

Zharkikh T. The periodization problems of O. Messiaen musical inheritance.

The contents of the article under analysis is concentrated on the problem of periodization in music activity of the French composer O. Messiaen. The variants of periodization by Russian-Byelorussian and French scholars have been considered. The comparative analysis carried out made possible to single out the key features absent in separate periodization.

Key words: *period, periodization, music activity of the French composer O. Messiaen.*

УДК 786.2.082.2 : 781.62

Анна Богатырева

**ИНТОНАЦИОННАЯ СЕМАНТИКА
ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ Л. БЕРНСТАЙНА**

Творческий феномен Леонарда Бернштейна (1918–1990) показателен для музыкальной культуры США, поскольку отражает свойственный ей многоуровневый *синтез* как в отношении музыкального языка (стилевой, жанровый синтез), так и в отношении пространственно-временных связей музыкально-исторического процесса (синтез европейских и американских национальных признаков; характерных музыкально-смысловых доминант барокко, классицизма, романтизма, музыки XX века).

Стремление к охвату максимально широкого круга явлений музыкальной действительности проявилось, во-первых, в творческой биографии Л. Бернштейна: известны его выдающиеся успехи в каждой из избранных областей деятельности: дирижера, композитора, лектора, телеведущего, художественного руководителя, организатора музыкальных фестивалей и летних творческих школ. Во-вторых, черты синтеза проявляются в художественных качествах, образном строе и особенностях музыкального языка фортепианных сочинений автора, сочетающих в себе черты традиционных жанро-форм европейской музыки (соната, сюита, цикл миниатюр) с признаками американских жанров (рэгтайм, блюз), находящихся на стыке эстрадной и академической традиций. Таким образом, Л. Бернштейн предстает художником *универсального дарования*, то есть представляет тот тип

творческой личности, который является преобладающим в истории американской музыкальной культуры.

В советском музыковедении наследие Л. Бернштейна осмысливалось в работах Г. Шнеерсона [4], российские исследования принадлежат Е. Дубинец [2] и О. Манулкиной [3]. В данных работах освещаются специфические черты творческого пути композитора: обстоятельства успешного начала дирижерской карьеры, характер сотрудничества со старшими коллегами, повлиявшими на профессиональные приоритеты Л. Бернштейна, особенности педагогической, просветительской и организаторской деятельности музыканта. Авторы рассматривают художественные свойства крупнейших его сочинений (симфоний, хоровых опусов, мюзиклов), акцентируют значение деятельности Л. Бернштейна для культурной среды Североамериканского континента. Вместе с тем, фортепианные сочинения композитора, отображающие становление не только его индивидуального стиля, но и специфического облика американской фортепианной музыки в целом, остаются за пределами исследовательского внимания вышеназванных музыковедов.

Актуальность темы. Изучение метаморфоз фортепианной сонаты в музыкальной культуре США XX века представляется актуальным в связи с необходимостью получения более полной картины истории жанра. В данном аспекте оригинальная композиторская интерпретация жанра фортепианной сонаты Л. Бернштейном весьма показательна, поскольку, во-первых, отображает основные тенденции развития жанра в творчестве его американских современников, во-вторых, преломляет специфику национального фортепианного стиля США. **Цель** исследования – на основе семантического анализа изучить сущность религиозно-философской концепции сочинения. **Объект** исследования – система музыкальных знаков-символов как основа драматургии сонатного цикла для фортепиано. **Предмет** исследования – трактовка Л. Бернштейном интонационных символов европейского музыкального барокко («мотив креста», интонации вздоха, мотив «постижения воли Господней») в условиях жанра американской фортепианной сонаты.

Фортепианная соната Л. Бернштейна (1938) соответствует традиции в американской музыке, идущей от творчества Ч. Айвза: соединении устойчивых семантем европейского музыкального искусства

с самобытными звуковыми формулами, сформировавшимися на Североамериканском континенте. Вместе с тем, если Ч. Айвз в качестве «европейского звукообраза» использовал в сочинениях цитаты из бетховенского наследия (ярчайший пример – введение «темы судьбы» из Пятой симфонии венского классика в текст Второй фортепианной сонаты «Конкорд»), то Л. Бернштейн ввел в художественную целостность фортепианной сонаты в качестве главного содержательного элемента распространенный в музыкальной символике «мотив креста». Семантическое наполнение, закрепившееся за данным мотивом в барочную эпоху – знаки распятия, страдания, Страстей Господних, искупления [5, с. 91] – составляет ядро образного содержания Сонаты. Дополняют драматургическую концепцию сочинения мотивы вздоха и «постижения воли Господней», введенные композитором в финале.

Фортепианная соната является вторым композиторским опытом Л. Бернштейна. Предшествует ей лишь «Музыка для двух фортепиано» (1937). Однако, несмотря на ранний период создания, в Сонате прослеживаются **стилевые признаки**, вошедшие в комплекс черт зрелого композиторского стиля Л. Бернштейна: использование переменных и нечетных размеров; нерегулярная акцентность, «ломающая» инерционную ритмическую равномерность; преобладание токкатного типа фактуры; частое применение кварто-квинтовых созвучий как в вертикальном, так и в мелодическом виде, что придает музыкальному языку изломанность, напряженность, остроту.

Соната двухчастна. Авторские ремарки, сопровождающие нотный текст, разделяются на указания темпа и подразумеваемой манеры исполнения:

I. Cadenza (Presto-Molto moderato-Rubato) – Presto

II. Largo – Moderato

Вступление в первой части сочинения носит характер каденции, что подчеркнуто ремаркой автора. Включение каденции в структуру сонаты свидетельствует о влиянии жанра концерта, что отображено и в стиле изложения сонатного опуса: виртуозная фактура, импровизационность, эффектные звуковые приемы (широкоинтервальная мелодика, обилие рельефной, нерегулярной акцентировки, контрастная игра темброво-артикуляционных сопоставлений *secco-legato*). В то же время, если в условиях жанра концерта каденция помеща-

ется, как правило, в финальном разделе определенной части цикла, то в Сонате Л. Бернштейна наблюдается обратная логика: каденция открывает первую часть, что придает сочинению черты рапсодичности, фантазийности.

В интонационно-семантической плоскости сонатный опус Л. Бернштейна объединен *сквозной интонационной идеей* – «мотивом креста». Характерной особенностью композиторской работы с данной интоной является непрерывное ее варьирование, поиск новых комбинаций изложения четырехзвучного мотива (разнообразные обращения, альтерации, регистровые переносы, вертикальные умножения) благодаря чему крестообразный музыкальный символ словно находится в процессе постоянного *становления*. Образующие данный мотив «взаимно скрещенные» (М. Друскин¹) секундовые интервалы включены в тематические образования всех главных разделов обеих частей Сонаты, в связи с чем очевидна интенсивная *семантизация* интонационной ткани сочинения.

Наибольшая концентрация мелодических вариантов «мотива креста» наблюдается во **вступлении первой части** бернштейновской сонаты. Оно содержит несколько интонационных идей, образующих тематический «каркас» сочинения. Подобная функция отводилась вступлениям в сонатах Э. Мак-Доуэлла. Вместе с тем, если сонатные вступления старшего коллеги Л. Бернштейна представляют собой размеренное, неторопливое, «одноаффектное» развертывание основных мыслей произведения, то вступление-каденция в первой части Сонаты Л. Бернштейна «полиаффектно»: репрезентирует внешне контрастные образы, связанные общим интонационным инвариантом – «мотивом креста». Более того, сквозное значение на уровне как первой части, так и всего цикла, имеет не только крестообразная интонома, но и целостные тематические образования вступления, в мелодическую и фактурную структуру которых «мотив креста» вкрапляется в качестве скрытой мелодии или коротких мелодических фрагментов.

В трех темах вступления, связанных между собой по принципу производного контраста, происходит кристаллизация интонационных структур «мотива креста». Образующие его скрещенные секунды

¹ цит. по: [1, с. 88].

«скрыты» в музыкальной ткани трех тем, следовательно, предстают в различном фактурном оформлении: 1) благодаря авторской акцентировке проступают сквозь фактуру ломаных мелодических линий первой темы вступления; 2) составляют основной «движущийся план» второй темы вступления, контрастно оттененный остинатным басом и сопрано; 3) в процессе развития второй темы полутоновые интонации вертикально умножаются, образуя «гроздь» трезвучий малосекундового соотношения; 4) в третьей теме вступления (эпизоде *Rubato*) интонаема предстает в виде самостоятельной одноголосной (или удвоенной в октаву) мелодической линии.

Таким образом, интонационный рисунок «мотива креста» демонстрирует постоянную вариативность, благодаря чему мотив каждый раз появляется в новом мелодическом виде. При этом используются широкая палитра средств тематического развития: обращение, увеличение, ракоход, а также комбинации данных приемов. Следовательно, роль вступления в бернштайновской сонате – не только ввести основную тематическую идею, но и показать стадии ее вызревания во всем многообразии интонационных и фактурных интерпретаций.

Первая тема вступления представляет собой наиболее динамичный из звукообразов произведения: изломанные арпеджированные реплики *presto*, разграниченные долгими паузами с фермой. Предельно низкий регистр фортепиано (диапазон большой октавы и контроктавы) в сочетании с быстрым темпом, нетактированная структура, непредсказуемость акцентирования усиливают беспокойство и напряженность, заложенные в энергичном *initio* темы. Нерегулярная акцентировка одинаковых длительностей (восьмых) «заявляет» о сочинении как о подлинно американском, поскольку манера акцентирования, противоречащая равномерности сильных долей, сформировалась в рамках национальных музыкальных жанров США, таких как спиричуэлс, музыка менестрельного театра и рэгтайм.

Интонационность первой темы вступления выполняет несколько функций в масштабах I части. Во-первых, тема является сквозной и одновременно *формообразующей*, поскольку каждое ее возвращение знаменует очередную важнейшую грань формы. Открывающий сочинение звукообраз появляется повторно на стыке вступления и темы главной партии. (Принцип композиторской работы с темой

вступления в данном аспекте воскрешает ассоциацию с Восьмой «Патетической» сонатой Л. Бетховена, в которой вступление также выполняет сквозную и формообразующую функции). Во-вторых, первая тема вступления обладает *темообразующей* функцией на уровне I части Сонаты, поскольку становится основой связующего и разрабаточного разделов.

Вторая тема вступления, *Molto moderato*, выделяется импульсивной ритмикой с обилием коротких пунктиров, синкоп, залигованных долей, а также хорально-аккордовым складом фактуры, что отличает ее от остальных токкатных тем первой части сонаты, представленных преимущественно одногласно. Развертывается тема неторопливо, с постоянным вкраплением новых интонационных деталей. Глубокие «колокольные» вертикали в сочетании с остротой пунктирного ритма, декламационностью интонаций и напряженностью диссонирующих гармоний создают возвышенный патетико-трагический образ.

«Мотив креста» представлен в данной теме в вертикальном варианте: в виде средних движущихся голосов аккордов, что придает ему значение динамического элемента в окружении статичного баса и залигованных крайних голосов хоральной фактуры. Сочетание внешней статики и внутренней динамики в одновременном звучании указывает на применение принципа «единовременного контраста» (термин Т. Ливановой), что указывает на преемственную связь между композиторским мышлением Л. Бернштейна и наследием его предшественников.

Третья тема вступления – нетактированный эпизод *Rubato* – дважды вторгается во вторую тему, что наводит на предположение об особом подчеркивании композитором контрастности этих тем. Авторские ремарки дополнительно свидетельствуют об этом: *Rubato* сменяется в первом случае ремаркой *rhythmically*, во втором – *a tempo*. Очевидно, вторая и третья темы вступления представляют два разноплановых образа: глубокие басы и размеренная ритмика второй темы придают ей «земной» характер, в то время как статика движения крупных длительностей, свобода от законов времени и пространства в нетактированной третьей теме вызывают ассоциации с образом потустороннего мира.

Если в первой теме вступления звуки, образующие «мотив креста», были рассредоточены в арпеджированной фактуре, во второй

теме были представлены в вертикальном (гармоническом) виде, то в третьей теме *Rubato* «мотив креста» впервые предстает в целостном *мелодическом* виде. Вместе с тем, частично сохраняется вертикальный вариант данного мотива, выраженный секундовыми «педалями», на фоне которых проводятся мелодические варианты интонаемы креста. Более того, концентрация секундовых интонаций и их расположение в *Rubato* таково, что происходит как бы «закольцевание» этой темы, благодаря чему отсчет ее начала можно вести от любой ноты.

Среди трех тем, образующих вступление, вторая тема получает наиболее протяженное и интенсивное крещендирующее развитие, которое также характеризуется волнообразностью. Об этом свидетельствуют постепенное разрастание темброво-регистрового диапазона, «уступообразность» динамической палитры (несколько «волн» *crescendo*, каждая из которых завершается на более высоком громкостном уровне, чем предыдущая), увеличение плотности и насыщенности фактуры с каждой новой «волной». Завершение тематического раздела происходит резко, без закругления: развертывание темы обрывается на наивысшей динамической точке, после чего следует долгая пауза. Подобный «волновой» принцип развития, с уступообразной динамикой и обрыванием каждой «волны» на интенсивно акцентированном вертикальном созвучии, характерен для первой части сонаты в целом. Так создается ассоциация с образом восхождения, медленного, отягощенного препятствиями, подъема на определенную высоту. Учитывая содержание интонационного символа, которым пронизана часть, представляется логичным предположение об образе *восхождения Христа на Голгофу* как возможной сюжетной «подоплеке» первой части цикла.

Таким образом, вступление в Сонате Л. Бернштейна играет роль интонационно-драматургической «матрицы» всего сочинения. Помимо сквозной темообразующей интонаемы – «мотива креста», демонстрирующей всеприсутствие в музыкальной ткани обеих частей произведения, во вступлении представлены основные типы фактурной организации Сонаты (токатность, колокольная хоральность, протяженная линейность), а также, доминирующий принцип музыкального развертывания («волновость»).

Тематический материал вступления развивается в последующих разделах первой части. При всей их контрастности выделяется объединяющий фактор: характерное для американского композиторского мышления использование сложной ритмики (переменные и нечетные размеры, синкопирование, нерегулярная акцентировка или неравномерная группировка длительностей, нарушающая метрическую равномерность и т. д.). Главная партия (ремарка *scherzando*) заимствует начальную фразу у первой темы вступления и развивает ее путем многочисленных повторений с добавлением новой интонации в конце фразы. Возникает ощущение «интонационного поиска», постепенной кристаллизации целостного контура темы.

В побочной партии главная интонация сонаты, проступающая в мелодии среднего раздела, представлена в окружении острых, характерно американских ритмов: крайние разделы побочной партии пронизаны стихией синкопированного моторного движения. Вновь композитор подчеркивается контраст «страдальческих» секундных интонаций и токкатной «рэгтаймовой» сферы. Вероятно, сплетая в единую музыкальную целостность образы духовной (символа крестной муки Христа) и светской (танцевального ритма) областей жизни, Л. Бернштейн подчеркивает тесное соседство «возвышенного» и «земного» в реалиях человеческой повседневности.

В мелодической структуре всех тем первой части, наряду с присутствием крестообразной интонации, выявляется еще один объединяющий признак: наличие кварто-квинтовых интонаций. Кварто-квинтовое строение мелодической линии характерно для американской музыки, поскольку в истоках связано с крайне экспрессивной, даже экстатической манерой пения афроамериканцев. В фортепианных сочинениях композиторов США мелодика кварто-квинтового склада часто используется наряду с хроматическим построением горизонтали (например, в сонате С. Барбера), что отражается и в сонатном опусе Л. Бернштейна².

² Так, хроматическую сферу мелодики бернштейновской сонаты представляет «мотив креста» в разнообразных вариациях (вторая тема вступления, средний раздел побочной, вторжения в других разделах I части; основная тема II части). Сфера кварто-квинтовой мелодики представлена токкатным звукообразом первой темы вступления, развивающимся в главной теме и разработке I части, а также мелодизмом

Вторая часть Сонаты (*Largo*) демонстрирует значительную масштабность музыкального замысла, реализующегося в монументальной, полиэтапной структуре, что позволяет считать данную часть «циклом в цикле». Введения нового тематического материала в *Largo* не происходит: получают развитие вторая (*Molto moderato*) и третья (*Rubato*) темы вступления I части. Два основных тематических «зерна» обуславливают разделение музыкальной драматургии финала на два раздела. При этом тема *Rubato* составляет основу первого раздела, тема *Molto moderato* – второго, что в масштабе сонатного цикла придает «зеркальный» эффект. Кроме того, второй раздел *Largo* представляет собой фугато, благодаря чему в структуре части обнаруживаются признаки полифонического диптиха «прелюдия-фуга».

Таким образом, интонационный контур темы *Rubato* стал основой мелодизма как побочной партии *Presto* (I части), так и основной темы *Largo*. Вместе с тем, родство двух «производных» тем обнаруживается не только в области мелодии: в обоих случаях имеет место остигатное аккордовое сопровождение верхнего тематического голоса. Очевидно последовательное развитие композитором идеи интонационного единства частей сонатного цикла, реализуемого с помощью признаков поэчности, принципа монотематизма, приемов «арочности» (тематической, фактурной, ритмической).

Тематизм первого раздела *Largo* основывается на мелодическом варьировании «мотива креста». Продолжается, таким образом, развитие основной интоны сочинения, которая получает, в сравнении с I частью, несколько иную эмоциональную окраску. Если в *Presto* Сонаты крестообразный мотив предстал в обрамлении токкатных, угловато-изломанных интонационных построений, носящих преимущественно саркастический характер; его развитие отличалось частыми кульминационными «взлетами» с импульсивной ритмикой и мощной октавно-аккордовой фактурой, то во второй части интоны креста предстает в распевно-протяжном мелодическом виде, оформленная длинными хоральными «педалями» в сопровождении; развитие ее отличается плавностью, текучестью. Динамичная, энергично-моторная трактовка основного смыслообраза в первой

варьированного проведения основной темы *Largo* (2-й этап первого раздела).

части сонаты сменяется философско-меланхоличной в финале, что позволяет предположить вероятное распределение драматургических функций между частями цикла: *Presto*, очевидно, воплощает сферу образов действия, движения, внешней активности; *Largo* – сферу размышления, рефлексии, внутренних переживаний.

Основная тема *Largo* словно постепенно кристаллизуется, конструируется из коротких мелодических фрагментов. Открывает вторую часть мелодическое *initio* в виде интонации «вздоха» – восходящего хроматического полутона. Затем происходит последовательное экспонирование «мотива креста» в трех интонационных вариантах. Комбинация восходящего полутона с последующим четырехзвучным крестообразным мотивом использовалась композитором в качестве тематической основы разработки в I части. Секундовые интонации «вздоха» во второй части развиваются, по сравнению с первой, более углубленно, приобретают значение одной из содержательных доминант *Largo*, связанной с образами страдания, скорби, оплакивания.

Статичное, «застылое» хоральное сопровождение темы оживляется лишь периодическими сменами гармоний в поворотных точках мелодического развития: преимущественно в кульминационных моментах либо перед вступлением новой фразы. Ритмическое оформление сопровождения представлено таким образом, чтобы нивелировать ощущение «опорности», чередования сильных и слабых долей и какой бы то ни было кратности: ровные восьмые объединяются группами 3+3+2, 3+2+3, 2+3+3; начало каждой ритмической группы залиговано с окончанием предыдущей (исключение составляет лишь момент смены гармонии). Подобная временная организация всего первого раздела *Largo* создает своеобразное впечатление ритмической «невесомости», что, вероятно, призвано воскресить звуковой образ *Rubato* из вступления I части.

Протяжная, выразительная основная тема, излагающаяся вслед за троекратным проведением «мотива креста», также основывается на секундовых интонациях, но изложенных широкоинтервальным способом. Повышение регистра в мелодии и сопровождении сочетается с авторской ремаркой *dolce*, что, очевидно, свидетельствует об общем просветлении колорита после мрачного и «тяжелого» первого восьми-

такта. Протяженной, несколько витиеватой теме придает своеобразие такой ритмический прием, как чередование заливованных и звучащих сильных долей в мелодической линии. Группировка длительностей мелодии, в соответствии с ритмической спецификой всего опуса, далека от единообразия и кратности, и представляет собой комбинацию групп «по две», «по три», «по четыре», что в сочетании с ритмически зыбким и «безо́порным» сопровождением придает теме специфическое очарование и поэтичность.

Если первый этап 1-го раздела *Largo* (условно «экспозиционный») репрезентирует важнейшие темы, имеющие сквозную роль как на уровне части, так и на уровне всего сонатного цикла, то второй этап представляет собой варьирование представленных тем. Интонационный рисунок трех вариантов «мотива креста» и протяженной темы *dolce* оказывается вплетенным в новую фактурную целостность. Мелодический голос утрачивает первоначальную лапидарность и приобретает фигурационный характер. Изломанные арпеджированные линии мелодии составляют своего рода орнаментальный узор, каркасом которого являются темы предшествующего «экспозиционного» эпизода. Подобный прием вплетения тематических фраз в фигурационную фактуру использовался автором в первой теме вступления I части, что говорит о важности данного приема в системе композиторских методов.

В новом фактурном изложении тематического материала сплетаются малосекундовые и широкоинтервальные мелодические ходы, благодаря чему в изломанном рисунке мелодического голоса обнаруживается скрытое двухголосие. Прием сочетания секундовых и широкоинтервальных интонаций в фактуре берет начало в главной партии и разработке первой части сонаты. Благодаря данному приему «страдальческие» полутоновые ходы, в рисунке которых проступает барочный символ креста, становятся органичной частью характерно американской интонационно-фактурной среды.

«Уступообразность», характерная для динамического развития *Presto*, проявляется и в *Largo*, имеющим две кульминации. 1-й раздел *Largo* венчается проведением темы *dolce* (протяженной темы начала части), которая «с силой» (ремарка автора) отчеканивается на фоне мощного оркестрального тремоло. Крайняя аффектация проявляется

также во введении в кульминацию двух кластеров на белых клавишах, охватывающих бóльшую часть диапазона фортепиано. Связка интонационных формул первого и второго разделов *Largo* осуществляется посредством проведения четырехзвучного мотива креста.

2-й раздел второй части сонаты (*Moderato*) представляет собой фугато, тема которого основывается на звукообразе *Molto moderato* из вступления I части. Броский, глубоко индивидуальный интонационный облик темы (изломанные мелодические ходы, импульсивная пунктирная ритмика) противопоставляется спокойному, размеренному противосложению (восходящий тетракорд равными восьмыми). Согласно системе баховских музыкальных знаков-символов, выведенной Л. Яворским, восходящий тетракорд ассоциируется с постижением воли Господней [5, с. 91]. Контрапунктическое сплетение данного мотива с «мотивом креста», контуры которого прорисовываются в теме фугато, отражает новую ступень в развитии драматургической канвы сочинения: факт распятия Христа подвергается осмыслению (отсюда – философская углубленность, интонации оплакивания в 1-м разделе *Largo*) и постигается его значение (просветление эмоционального тонуса по мере развития фугато – от тотальной хроматики, резких диссонансов, гармонической и ритмической неустойчивости в начале к мажорной «приподнятости», колокольной чеканности ритмики, торжественной фанфарности предкульминационного эпизода). Апофеоз фугато ознаменован появлением темы *Molto moderato* в своем первоначальном фактурном варианте. Характерно, что вторая кульминация *Largo* представляет данную тему без варьирований, в оригинальном изложении (что согласуется с преимущественно неварьированными проведениями тематических блоков в I части). Таким образом, реализуется прием тематической арки «вступление-заключение» в масштабах сонатного цикла³.

Завершает сонату «тихая» кода. Одноголосно проводится мотив креста и тема *dolce* из начала II части. Нетактированность коды образует еще одну, ритмическую арку со вступлением I части. Моно-

³ Данный прием использован в фортепианных сонатах Э. Мак-Доуэлла; востребование Л. Бернштейном этого приема свидетельствует о его укоренении и развитии в условиях национальной композиторской школы США.

дический характер коды, «истаивание» темы в верхнем регистре, авторская ремарка *wandering* (с англ. блуждающий) наводят на мысль о «потусторонней» окраске данного звукообраза. Так, сопоставление «земной» и «потусторонней» образных сфер сочинения, проявившееся впервые во вступлении I части, в коде финала приходит к логической развязке, вытеснившей «земные» ассоциации, демонстрирующей преобладание вечного над преходящим.

В *Largo* происходит пересемантизация главного содержательного элемента драматургии сонаты – «мотива креста». Если в I части в фактурном оформлении мотива преобладало действенное, «двигательное» начало, выраженное через токкатную моторность, то во II части мотив приобретает философскую углубленность, созерцательность, что проявляется в статичности хоральной фактуры, обостренности восходящих полутоновых интонаций. Значительная роль «ламентозных» мотивов скорби, вздоха в музыкальной ткани *Largo*, наряду с введением мотива «постыжения воли Господней» позволяет предположить в качестве вероятной сюжетной канвы II части *оплакивание распятого Христа*.

ВЫВОДЫ. Анализ интонационной семантики фортепианной сонаты Л. Бернштейна позволяет трактовать цикл как развертывание сакрального сюжета, охватывающего ряд библейских событий, связанных со смертью Христа. Первая часть сонаты, воплощающая моторно-действенный образ шествия, реализует идею *восхождения Христа на Голгофу*. Вторая часть сонаты продолжает развитие крестообразного символа, одновременно расширяя его семантическое наполнение: с помощью восходящих секундовых «ламентозных» интонаций, пронизывающих всю звуковую ткань *Largo*, а также введения мотива «постыжения воли Господней» акцентируется идея *оплакивания снятого с креста Спасителя*.

Наблюдается ряд факторов, связывающих фортепианную сонату Л. Бернштейна с наследием его коллег-предшественников: использование мотивов-символов, принципа единовременного контраста сближает сочинение с барочной эпохой, в частности, с баховским наследием; сквозная и формообразующая роль темы вступления – с сонатным творчеством Л. Бетховена, Ф. Листа, Э. Мак-Доуэлла; использование принципа монотематизма – с романтической эпохой.

Наряду с развитием элементов европейской музыкальной символики, бернштайновский сонатный опус представляет собой значительную веху в «американской истории» жанра фортепианной сонаты. Реализованные в рамках сочинения признаки национальной американской музыки (ритмико-фактурные особенности рэгтайма, мелодические приемы афроамериканской вокальной манеры) отображают процесс созревания национального фортепианного композиторского стиля, протекавший в США в 1930-х годах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире [Текст] / Берченко Р. Э. — М. : Классика-XXI, 2005. — 372 с.
2. Дубинец Е. *Made in the USA*. Музыка – это все, что звучит вокруг [Текст] / Е. Дубинец. — М. : «Композитор», 2006. — 416 с.
3. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. [Текст] / О. Б. Манулкина. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с.
4. Шнеерсон Г. *Портреты американских композиторов [Текст] / Г. Шнеерсон*. — М., Музыка, 1977. — 232 с.
5. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха [Текст] / Б. Яворский, В. Носина. — М. : Классика-XXI, 2002. — 156 с.

Богатырева А. Интонационная семантика фортепианной сонаты Л. Бернштейна. Рассматривается специфика композиторской трактовки музыкально-риторических «знаков-символов» европейского барокко в условиях жанра американской фортепианной сонаты. Предлагается версия драматургической концепции сонатного опуса Л. Бернштейна, основанной на библейском сюжете.

Ключевые слова: интонационная семантика, американская фортепианная соната, Л. Бернштейн.

Богатырьова А. Інтонаційна семантика фортепіанної сонати Л. Бернштейна. Розглядається специфіка композиторської трактовки музично-риторичних «знаків-символів» європейського бароко в умовах жанру американської фортепіанної сонати. Пропонується версія драматургічної концепції сонатного опусу Л. Бернштейна, заснованої на біблійному сюжеті.

Ключові слова: інтонаційна семантика, американська фортепіанна соната, Л. Бернштейн.

Bogatyrlova A. Intonational semantics of the L. Bernstein's piano sonata. Under consideration is the specific compositional interpretation of the musical-rhetorical «signs and symbols» of the European Baroque in the genre of the American piano sonata. It is proposed the version of the L. Bernstein's sonata dramatic concept, based on the biblical story.

Key words: intonational semantics, American piano sonata, L. Bernstein.

УДК 78.03

Григорий Ганзбург

К ТИПОЛОГИИ КОМПОЗИТОРСКИХ ПОКОЛЕНИЙ

Когда сопоставляешь даты жизни композиторов, поначалу кажется, что они расположены на шкале времени хаотично, но потом за цифрами видишь закономерность: приходят и уходят *поколения*, каждому из которых отведено строго определенное время активности. И композиторам каждого поколения свойственны, помимо индивидуальных качеств, также и общие *типологические* черты.

Цель настоящей статьи – выявить закономерность, обусловившую типологические различия между поколениями композиторов. **Объектом** исследования служит творческая деятельность трех поколений композиторов-романтиков в аспекте их отношения к синтетическим жанрам. **Предметом** исследования является цикличность смены композиторских поколений. В качестве **методологии** исследования избран генерационный подход, предложенный и апробированный в предыдущих публикациях [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10] группирующий факты истории творчества не по национальным школам, стилям, жанрам, а по поколениям.

В. Дж. Конен в статье «История, освещенная современностью» и в книге «Театр и симфония», рассматривая внемузыкальное в музыке, указала на факт *регулярного чередования* исторических периодов, когда попеременно превалирует то музыка, связанная с внемузыкальными компонентами (главным образом словесными), то музыка, свободная от внемузыкальных компонентов [14], [15]. Причина такого чередования лежит в механизмах формирования интонационного фонда эпохи.