыми уговорами нескольких испуганных деревянных духовых.

Вариация № 5 (Р. Р. А.), 12/8 и 4/4, в до миноре, рассматривает фразу «А» с мрачной стороны, проводя её в басу с угрюмым контрапунктом в скрипках. Флейта убегает с «В»,

которая объединяется с новой спотыкающейся фигурой. Но, это не преобладает над серьезным взглядом, вариация медленно умирает, и вдруг –

Вариация № 6, 3/2, до мажор (Изобэл). Изобэл (со своей непринуждённостью она [*in her quiet way*], должно быть, идеальная хозяйка) обсуждает всю тему в очаровательном диалоге, ведомым сольным альтом и разделённым всеми хорошими собеседниками в оркестре.

С изящным ароматом последней длинной ноты валторны и последним словом альты под ней не сравнится аромат ни одной чашки чая. Не будет преувеличением назвать весь эпизод тоновой поэзией [*симфонической – как в симфонических поэмах (tone poems)*] уровня такой высоты, что он не страдает от легкомысленности тематики.

Вариация № 7 (Тройт), со своими тремя барабанами, так-же невозможна за послеобеденным чаем, как невозможен был профессор Хиггинс Бернарда Шоу в гостинной своей матери. Но для всего этого хорош Пигмалион.

Вариация № 8 (W. N.), 6/8, соль мажор, восстанавливает спойствие и комфорт с изысканной эпиграмматической аккуратностью и доброжелательностью.

Вариация № 9 (Нимрод), 3/4, ми бемоль мажор, задевает более глубокие струны. Весёлая компания персонажей остальных вариаций не упрекается персонажем этой, так-как в их собрании нет чёрствых или глупых. Неземной идеализм этого нового персонажа полностью на месте в своём окружении.

Вариация № 10 (Дорабэлла), 3/4, соль мажор, очаровательная, порхающая и немного жалобная. Соткана так, что неизбежно оказывается в центре картины.

Вариация № 11 (G. R. S.), 2/2, соль минор, это тот мужчина, которого я уже описал, как вероятного хозяина непоседливого ретривера.

Вариация № 12 (B. G. N.) превращает тему в меланхоличную серенаду для виолончелей. Она ведёт к

Вариации № 13 (***). Это романс, свободный эпизод и самая романтическая вещь в этом произведении. Звук тремоло на литаврах, ударяемых палочками от малого барабана, и вздымающаяся волна в альтых, напоминают море. Это служит подтверждением предположения, что кавычки, в которые композитор поместил первую фразу замечательного кларнетного соло, ссылаются на увертюру Мендельсона «Морская тишь и счастливое плавание», в главной теме которой имеется та-же знакомая фигура. Но описание этой типографической детали, не умаляет оригинальность и глубину этого особенно впечатляющего пассажа.

Вариация № 14 (E. D. U.), финал. Зовёт как воодушевлённый марш. Достигнув кульминации, наступает внезапная остановка. Деревянные духовые задают вопрос, который оказывается важным контрапунктом из первой вариации (C. A. E.). В это время, это серафимоподобное и симпатичное существо wpłyвает со всем своим нежным сиянием. Марш (ритмы которого аккомпанировали это повторное появление) возобновляет свой курс, возрастая к кульминации, которая была-бы торжественной если-бы не её неукротимая склонность к спешке. Эта склонность усиливается, пока тема

шествует через такты на два в тройном ритме, на фоне начинает гудеть орган, пока, наконец-то, великое произведение не начинает спешить целыми нотами к своему радостному концу. Написанное в конце 19го века, оно имело мгновенный успех, который, как покажет 20й век, был всего-навсего должным признанием. Произведение самого зрелого мастерства, оно является славным маяком для молодого композитора в шторме и стрессе идей не новее, чем идеи самих вариаций.