Movchan V. Two «Thaïs»: the nowel by A. France and the opera by J. Massenet. The comparative characteristic libretto J. Massne “Thais” and the novel by A. France – it literary fundamental principle was conducted. We prove the thesis of the preservation in the opera main images, story lines, such as conflict and, as a consequence – the main idea of the novel by Anatole France.

Key words: lyric opera, libretto, literary source, conflict, story, the idea of the work, redaction.

УДК 78. 071.1 : 788.6

Надежда Михеева

МОДЕЛЬ РОМАНТИЧЕСКОЙ КЛАРНЕТОВОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. РЕГЕРА

Профессиональный музыкант не свободен в выборе репертуара. У каждого есть свои вкусы и пристрастия, но не всегда мы можем на них ориентироваться в работе. Ситуация с сонатами Макса Регера для кларнета и фортепиано именно такого рода. Музыкальные достоинства этих сочинений немногочисленны и порой даже сомнительны. Но есть одно обстоятельство, которое заставляет исполнителей обращаться к ним постоянно – их присутствие в репертуаре ряда международных исполнительских конкурсов в качестве обязательных произведений.

Целью данной статьи является рассмотрение осмысленного отношения к музыкальному материалу с точки зрения исполнителя-пианиста. Для того, чтобы выявить эту точку зрения, **объектом** исследования была выбрана Соната для кларнета и фортепиано № 1 As-dur Макса Регера. **Актуальность** данного исследования обусловлена необходимостью заполнить пробелы в изучении романтической кларнетовой сонаты в творчестве Регера, его взгляд на традиции романтической сонаты, предложенной И. Брамсом.

В камерных жанрах Макс Регер работал постоянно: он писал сочинения для самых различных составов — от сольных сонат для скрипки, альта, кларнета и виолончели до квинтетов и струнного секстета. Пользовавшийся при жизни немалой популярностью у публики и до-

бившийся признания критики (преимущественно немецкой), М. Регер был сравнительно быстро забыт после смерти. Его музыка была признана слишком сложной для восприятия, и у слушателей оставалось впечатление, что они ничего не поняли. Сам Регер активно протестовал против упреков в излишней сложности своей музыки и прилагал чрезвычайные усилия, чтобы донести ее до слушателя.

На главную, с точки зрения современников, стилевую особенность творчества композитора в начале прошлого века указывал В. Г. Каратыгин: «Характер регеровского творчества хотя и эволюционировал с течением времени, но в основных своих чертах определился сразу очень отчетливо и оказался в этих чертах очень устойчивым. Этот характер – неоклассицизм» [1, с. 193]. Со временем, однако, слушатели и исследователи стали обращать внимание и на другие стилевые тенденции в музыке Регера. Различные оценки его творчества суммирует отечественная исследовательница Ю. В. Шалтупер (Крейнина): «О Регере до сих пор бытуют взаимоисключающие мнения. Одни считают композитора только поздним романтиком, другие — чистым неоклассиком. Обе точки зрения не лишены оснований, ибо творчество Регера в сущности служит неким связующим звеном между поздним романтизмом и отдельными направлениями западноевропейской музыки XX века. Отсюда, кстати, неоднородность и даже известная противоречивость регеровского искусства» [3, с. 99].

Неоклассицизм – направление в музыке XX в., характернейшим признаком которого является обращение к эстетическим, художественным и технологическим приемам старинной музыки. Прежде всего композиторы ориентируются на музыку барокко и классицизма, реже – позднего Возрождения. Такие тенденции, ярче всего выразившиеся в музыке начала прошлого века, были связаны со стремлением противостоять позднеромантическим и экспрессионистским течением с их подчас преувеличенной эмоциональностью и культом чувственного мировосприятия. Старинная музыка привлекала многих мастеров XX в. своей «объективной» направленностью, определенностью и четкостью формообразующих средств. Возрождаются инструментальные жанры XVII–XVIII вв.: сюита, concerto grosso, некоторые танцы, полифонические циклы и т. п. Большое значение приобретает жанр концерта, проявляется явный интерес к камерным оркестровым

составам и небольшим ансамблям. Характерным становится обращение композиторов к национальным традициям прошлого: в Германии – к наследию И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, в Италии – к музыке А. Вивальди, во Франции – к творчеству Ж.-Б. Люлли, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена.

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что суть неоклассицизма заключается не столько в обращении к прошлому или желании возродить образно-художественные принципы музыки XVII–XVIII вв., сколько в сочетании, своеобразном соотнесении стилей, а часто – в тесном переплетении старых и новых приемов и средств. Поэтому главный признак неоклассицизма – проникновение жанрово-стилевых принципов прошлого в современную музыку.

Каковы же главнейшие этапы в развитии регеровского неоклассицизма? Ранние его сочинения более или менее отражают на себе влияния Брамса, Шумана, отчасти Шуберта. Для средних опусов характерно его приобщение к вагнеровским хроматизмам и энгармонизмам. Ю. В. Крейнина, рассматривая неоклассицизм Регера в нескольких взаимосвязанных аспектах, выделяет в качестве основного формообразование: «Прежде всего, характерен выбор жанров и форм: здесь мы встречаем и concerto grosso (Концерт в старинном стиле), и старинную сюиту (например, 6 пьес для скрипки и фотепиано), и сольную сонату (для скрипки, альта, виолончели), и прелюдию и фугу, а также многочисленные хоральные обработки» [3, с. 99].

Художественные вкусы М. Регера, которые сложились еще в юности, в главном не менялись. Брамс всегда оставался его кумиром: Регер считал его величайшим со времен Бетховена европейским композитором. В музыкальном мышлении Регера свободно уживались любовь к Брамсу и преклонение перед Вагнером. М. Регер отрицал альтернативу «Брамс или Вагнер», сочетая в своей творческой практике как брамсовские, так и вагнеровские нормы мышления, хотя основная линия его искусства явно была продолжением брамсовской. М. Регер, как и И. Брамс, стремился продолжать и сохранять великие традиции германского искусства, видя в них фундамент для современного творчества. Регер является продолжателем искусства немецких поздних романтиков. От Брамса он унаследовал приверженность к крупной форме, к непрограммным инструментальным жанрам.

Ю. В. Крейнина указывает на своеобразие вагнеровского влияния, отразившегося в музыке Регера через призму брамсовской рационализированной эмоциональности: «Отдавая должное воздействию на Регера вагнеровской гармонии, не следует преувеличивать вагнеровское влияние в целом. Регер всегда оставался по преимуществу брамсианцем: “…брамсовский туман мне милее, чем накаленность Вагнера, Штрауса и прочих”, — признается композитор в письме к А. Линднеру. Регера связывало с Брамсом пристрастие к абсолютной музыке, прочная опора на национальные традиции, стремление к высочайшему конструктивному совершенству. Регер продолжает классицистские тенденции брамсовского творчества» [3, с. 99].

Творчество Макса Регера при его жизни было предметом острых споров и непримиримых разногласий. В концертных залах публика разделялась на два противостоящих лагеря – сторонников и противников, страстная полемика в печати сопутствовала появлению каждого нового сочинения композитора. Одни считали его гением, самым значительным композитором эпохи, другие, не стесняясь в выражениях, называли Регера сумасшедшим, а его музыку бессодержательной, хаотичной и безобразной. Незадолго до смерти композитор писал И. Хаасу: «Нужно многое, очень многое из своих сочинений уничтожать в течение жизни. Я бы дорого дал за то, чтобы многие мои сочинения не были напечатаны!» [3, с. 100].

Несмотря на поистине титанические усилия Регера в деле пропаганды собственной музыки, после кончины композитора она исполнялась все меньше и меньше. На сегодняшний день имя Регера известно гораздо лучше, чем его музыка, новизна и значимость которой может вызвать серьёзные сомнения. В таких обстоятельствах исполнителям следует руководствоваться известным принципом: хороший музыкант не тот, кто хорошо играет гениальную музыку, а тот, кто может хорошо сыграть любую музыку. При этом «хорошо» подразумевает «осмысленно». То, что мы собираемся рассмотреть, — это именно осмысленное отношение к музыкальному материалу, который предлагают исполнителю сонаты М. Регера для кларнета и фортепиано.

Центральная проблема, которая здесь возникает — это первые части. В остальных частях достаточно четко просматриваются типичные композиционные схемы – трёхчастная форма, так называемые

«малые рондо» или рондо-сонаты. Эти композиционные схемы можно опознать по одному очень важному признаку – смене фактурных формул. Следя за ними, исполнитель может понять, что закончилось, например, экспозиционное построение и началась середина. Вдобавок в «танцевальных» частях или финалах фактурные формулы связаны с определенными жанровыми признаками, и важную роль в исполнительском формообразовании играют жанровые контрасты – например между песенностью и танцевальностью.

Регер очень хотел сохранить те формы, которых придерживались мастера прошлого. Однако классические формы основаны на гармонических связях, а гармонии, используемые Регером, далеко не всегда обеспечивали прочность композиции. Его гармонии, как правило, перегружены частыми модуляциями и гармоническими сменами. Все это во многом мешает восприятию регеровской формы. «Противоречия стиля композитора более всего сказались в сонатной форме: усложнение тональных отношений иногда приводило к нарушению четких границ между разделами, вместо того, чтобы их прояснить» [2, с. 214]. Поэтому далеко не сразу удаётся обозначить границы между партиями и разделами. «По-видимому, Регер и сам чувствовал эту опасность; отнюдь не случайной была его приверженность к полифоническим формам, где тонально-гармонические связи не играют столь определяющей роли» [2, с. 214].

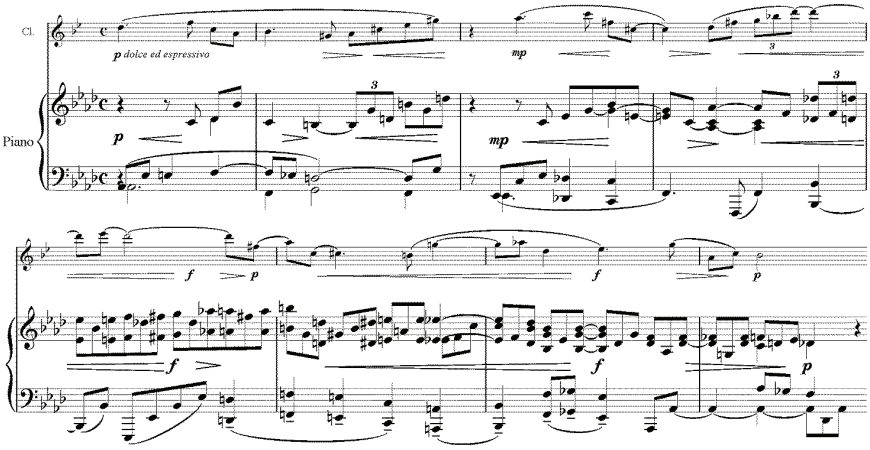
Приступая к работе над кларнетовыми сонатами М. Регера, исполнитель подозревает наличие в их первых частях сонатной формы, исходя из всего того, что известно о музыкальных вкусах и стилистических пристрастиях композитора. Например, известно, что он ориентировался на кларнетовые сонаты И. Брамса, для которых тоже типичны частые смены фактурных формул. Но у Брамса имеются и яркие, легко запоминающиеся темы, и ясно слышимые тональные отношения между партиями и разделами сонатной формы. У М. Регера же фактически остаётся только чередование достаточно сложных фактурных формул.

Фактура в сонатах М. Регера устроена таким образом, что основная нагрузка ложится на партию фортепиано. Эта партия в первых частях организована так, что рисунок фактуры меняется достаточно часто, как и в первых частях кларнетовых сонат И. Брамса. Но – по-

вторим ещё раз – у Брамса главным признаком перехода от одного раздела к другому является введение нового, яркого тематического материала в новой и отчетливо слышимой тональности, а именно этого у Регера нет. Тональный центр ощущается слабо, то есть, тональность расширена настолько, что тоника даже не успевает установиться. Регер, будучи не только композитором-практиком, но и педагогом-теоретиком, подводит под свои новшества и теоретическую базу: «Тональность, как ее определил Фетис 50 лет назад, слишком тесна для 1902 года. Я придерживаюсь листовского высказывания: “За каждым аккордом может идти любой другой”» (цит. по [3, с. 98]). Однако, было бы несправедливо обвинять Регера в излишнем радикализме, что подтверждает следующее его высказывание: «Большинство молодых композиторов полагают, что сочинять “современно” – значит впихивать в один такт возможно больше диссонансов. Это неверно. Диссонанс только тогда имеет смысл, когда за ним следует “консонанс”. Этим высказыванием Регер, собственно говоря, проводит границу между собой и атоналистами» (цит. по [3, с. 98]).

Вероятно, пришло время перейти от обвинений к предъявлению доказательств. Пример:

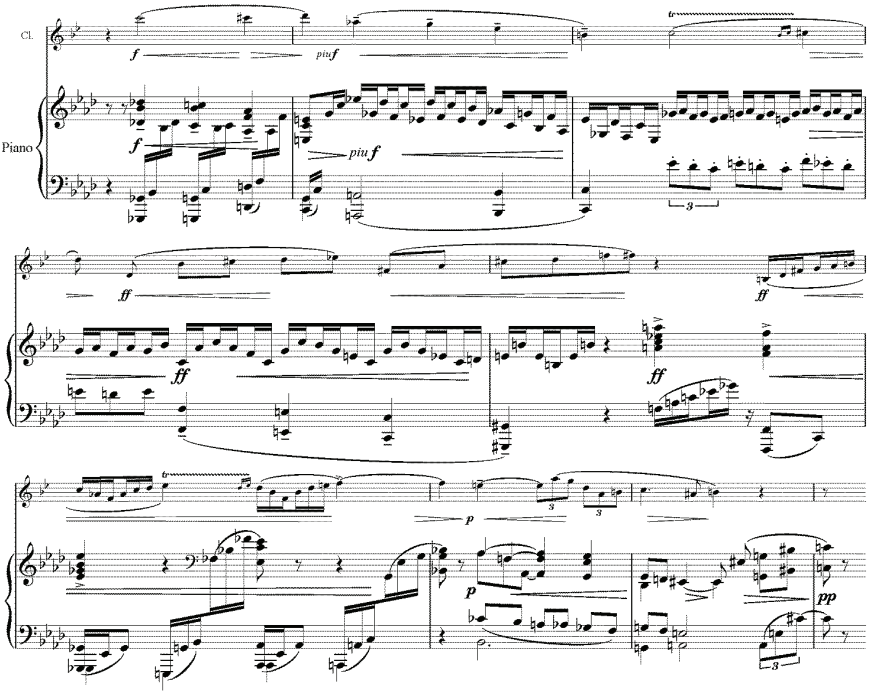
Пример 1



Приведённый пример представляет собой начало экспозиции первой части Сонаты № 1 As-dur. Насколько ясно здесь представлена основная тональность – это вопрос, на который очень трудно ответить. Тоника как устойчивая (заключительная) музыкально-психологическая опора избегается, усиливается ощущение постоянного движения неустойчивых звучаний, психологическое напряжение ожидания тоник, которых нет. Устанавливается паритет возможных тоник, ни одной из которых не отдается предпочтение.

Следующий пример заимствован из разработки этой же части сонаты. Здесь мы видим типичную для всех трёх кларнетовых сонат М. Регера частую смену фактурных формул – в первую очередь в партии фортепиано:

Пример 2



Именно эта смена формул оказывается единственной надежной точкой опоры при анализе первых частей. Дело в том, что со сменой формулы тесно связана смена типа мышечного напряжения. Это означает, что мы воспринимаем нотный текст в каком-то смысле как запись хореографической композиции и обдумываем, какого типа усилия необходимо прикладывать на протяжении того или иного отрезка звучания. Исходя из анализа типов мышечных усилий, мы выстраиваем затем эмоциональный план будущего исполнения.

Обращать внимание на мышечные усилия пианиста важно ещё и потому, что кларнет — инструмент достаточно яркий. Характер его звучания таков, что, в отличие от струнных, требует от пианиста, играющего в ансамбле, постоянных физических усилий. Другие солирующие деревянные духовые — флейта, гобой и фагот – в этом отношении к пианисту более «снисходительны» в силу своих звуковых возможностей. Именно в кларнетовом репертуаре больше всего ощущается мускульный аспект игры. Яркий пример находим в творчестве И. Брамса: его сонаты для кларнета и фортепиано ор. 120 и его же сонаты ор. 120, но для альта и фортепиано, с точки зрения исполнительского ансамбля представляют собой совершенно разные произведения.

Выводы. Для музыковеда фактура – это прежде всего логическая упорядоченность, «сделанность». С точки зрения пианиста фактура – это не в последнюю очередь чередование типов мышечного усилия. А когда речь идет о камерной музыке, то это усилия особого рода. В конце XVIII века или в начале XIX на титульном листе камерной сонаты указывали, что она написана для клавира с дополнительным облигатным голосом – скажем, для клавира и скрипки или кларнета, но не наоборот. На протяжении XIX века ситуация коренным образом изменилась. Сегодня того, кто стоит на авансцене, мы считаем солистом независимо от того, как распределяется музыкальный материал. Поэтому физические усилия пианиста в камерном ансамбле направлены не на покорение слушателя, а на поддержку партнера. Один из важных аспектов такой поддержки – обеспечение структурной осмысленности исполняемой музыки. В кларнетовых сонатах Макса Регера ключом к решению этой задачи является именно анализ фактуры с точки зрения чередования типов физического усилия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каратыгин В. Г. Избранные статьи / В. Г. Каратыгин. — М.–Л. : Музыка, 1965. — 351 с.

2. Крейнина Ю. М. Регер // История зарубежной музыки : Учебник для музыкальных вузов [ред. Нестьев] / Ю. Крейнина. — М., 1988. — Вып. 5. — С. 203–219.

3. Шалтупер Ю. В. Заметки о Максе Регере / Ю. В. Шалтупер // Советская музыка. — 1973. — № 12. — С. 94–101.

Михеева Н. Модель романтической кларнетовой сонаты в творчестве М. Регера. Сонаты И. Брамса для кларнета и фортепиано подвели итог развития жанра камерной сонаты в XIX веке и послужили образцом, на который могли ориентироваться композиторы XX века. Рассматривается специфика исполнительской модели, предложенная И. Брамсом на примере сонат для кларнета и фортепиано М. Регера.

Ключевые слова: исполнительская модель, камерная соната, кларнет, фактура, фортепиано.

Міхєєва Н. Модель романтичної кларнетової сонати в творчості М. Регера. Сонати І. Брамса для кларнета і фортепіано підбили підсумок розвитку жанру камерної сонати в XIX столітті і послужили зразком, на який могли орієнтуватися композитори XX століття. Розглядається специфіка виконавської моделі, запропонована І. Брамсом на прикладі сонат для кларнета і фортепіано М. Регера.

Ключові слова: виконавська модель , камерна соната, кларнет, фактура, фортепіано.

Michieieva N. A model of romantic clarinet sonatas in the work of M. Reger. Brahms Sonata for Clarinet and Piano summed up the genre of chamber sonatas in XIX century and served as a model on which to focus XX century composers. We consider the specifics of performance model proposed by the example of Brahms Sonatas for Clarinet and Piano by M. Reger.

Key words: chamber sonata, clarinet, performing model, piano, texture.