

10. McMurtry, Barbara Hughes. *The music of Prince Louis Ferdinand* [Text] : Diss. / Barbara Hughes McMurtry. — University of Illinois. — 1972. — 360 p.
11. Schleuning Peter: 3. Symphonie Es-Dur; Eroica, op. 55 [Text] / Peter Schleuning // Riethmüller, Albrecht ; Dahlhaus, Carl ; Ringer, Alexander L. (Hrsg.) : Beethoven. Interpretationen seiner Werke. — Laaber, 1994. — Band I. — S. 386—400.

УДК 78.071.2 Вагнер : 782.1.086.1 Глюк

Оксана Бабий

**ВАГНЕР – РЕДАКТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ:
В ПОИСКАХ ПЕРВИЧНОГО СОДЕРЖАНИЯ УВЕРТЮРЫ
ГЛЮКА к «ИФИГЕНИИ В АВЛИДЕ»**

Биография и жизнь каждого произведения связаны не только с его первоначальным вариантом, но и редакциями, как композиторскими, так и исполнительскими, наполняющими новыми смыслами вариантную множественность его бытия. В этом аспекте проблемы редакторской практики, связанной с определенными эпохальными, авторскими, инструментальными стилями, представляют несомненную исследовательскую *актуальность*. В центре нашего внимания – увертюра к опере Глюка «Ифигения в Авлиде», судьба которой определяется не только её существованием в рамках оперного спектакля в оригинальной версии автора¹. В авторском варианте Глюка увертюра не имеет завершения, дающего возможность её самостоятельного исполнения, так как непосредственно переходит в первую сцену оперы. В связи с этим для концертного её исполнения необходимо было написать концовку. Эта задача была осуществлена в первой концертной редакции увертюры, которую первоначально приписывали Моцарту.

¹ Кроме авторской версии Глюка, существует редакция оперы, сделанная Вагнером для исполнения силами труппы Дрезденского оперного театра, имеющая ряд специфических особенностей, связанных с переосмысливанием последним драматургических закономерностей произведения великого предшественника с позиций формирующихся в его художественном сознании творческих установок.

Дальнейшим этапом концертной жизни увертюры стало создание новой, оригинальной её редакции-обработки Вагнером – композитором, в фокусе внимания которого этот опус находился постоянно, поскольку он его редактировал, дирижировал им как в оперных спектаклях, так и – в контексте создания нового завершения увертюры – в концертах. Композитор постоянно размышлял о шедевре Глюка, посвящая ему страницы мемуаров и музыкально-публицистических работ, что свидетельствует об активном восприятии им этого сочинения на протяжении многих лет.

Исполнение первой редакции увертюры в концертных программах с так называемой «концовкой Моцарта» рождало у Вагнера противоречивые чувства. Когда композитор познакомился с авторской партитурой «Ифигении в Авлиде» Глюка, которую выписал из Парижа, он утвердился в убеждении, что замысел великого реформатора был искажен, что побудило его создать собственную версию оперного спектакля, а затем и концертной увертюры. Но действительно ли увиденное композитором-романтиком отражает первозданный смысл увертюры Глюка? «Правильно» ли Вагнер истолковал «послание» великого предшественника? И кто ближе к истине: опирающиеся на сложившиеся традиции исполнители или низвергнувший устоявшиеся представления о творении Глюка другой великий оперный реформатор – Вагнер? Что превалирует в вагнеровской обработке увертюры – аутентичность замысла Глюка или редакторские привнесения?

Цель статьи – определить своеобразие вагнеровской редакторской и исполнительской версии увертюры к опере Глюка «Ифигения в Авлиде» в соотнесении с авторской партитурой и первой концертной редакцией сочинения с «концовкой Моцарта», выявить художественно-стилевые особенности рассматриваемых вариантов.

Увертюра Глюка вошла в исполнительскую практику в двух коммуникативных версиях – как часть оперного спектакля и как самостоятельный симфонический опус. Обратимся к историческим фактам, касающимся «бытия» оперы «Ифигения в Авлиде» и её увертюры. Премьера оперы состоялась в Париже 19 апреля 1774 г. [5, титульн. л.]. Популярность музыки увертюры привела к созданию её самостоятельной партитуры, предназначеннной для исполнения вне спектакля – как концертного опуса. В нашем распоряжении имеется

немецкое издание партитур двух концертных версий увертюры «Ифигения в Авлиде», представляющее две её редакции – с окончанием, приписываемым Моцарту, и обработку Вагнера [6]. Сопоставим эти версии с нотным текстом парижского издания оперы Глюка, к которому в своё время обращался и Вагнер, что позволит определить своеобразие каждой из названных редакций с позиций привнесения нового в авторский текст.

Авторство и время написания первой концертной редакции увертюры окутано загадочным ореолом. Первоначально считалось, что завершение к увертюре сочинил Моцарт, однако в дальнейшем утвердилось иное мнение. Появление редакции увертюры связывают с именем Иоганна Филиппа Шмидта (1779–1853)². Этот немецкий композитор был тесно связан с творчеством венских классиков благодаря своей активной редакторской деятельности. Он, к примеру, осуществил фортепианные переложения симфоний и квартетов Гайдна и Моцарта. Возможно, именно поэтому и возникла путаница относительно ав-

² Сведения об Иоганне Филиппе (Самуиле) Шмидте /Johann Philipp (Samuel) Schmidt/ обнаруживаем в «Музыкальном словаре» Римана и «Музыкальной энциклопедии» Гроува. Так, Риман пишет о нем: «... берлинский чиновник, написал ряд опер для Кенигсберга и Берлина, а также канканы, гимны, месссы, симфонии, квартеты и пр., большая часть коих была напечатана. Шмидт сделал также много клавираусцугов симфоний и квартетов Гайдна и Моцарта и др.» [4]. В энциклопедии Гроува указано, что композитор родился в Кенигсберге 8.09. 1779 г., а умер в Берлине 9.05. 1853 г. В молодости он проявил себя как пианист и композитор, создавший ряд фортепианных сочинений. Затем он начал изучать право в Кенигсберге. В этот период Шмидт много путешествовал по Германии, остановившись ненадолго в Берлине (1798–1799) для занятий с Нойманном (J. G. Naumann); в конечном счете он возвратился в Берлин (1801), где занял должность правительенного чиновника. Продолжая заниматься композицией, он написал ряд сочинений для песенного общества, основанного Цельтером, и скоро возобновил музыкальную карьеру, участвуя в концертах и создавая эссе о музыке, сочиняя оперы и другие произведения. Оперы и зингшпили Шмидта, которые, согласно Хэртвигу (Härtwig), представляют чувствительный стиль «бидермайер», написаны в лёгком и мелодически привлекательном постмоцартянском духе. Одним из его наиболее популярных произведений была опера «Рыбачка» (*Das Fischermädchen*), одобренная Вебером в эссе по поводу её премьеры в Дрездене в 1818 г. Шмидт сочинял и церковную музыку (включая две месссы) камерные произведения, сделал много редакций. Он также является автором статей и обзоров, написанных для различных журналов [7].

торства рассматриваемой концовки к увертюре Глюка. В партитуре, на которую мы будем опираться в качестве материала исследования, имя Моцарта указано, но в предисловии д-ра Вильгельма Альтмана приводится информация о том, что в действительности редакция принадлежит Иоганну Филиппу Шмидту [6].

Если сравнить оригинальное парижское издание оперы Глюка с первой концертной версией увертюры, то выяснится, что вплоть до так называемого «моцартовского завершения» нотный текст практически совпадает с оригиналом. Различия касаются лишь нотации, которая в оригинальном издании имеет ряд особенностей³. В концертной версии увертюры сохранен состав парижской партитуры Глюка. Однако в парижском издании нет указаний на количество инструментов в каждой инstrumentальной партии, нет обычного разделения инструментов по группам, инструменты совершенно по-иному расположены по вертикали. Двигаясь сверху вниз – 1-е скрипки, 2-е скрипки, гобои, флейты, альты, валторны, трубы, литавры, фаготы, виолончели и контрабасы. В размещении инструментов, которое на первый взгляд кажется произвольным, всё же можно усмотреть определённую логику – группировку по принципу: верх – середина – низ. Верхние голоса представлены скрипками, гобоями и флейтами, средние – альтами, валторнами и трубами, нижние – литаврами, фаготами, виолончелями и контрабасами. Характерно, что низкие духовые и струнные – фаготы, виолончели и контрабасы – записываются на одной строке (*Fagotti et Basso*), что не всегда удобно, поскольку эти инструменты не всегда временно дублируют друг друга, в связи с чем композитору приходится вносить дополнительные указания, к примеру, что в данном фрагменте играет фагот, проставляя одновременно паузы на той же строке, адресованные низким струнным.

³ Следует учитывать, что редакция музыкального произведения, связанная с большей или меньшей степенью интерпретаторского вмешательства в редактируемый текст, зачастую обусловлена также исторически подвижными нормами нотации, связанными с эволюцией музыкального мышления. Партитурная запись (также как и клавирная) имеет свою историю. Яркие примеры её эволюционных изменений демонстрирует сравнение с последующими редакциями парижского автографа оперы «Ифигения в Авлиде» Глюка, несущего на себе отпечаток нотной фиксации, принятой в XVIII ст.

Обращает на себя внимание и эскизная неполнота записи отдельных партий благодаря использованию обозначений, позволяющих не повторять дублированные оркестровые голоса, а делать ссылку к другой партии, исполняющей тот же нотный текст. Например, пометка *col VI* на строке флейт означает, что эти духовые инструменты играют в унисон с 1-ми скрипками, *col corni* на строке труб указывает на то, что они дублируют партию валторн. Встречаем также обозначение *unis.* в партиях 2-х скрипок, которое отсылает изучающего партитуру Глюка к музыкальному материалу, изложенному у 1-х скрипок. Характерно, что эта пометка (*unis.*) используется лишь в отношении однородных инструментов, каковыми являются скрипки. Подобные условные обозначения, упрощающие, схематизирующие запись, свидетельствуют о живой силе традиции генерал-баса в художественной практике того времени. Отзвуки этой техники ещё надолго сохранятся в нотации, клавирной и партитурной, вплоть до установления предельно детализированной записи музыкального текста в романтическую эпоху. Так, в барочной нотации существовал целый арсенал приёмов условной записи, которые могут порождать у современного музыканта ощущение её незавершённости, «конспективности», поскольку техника генерал-баса предполагала особую роль исполнителя как интерпретатора произведения композитора. Многие детали текста отдавались в распоряжение музыкантов, которые должны были прощать «послание» автора; при этом исполнителям предоставлялось право привносить собственные детали в сферу фактуры, орнаментики, темпа, динамики, артикуляции. В партитуре оперы «Ифигения в Авлиде» Глюка запись содержит множество деталей, нюансов, однако в ней на пути к классическим нормам партитурной записи всё же встречаются «отголоски» прошедшей эпохи генерал-баса. Кроме того, неполнота, эскизность, упрощённость нотации связана, по-видимому, и со сложностями издательской работы, поскольку печатные оттиски в то время делались с медных гранок, со всей тщательностью изготовленных гравёром.

Редакция с так называемой «концовкой Моцарта» уже обретает привычный для современного музыканта вид. В ней осуществляется объединение инструментов в оркестровые группы; каждый инструмент, за исключением низких струнных, имеет свою отдельно вы-

писанную строку; запись музыкального текста полная, без условных обозначений, упрощающих нотацию. Инструментальный состав увертюры включает 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны *in C*, 2 трубы *in C*, литавры *in C.G*, струнный квинтет. Становится очевидным, что состав оркестра парный. Напомним, что в парижской партитуре названы инструменты, но нет указаний на их число в каждой партии, как и на их строй, что уточняется уже в первом концертном варианте увертюры.

Изменения нотной записи в сторону всё большей дифференциации деталей оркестрового письма тесно связаны не только с эволюцией способов фиксации нотного текста, которые совершенствовались с первых шагов формирования профессиональной церковной традиции в границах жанров григорианского хорала и органума. Они имеют существенные предпосылки в расширении самого образного слоя музыки, требующем всё большей полноты отражения композиторского замысла. Характерный для оперы «Ифигения в Авлиде» Глюка синтез барочного и раннеклассического стилей отмечен исследовательницей Л. Кириллиной, трактующей музыкальную форму её увертюры как барочную концертную, где второй драматургический план образуют сонатные закономерности [1, с. 203–204].

При анализе вагнеровской обработки увертюры «Ифигении в Авлиде» становится ясно, что байрёйтский гений внёс существенные изменения в инструментовку сочинения в сравнении с его авторским вариантом и первой концертной редакцией. Различия с оригиналом, в первую очередь, обусловлены расширением исполнительского состава. Вагнер усилил деревянную и медную духовые группы, добавив отсутствовавшие в предыдущих вариантах партитуры 2 кларнета *in B*, 3-й фагот, 3-ю и 4-ю валторны *in C*, 3-ю трубу *in C*; в басовой партии он впервые использовал группу виолончелей, соединённых с контрабасами. Оркестровое звучание стало гораздо плотнее и массивнее. Новая инструментовка способствовала созданию ярких динамических контрастов, подчеркиванию музыкально-образных драматургических антitez. Особенно явственно различия с первоисточником проступают при соотнесении фрагментов оркестрового *tutti*. У Глюка преисполненная изящества оркестровка не достигает той динамической силы, которая обнаруживается в мощном хорале расширенной

медной группы, могучих оркестровых унисонах и октавных дублировках в обработке Вагнера. В своем истолковании симфонического оркестра последний выступает подлинным композитором-романтиком, продолжателем бетховенских традиций. Мощная поступь основной темы увертюры в редакции Вагнера, её неумолимость противоположны изящному, хотя и напористому, звучанию темы в оригинальной инструментовке Глюка, у которого грозная настойчивая тема рока, контрастируя с лирическим тематизмом, всё же не несёт столь концентрированно выраженного фатального начала, которое обнаруживаем, к примеру, в 5-й симфонии Бетховена, в 4-й и 5-й Чайковского, в мрачных образах судьбы, запечатлённых в симфонических лейтмотивах и эсхатологических картинах тетралогии Вагнера.

В своей трактовке увертюры к «Ифигении в Авлиде» Вагнер противопоставляет музыкально-образные сферы, обозначенные в сочинении Глюка, чему в немалой степени способствует сдержанность темпа, отличающая исполнительскую версию вагнеровской редакции. Это весьма существенный аспект его исполнительской интерпретации: Вагнер отказался от темпа *Allegro*, в котором играли произведение его современники. Он считал подобную трактовку ошибочной, искажающей первоначальный замысел Глюка, так как в выписанной им из Парижа партитуре он не обнаружил пометок, указывающих на изменения темпа. В связи с этим, по его мнению, вся увертюра, а не только вступление должны исполняться в указанном в начале произведения темпе *Andante*. Требование Вагнера играть увертюру в более сдержанном, чем привыкли исполнители, темпе, способствует возникновению новых нюансов образного содержания: рефлексии, глубокого проникновения в сферу лирики и горестных терзаний, массивности линии фатума. «Парижская» легкость, которая, как нам кажется, заложена в авторской партитуре Глюка, при этом исчезает. Однако современная концертная практика доказала жизненность вагнеровской редакции: она остаётся востребованной вплоть до настоящего времени, находя признание исполнителей и публики.

Важным фактором для понимания редакторской позиции Вагнера, тесно связанной с его исполнительской деятельностью, видится глубина достижения им художественного замысла великого предшественника: его концертная обработка стала итогом длительного

процесса изучения оперы Глюка. Вначале Вагнер создал новую редакцию всей оперы, исполненной под его управлением в Дрездене 22 февраля 1847 г. Создание собственной версии оперы, где композитор выступил не только в качестве редактора, но и как дирижер, было продиктовано непосредственными практическими потребностями работы в Дрезденском оперном театре, где Вагнер занимал должность капельмейстера. Именно тогда и состоялся первый опыт редактирования и исполнения увертюры, в то время ещё в рамках оперного спектакля. В 1854 г. Вагнер вновь обратился к «Ифигении в Авлиде», создав собственный концертный вариант её увертюры, явившийся новым этапом осмысления им шедевра Глюка.

Показательно, что о симфоническом прологе к «Ифигении» Вагнер размышлял ещё в период своего творческого становления в 40-е гг.: в ранней статье «Об увертюре» произведение истолковывалось им как одна из вершин программного симфонизма, наряду с увертюрой к «Дон Жуану» Моцарта [2, с. 7, 11–12]. После создания собственной редакции глюковской увертюры Вагнер испытывает потребность обосновать свою трактовку. В письме редактору «Нового музыкального журнала»⁴ он разъясняет свою творческую позицию, рассказывая о процессе рождения этой новаторской интерпретации [2, с. 18–29]. Напомним, что увертюра к «Ифигении в Авлиде», исполненная Вагнером в Дрездене в рамках оперного спектакля, вследствие её несоответствия сложившимся канонам первоначально встретила враждебное отношение со стороны критики и консервативно настроенной публики. Сама же оперная постановка в редакции и под руководством Вагнера нашла более благосклонный прием. Новое концертное исполнение увертюры оркестром Цюрихского музыкального общества, с которым Вагнер работал как дирижёр, побуждает его объяснить читателям журнала свой замысел. На эти две статьи – образцы авторефлексии композитора – опирается наше исследование, так как в них раскрываются особенности художественно-эстетического восприятия и оценки Вагнером симфонического шедевра Глюка, содержащие ёмкие аналитические наблюдения относительно образного

⁴ В момент написания «Письма» (17.06. 1854) редактором этого основанного Р. Шуманом лейпцигского издания являлся Ф. Брендель.

содержания увертюры, окрашенные глубоко личностным отношением к творчеству великого предшественника. Письмо к редактору «Нового музыкального журнала» проливает свет на логические образно-смысловые и собственно интонационные основания вагнеровской интерпретации увертюры.

Концертная версия увертюры к «Ифигении в Авлиде» в обработке Вагнера имеет иное окончание, чем в редакции Шмидта. У создателя первой редакции увертюры утверждение основной темы в конце сочинения соответствует рондельному принципу постоянного возвращения главной мысли, характерному и для барочной концертной формы, лежащей в основе произведения. Этой конфигурации всецело чужда острая конфликтность. Вагнер в своей трактовке, напротив, максимально рельефно противопоставляет образно-смысловые тематические комплексы увертюры, обозначенные им как мотив призыва, мотив грозной силы, мотив невинной грации, мотив мучительного скорбного сострадания [2, с. 24]. Неразрешимость внутренних противоречий личности воплощена в вагнеровской редакции возвращением в конце увертюры темы горестных терзаний Агамемнона, его глубоко страждущего сердца, мучительного призыва, исходящего из глубин истерзанной души. Однако подобная трактовка не является привнесением Вагнера, поскольку, по его собственным словам, он следует тексту первоисточника⁵. Первая сцена Агамемнона, в которую непосредственно переходит увертюра в опере Глюка, начинается тематическим материалом вступления.

Вагнер, следуя великому предшественнику, возвращает тематизм вступления на новом витке драматургического становления, создавая стройное тематическое обрамление. Он обращается к материалу речитативного раздела арии, излагая с небольшими изменениями 6 первых его тактов, приведённых в концертной увертюре без партии Агамемнона с сохранением тональности g-moll. Отметим, что основная тональность увертюры – c-moll, именно она звучит в начале всту-

⁵ «Для моего намерения было чрезвычайно благоприятно и то обстоятельство, что вслед за увертюрой в первой сцене оперы возвращается тот же самый мотив; поэтому я не совершил никакого насилия над музыкальным строением произведения, если, по примеру самого мастера, повторил в конце первоначальную мысль и только завершил её простейшим кадансом в тонику» [2, с. 25].

пления, в связи с чём на новом витке развития возникает лишь тематическая реприза. Вагнер следует логике инструментальной формы, опираясь на последовательность изложения тематизма в начальном разделе увертюры: вслед за горестной темой в стреттном проведении в свои права вступают интонации вздоха, которые отсутствуют в арии Агамемнона, но присутствуют во вступительном эпизоде произведения. Здесь Вагнер-редактор отходит от музыкального материала оперы. Второе проведение тематического комплекса, содержащего интонацию горестного призыва и ламентозный элемент, отмечено возвращением основного тонального центра увертюры – с-moll. Вагнеровский замысел концовки согласуется с образным строем первоисточника, поскольку фигура мечущегося между чувством и долгом Агамемнона, его внутренняя борьба занимает центральное место в оперном замысле Глюка (наряду с темой самоотверженной жертвенности Ифигении).

В коде увертюры возникает начальная тирата темы рока, звучащая затаённо, на спаде динамики (рекард *rīu p*), словно бы постепенно исчезая. Тирата проводится у низких струнных в окружении выразительных остинатных оркестровых подголосков. Этот фрагмент демонстрирует стиль полифонического мышления Вагнера в области оркестровой фактуры в его зрелых сочинениях⁶, характеризующийся одновременным звучанием нескольких мелодических линий, имеющих тематическое значение.

Подведём итоги. Сопоставление двух концертных версий увертюры с авторской партитурой Глюка раскрывает эволюцию смысла процесса редактирования от приспособления сочинения к концертной практике (концовка Моцарта-Шмидта) до создания оригинального его прочтения, отражающего не столько его букву, сколько дух. Обнаруживается парадокс: Вагнер, подобно археологу, стремился снять наносные слои, наброшенные на произведение великого предшественника последующими привнесениями. Однако его редакция всё же выглядит не реконструкцией аутентичного замысла, а совершенно новой версией сочинения. В трактовке композитора усилено

⁶ Эти черты особенно заметны в тетralогии «Кольцо Нibelunga» и написанной на основе тематизма грандиозного оперного цикла «Зигфрид-идиллии».

конфликтное начало в духе сонатной логики, которая лишь просвещивает сквозь призму барочной концертной формы увертюры Глюка, что обуславливает и несоответствие вагнеровского видения сложившейся в XIX в. исполнительской трактовке сочинения великого классика. Дополнительная мощь оркестровки отсылает не к оригинальной инструментовке увертюры, а к современной практике самого редактора-интерпретатора. Новый исполнительский состав обусловил большую плотность среднего пласта фактуры, большую рельефность оркестровых унисонов, усиление оркестровых tutti. Таким образом, в новой версии сочинения угадывается стиль самого Вагнера, чьи оркестровые шедевры преисполнены титанической силы контрастов острого драматизма и светлой лирики. Вопрос же темповой трактовки увертюры Глюка остаётся открытым. Непросто дать однозначный ответ, кто ближе к истине – Вагнер, воспринимавший принятые среди его современников-дирижеров темпы как вопиющее искажение первичного композиторского замысла, или же исполнители, опирающиеся на сложившиеся традиции интерпретации, также вполне согласующиеся с образным содержанием, музыкальной фактурой и формой знаменитой увертюры Глюка.

Однако при всей неоднозначности результата (с позиций сохранения аутентичности замысла великого предшественника) метод постижения Вагнером смысла творения прошлого определяется тяготением к его первозданности, выступающей идеальной целью во всех формах познавательной деятельности. Художественное сознание композитора в каждом явлении стремится отыскать всеобщую идею, вычленить метафизические и онтологические первоосновы, родственные его собственным мировоззренческим установкам, дабы на этой почве сформировать художественную реальность собственного прочтения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка [Текст] / Л. В. Кириллина. — М. : Классика-XXI, 2006. — 384 с.
2. Рихард Вагнер [Текст] : статьи и материалы / Ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1974. — 199 с.
3. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха [Текст] / Ю. Холопов //

О музыке. Проблемы анализа : сб. ст. ; сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 119—149.

4. Шмидт Иоганн Филипп (Самуил) [Текст] // Риман Г. Музикальный словарь / Г. Риман. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1904. — С. 1430.

5. Gluck. *Iphigenie en Aulis* [Text] : Tragedie : Opera en trois actes mise en musique par Gluck. — Paris, Chez Boieldieu Jeune. — 298 p.

6. Gluck, Ch. *W. Ouverture* [Text] : zur oper „Iphigenie in Aulis“ / in zwei Ausgaben a) mit sogenanntem Schluss von Mozart; b) Bearbeitung von Richard Wagner ; Einführung von Wilhelm Altmann — Leipzig : Peters, [1962]. — 76 p.

7. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wqxr.com/cgi-bin/iowa/cla/learning/grove.html?record=9922>. — Загл. с экрана.

УДК78.071.1 : 781.4

Наталья Черванская

КЛАССИЦИСТСКАЯ СТИЛЕМАТИКА В ПОЛИФОНИИ И. БРАМСА

Полифоническая традиция классицизма, идущая от Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена, во многом определяет контрапунктическое письмо И. Брамса, однако эта связь до сих пор остаётся вне зоны активного исследовательского интереса. Лишь несколько отдельных высказываний, отсылающих к классицистской основе полифонии композитора, встречаем в работах В. Протопопова [5–7], М. Друскина [2], В. Холоповой [10]. Между тем, почти все светские произведения композитора для хора с оркестром, как замечает, в частности, Е. Царёва, дают любопытные примеры «брамсовского классицизма», обычно «не имеющего определённых стилевых источников, а опирающегося на некую сумму приёмов музыки XVIII века» [11, с. 167].

Объект исследования в данной статье – творчество И. Брамса в аспекте его связи с музыкальными эпохами прошлого. **Предмет** – классицистская стилематика в полифонии И. Брамса. **Целью** статьи является раскрытие характерных черт классицистского стиля в полифоническом письме И. Брамса.