

Бабий О. П. «Фиделио» Л. ван Бетховена и оперы Р. Вагнера 40-х годов: две авторские модели «оперы спасения». Рассмотрены типологические и индивидуальные черты музыкально-сценических образов опер Р. Вагнера 40-х гг. в соотнесении с родственными персонажами «Фиделио» Л. ван Бетховена. При опоре на традицию немецкой романтической оперы Р. Вагнер избирает драматургический вектор, связанный с идеей выхода из критической ситуации, что позволяет провести также параллель с бетховенской моделью «оперы спасения». В качестве стержневых персонажей двух немецких композиторов выступают ангелизированные героини-спасительницы, героика духа которых обусловлена жертвенностью во имя любви.

Ключевые слова: «опера спасения», героика духа, Ангел, нисхождение в ад, жертвенность.

Babij O. P. «Fidelio» by L. van Beethoven and R. Wagner's operas of 40-th years: two author's models of «opera of save». In this article by the author are considered type and individual features of musical-scenic images of operas by R. Wagner of 40-th years in correlation with related characters of «Fidelio» by L. van Beethoven. At a support on tradition of a German romantic opera, R. Wagner selects drama vector connected to idea of an exit from a critical situation, that allows also to lead a parallel with by model «operas of save» by L. van Beethoven. As the main characters of two German composers presents the heroine like Angel, which heroism by spirit is caused by sacrifice for the sake of their love.

Key words: «opera of save», heroism of spirit, Angel, descent in a hell, sacrifice.

УДК 78.082.4 : 78.082.1 : 786.2

Мария Бондаренко

**АВТОРСКАЯ КАДЕНЦИЯ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ
(фортепианные концерты Р. Шумана и Э. Грига)**

В развитии фортепианного концерта XIX в. выделяются несколько магистральных направлений. С точки зрения пианизма наблюдается культивирование виртуозных качеств как специального творческого задания и накопление технологических приемов, своего рода

«словаря» исполнительского искусства. В параллель этому возникает и иная тенденция, связанная с пониманием виртуозности не как владения комплексом определенных элементов (гамм, арпеджио, трелей, тремоло, аккордов, октав), набором штрихов и способов игры, а как изложения музыкального материала, требующего особой сноровки и индивидуальной тактильной адаптации, иначе говоря, нового представления об общении с инструментом. В плане композиции концерт уверенно эволюционирует в сторону сближения с симфоническим типом мышления, что проявляется в настойчивых поисках иных и даже альтернативных закономерностей формообразования и драматургии, одновременно – форм взаимодействия сольного и «коллективного» начал [3], [4], [6], [8], [9], [11], [12], [13]. Таким образом, **целью** данной статьи становится решение проблемы каденции как до сего времени обязательной части концертного соревнования и концентрированного выражения семантики жанра в условиях меняющегося облика жанровой системы фортепианного концерта. Различия в ее решении определяют судьбу каденции в этот исторический период и многообразие форм ее существования. **Объект** исследования – западноевропейский романтический фортепианный концерт, **предмет** – фортепианные концерты Р. Шумана и Э. Грига.

Понимание сольных эпизодов в концерте как органической части драматургического процесса, а не «тропа», с одной стороны, и самого жанра как симфонического, с другой, начавшееся в произведениях Ф. Мендельсона [3], открыло перед композиторами перспективу возвращения каденции ее законного места и роли кульминации концертных событий. При этом пути истолкования качественных показателей каденции и ее функции в структуре целого не были однозначно запрограммированы возникшими возможностями, поскольку авторы, исходя из единого принципа свободного подхода к проблеме каденции, были вольны избирать собственные способы его реализации. Ниже рассматриваются два образца концерта, также принадлежащие композиторам лейпцигской школы, но с некоторым временным промежуток.

Хронологически более близким мендельсоновским предстает образец жанра, созданный Р. Шуманом (1810–1856): концерт *a-moll*, *op.* 54 (1841–1845). В критических статьях, опубликованных в *Neue*

Zeitschrift für Musik на протяжении 1835–1943 годов, Шуман упоминает 23 концерта для фортепиано с оркестром, давая им характеристики самого различного содержания. Необычайно высоко композитор отзывается о концертах Шопена, отмечает зрелое мастерство Второго концерта Мендельсона, положительно говорит также о произведениях Тауберта, Фильда, Мошелеса, Беннета. Причем пик активности композиторов в сочинении концертных опусов приходится на 1836 год, когда Шуман анализирует сразу 14 произведений. В статьях 1843 года, напротив, критик пишет: «Обозревая недавно вышедшее, хочется начать с глубокого вздоха сожаления по поводу того бесплодия, которое обнаруживается в этой области фортепианной музыки, по поводу малой значительности того немногочисленного, что появилось; действительно, как количественно, так и качественно в этом жанре дела обстоят печально»¹ [16, с. 142]. Известно отрицательное отношение композитора к искусству виртуозов в наихудших его проявлениях. Молодым пианистам он советует: «Никогда не ищи спасения в технике, в так называемой бравурности. Старайся, чтобы музыка произвела то впечатление, которое имел в виду автор; большего не надо; все, что сверх этого, – искажение» [16, с. 177]. О созданных в подобном ключе концертах композитор пишет, что в них «почти ничего нет, кроме пассажей». Произведения, где все сводится к технике и пальцевой беглости, огорчают Шумана-критика вдвойне: «Так часто говорят об испорченности публики, но кто ее испортил? Вы, господа, композиторы-виртуозы» [16, с. 142–143]. В то же время, неиссякаемым источником вечных музыкантских ценностей остается для композитора наследие Баха, Моцарта и Бетховена.

К 40-м годам XIX в. композитором уже написаны «Карнавал», «Крейслериана», «Фантазия», Сонаты, Новеллеты и многие другие замечательные фортепианные сочинения. А он все ищет убедительное воплощение своих дум и стремлений в области концертного жанра. Наконец, в письме к К. Вик в 1839 году Шуман сообщает о создаваемом новом опусе: «<...> это нечто среднее между симфонией, концертом и большой сонатой; я вижу, что не могу писать концерт для виртуозов, я должен замышлять что-то иное» (цит. по: [5, с. 329]).

¹ О произведениях Розенхайна, Черни, Майера, Шмитта.

Вскоре, в 1841 году создается Первая часть, первоначально задуманная самостоятельным концертным произведением и названная «Фантазией», а в 1845 – дописываются *Intermezzo* и Финал.

Обратимся к сонатному *Allegro* концерта. Его уникальность состоит в проращении всего интонационного материала из темы главной партии. Дальнейшее развитие полностью основано на тональных, ладовых, образных «превращениях» как темы целиком, так и отдельных ее мотивов. Это дает право Д. Житомирскому определять каждую фазу сонатной формы (главную и побочную партии, эпизод перед разработкой, собственно разработку и т. д.) еще и как блок вариаций, одним из которых является каденция. Следует заметить, что это не первый самостоятельный выход фортепиано; солист возглавляет концертное соучастие/соревнование, единолично открывая его, а затем при полном понимании оркестра, предварительно дав ему слово, излагает «от себя» темы главной и побочной партий, частично связующей. Но малые масштабы таких эпизодов превращают их в часть диалога, в то время, как каденция – развернутая, обладающая собственной драматургией композиция, равная 55 тактам при 439 основного текста: она содержит множество полифонических моментов, сложнейший эпизод-кульминацию, решенный при помощи октавно-аккордовой техники, проведение темы на фоне длительной трели, искусные, необычайно мелодизированные пассажи в различных регистрах фортепиано. По насыщенности фактурными приемами каденция стоит если не выше, то, по крайней мере, на одном уровне с остальным материалом части. Это обеспечивает ее восприятие как кульминации в плане не только драматургии и, следовательно, эмоционального напряжения, но и максимально яркого выражения возможностей исполнителя и его инструмента.

Н. Николаева, рассматривая форму сочинения несколько в другом ракурсе, настаивает на действии принципа «сквозного интонационного развития в условиях крупной формы, составляющего ее подлинно симфонические качества» [10, с. 197]. Особое значение исследователь придает эпизоду *Andante espressivo*, связывающему «драматургию данного *Allegro* <...> с романтическими поэчными формами» [10, с. 195]. Благодаря его лирической окраске, проявляющейся и в темпоритме движения, и в особой форме диалога-дуэта

фортепиано и солирующих деревянных духовых, автор определяет его как «законченную лирическую пьесу в характере ноктюрна» [10]. Тогда, следуя заявленной линии, и каденцию можно считать достаточно обособленным эпизодом в сквозной драматургии первой части, что подкрепляется исключительно сольным звучанием раздела и его внутренним структурированием с традиционной трехфазностью развития – начало, кульминация и завершение. Вместе с тем, она не нарушает общую логику музыкальных событий, составляя определенный этап их продвижения, чему в немалой степени служат специфические фактурные приемы. Избрав для начала каденции полифонический склад, композитор фиксирует процесс непрерывного тематического развертывания и обновления достаточно неустойчивого мотива из второго интонационного блока темы².

Длительное состояние нестабильности требует логического разрешения, каковое наступает в центральном, кульминационном разделе каденции. В его основе – та же ритмическая формула, но с измененным интонационным составом: вместо малых и больших секунд восьмые длительности теперь движутся по звукам мажорных и минорных трезвучий. Варьируются и фактурные решения: на смену множеству одноголосных реплик первого раздела приходят трехзвучные аккорды, имитирующие фанфары духовых или *tutti* оркестра. Еще один интонационный штрих добавляет ощущение устойчивости и равновесия – речь идет об окончании мотивов. Если в начале все построения завершались на слабом времени такта, то в кульминации, напротив, конец мотива всегда приходится на сильную долю. Мощное развитие готовит слушателя к ключевому моменту каденции – последнему проведению главной темы в новом фактурном варианте. Следует согласиться с Н. Николаевой в том, что эти шесть тактов являются кульминацией всего каденционного построения [10, с. 197]. Но кульминацией, уточним, скорее основанной на внутреннем эмоциональном напряжении, чем выраженной в реальной звуковой динамике. Слишком велик контраст между чеканными звонкими аккордами, мощны-

² Д. Житомирский и Н. Николаева предлагают примерно одинаковое деление главной темы концерта на интонационные звенья. Различия в определяемых границах звеньев в данном случае непринципиальны (см. [5], [10]).

ми октавами басового регистра и хоральным складом темы, звучащей в первой октаве и сопровождаемой трелью. Возможно, на такой эффект звукового «провала» и рассчитывал композитор, чтобы привлечь внимание слушателя к уже многократно слышанной мелодии.

После оркестрового звучания второго раздела каденции возвращение главной темы только усиливает ощущение солирования; возникает как бы вставной сольный номер исполнителя внутри его собственного выхода – вполне типичное решение для художника-романтика, но достаточно необычное, учитывая местоположение «внутреннего монолога» и жанровые характеристики фортепианного концерта. Если в основном тексте, играя выписанные *solo* темы главной и побочной партий, пианист все же ощущал себя связанным с оркестром, то здесь ему позволяется преподнести тему как исключительно личностное высказывание. Возникающая остановка в действии, погружение в особую интимную сферу становятся не только целью всего предыдущего развития каденции и всего сонатного *Allegro* в целом. Именно с этого момента начинается последний, завершающий раздел. Что же в нотном тексте указывает на «финальность» эпизода? В первую очередь, появление трели, которую, следуя сложившейся традиции, Шуман использует как символ завершения каденции. Во-вторых, композитор успокаивает движение, меняя быстрый темп на *Un poco andante*. Кроме того, мотив, ставший интонационной основой двух предыдущих разделов, искусно вуалируется за счет триольных опеваний главных мелодических звуков. В конце каденции композитор создает акустическую арку, когда на фоне «растворившихся» в опеваниях интонаций звучит основной мотив в той же тональности, что и в начале.

Итак, из анализа следует, что фактурные и интонационные особенности материала позволяют говорить об определенной драматургической самостоятельности каденции и обозначить ее как вставной эпизод (каким она и является изначально), тем не менее, неразрывно связанный с монотематическими преобразованиями. Многоплановость смыслов, заложенных в ней Шуманом, делает ее универсальной для романтического высказывания. Каденция здесь служит концентрированным выражением мироощущения композитора, в котором нет места внешнему блеску, демонстрационной виртуозности. Возвращаясь к проблеме исчезновения традиционной каденции из большин-

ства сочинений анализируемого периода, приведем слова самого композитора, свидетельствующие о важности сохранения для него этой части концертной формы: «Большую благодарность выражаем мы новейшим сочинителям концертов за то, что они к концу произведения не досаждают нам трелями и в особенности октавными скачками. Старая каденция <...> основана на более трезвой мысли и могла бы, пожалуй, быть удачно использована и в наше время» [14, т. II-А, с. 148].

Иное решение задачи превращения каденции в необходимый этап драматургического процесса предлагает один из ярчайших представителей национальных композиторских школ Европы XIX столетия – *Эдвард Григ* (1843–1907). Возможно, не столь крупное по объему, как у его современников, наследие композитора, тем не менее, представляет собой неотъемлемую часть мировой музыкальной культуры, а интересующий нас фортепианный концерт еще при жизни автора завоевал заслуженное признание и до настоящего времени входит в репертуар многих концертирующих пианистов. Общепризнанной заслугой Грига стал его вклад в становление и развитие норвежской культуры и искусства. Получив классическое образование в лейпцигской консерватории, славившейся в то время даже определенным консерватизмом, композитор возвращается на родину, где возлагает на себя огромную ответственность: практически каждое сочиненное им произведение, особенно крупной формы, становится первым образцом жанра, появившимся в его стране. Исключение составляют разве что области вокальной лирики и фортепианной миниатюры, в которых успешно работал композитор старшего поколения Х. Хьерульф (1815–1868). В сфере изучения народного творчества в Норвегии велась активная совместная работа историков, фольклористов, литераторов, музыкантов, и здесь у Грига уже была определенная творческая почва. Напротив, в сфере претворения традиционного набора крупных форм – сонаты, концерта, сюиты, единственной опорой для него стало классическое наследие Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта и композиторов-современников [7, с. 87].

Концерт *a-moll*, *op.* 16 (1862, 2-я ред. 1907) – достаточно ранний и единственный опыт Грига в этом жанре³ – представляет собой обра-

³ Второй концерт, *h-moll*, так и не был завершен [7, с. 364–365].

зец классической трехчастной концертной формы. По справедливому замечанию О. Левашевой, норвежский композитор не был новатором в области формы [7, с. 376]. Важно, однако, что он усваивает и как индивидуально претворяет опыт немецких предшественников. Концерт открывается ярким вступлением солиста, сразу отсылая к сочинению Шумана (близость с которым устанавливается и по тональному признаку), двойная экспозиция получает рассредоточенный характер (темы главной и побочной партий излагаются в последовательности *tutti-solo, tutti-solo*), в разработке сочетаются концертные и симфонические приемы (включая образную трансформацию тем) с преобладанием вторых, многотемность подчиняется логике контраста характерных образов (повествовательных, лирических скерцозных, драматических). Интонационную свежесть концерту придает национальный колорит, ясно ощутимый во всех частях трехчастного цикла, а его главной мыслью становится преображенная в восторженный гимн пасторальная тема срединного эпизода финала, торжественно венчающая композицию.

Сдерживаемая на протяжении всего сонатного *Allegro* инициатива фортепиано, постоянные напоминания оркестра о паритетности ролей в концертном «действе» требуют компенсации в развернутом сольном эпизоде, возможность которой предоставлена в каденции. Это обширное высказывание фортепиано, которое исследователи [1], [7] единодушно признают кульминацией всей первой части, построено на материале темы главной партии. По своему строению оно напоминает композиционную модель каденций Моцарта, выявленную Е. и П. Бадур-Скода [2]: начало импровизационно-виртуозного склада, средняя часть, представляющая тематический материал, и заключение с обязательной трелью в конце. Безусловно, образное, тематическое, фактурное наполнение, драматургическая функция аналогичных разделов у Моцарта и Грига глубоко различны: слишком велика разделяющая временная и стилевая дистанция. Но сам обнаруженный факт свидетельствует об опоре композитора на классические образцы инструментального концерта, созданные в предыдущем столетии.

Каким же образом преломляются традиции венской школы в сочинении, созданном во второй половине XIX ст.? Вернемся к началу

каденции. Отказ композитора от строгого тактового деления подчеркивает импровизационность построения; опорными точками здесь служат только долгие звуки с ферматами. По своему фактурному оформлению материал даже больше напоминает игру на скрипке: одноголосные виртуозные пассажи и арпеджированные аккорды. Учитывая, что скрипка в XIX в. становится любимым национальным инструментом в Норвегии, вступление каденции допускает ассоциации с характерными для народной музыки импровизациями, подготавливающими слушателя к основному действию, которые «транслируются» на языке другого инструмента. Похожие фрагменты встречаются во Второй скрипичной сонате композитора (*op.* 13), сочиненной незадолго до концерта⁴.

Обрамление раздела гармонией VI ступени, требующей естественного продолжения, еще больше подчеркивает вступительную функцию построения. Такое продолжение, наконец, наступает: на *pp*, окутанная струящимися пассажами в партии левой руки и тремолирующими тридцатьвторыми в правой, появляется главная тема, а вернее, ее первый элемент. За девять тактов, благодаря постоянной смене гармоний и общему динамическому нарастанию до *fff*, она превращается в страстное, патетическое «слово». Данный тематический элемент изначально излагался фортепиано в диалоге с оркестром; здесь же композитор, компенсируя отсутствие собеседника, заполняет мелодические паузы сложнейшими хроматическими пассажами. Так Григ одновременно демонстрирует богатейшие регистровые возможности фортепиано, способствует появлению определенных зрительных образов при восприятии музыки и отдает дань виртуозной сущности каденции.

Изложение второго элемента темы продолжается в той же манере. Певучая мелодия приобретает при ритмическом увеличении черты декламационности, а непрекращающаяся линия коротких арпеджио придает ей взволнованный характер. Красочное описание данного фрагмента предлагает А. Алексеев: «“Бурлящие” фигурации, с силой обрушивающиеся на массивы аккордов, вызывают представ-

⁴ Одновременно перенесение приемов игры на скрипке в условия клавирасылает к творчеству Баха (см., например, прелюдию *B-dur* из первого тома «Х.Т.К.»).

ление о грозных волнах, штурмующих твердыни норвежских фиордов. <...> возникают почти зрительные ассоциации с морским прибоем – накатывающимися на берег и обнажающимися вслед за тем подводными скалами во всей их суровой и таинственной красоте». И далее исследователь замечает: «Такой картинной каденции в фортепианных концертах еще не встречалось. Создание ее было дальнейшим шагом на пути переосмысливания старинных традиций жанра в связи с программно-изобразительными тенденциями нового времени» [1, с. 265]⁵. «Бурлящие» фигурации становятся связующим звеном при переходе к заключительной трели. Композитор интерпретирует этот традиционный в композиционном плане концертного *Allegro* технический элемент достаточно свободно, и, подчиняясь общей драматургии каденции, также укрупняет его, превращая в аккордовое тремоло.

Образное и фактурное преобразование темы является не только следствием реализации в жанре современных Григу эстетических установок. О. Левашева объясняет эту трансформацию с точки зрения проблемы формообразования: «<...> огромную роль в сонатном мышлении композитора приобретает принцип вариационного преобразования темы. Не столько мотивное развитие, сколько новое освещение темы путем варьирования преобладает в его разработочных эпизодах. Напомним хотя бы чудесное “перерождение” главной партии в фортепианном концерте – из жанрово-танцевальной в лирико-элегическую <...>» [7, с. 376]. Как видим, исследователь говорит о своеобразном способе преобразования тематизма именно в развивающихся разделах формы. Но если мы обратимся к разработке концерта, то в партии фортепиано обнаружим лишь виртуозные пассажи, а поручаемая солисту тематическая работа приходится как раз на зону каденции. Следуя заявленной логике, можно утверждать, что эти два раздела у Грига обладают взаимопроникающими и взаимозаменяемыми функциями.

Итак, композитор демонстрирует пример обновленного подхода к жанру концерта без кардинальных изменений в области формо-

⁵ Напомним еще раз о веберовских корнях программности в жанре концерта, специфически преломленной Мендельсоном.

образования, к которым столь часто прибегали его современники. Вместе с тем, он следует их представлениям о сложившемся опыте не как догме, а как питательной среде собственной творческой фантазии. Известные, казалось бы, композиционные приемы Григ отбирает и сопрягает в соответствии с индивидуальным замыслом, вследствие чего обнаружить единичный образец его концерта как художественного целого невозможно. Более того, современник нового поколения лейпцигской школы, норвежский композитор фактически откликается на призыв Шумана обратиться к прошлому с целью обогащения настоящего – в том числе, к «старой каденции».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учеб. для студ. муз. вузов / А. Д. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — 414 с.*
2. Бадура-Скода П. *Интерпретация Моцарта / П. Бадура-Скода, Е. Бадура-Скода. — М. : Музыка, 1972. — 373 с.*
3. Бондаренко М. *Судьба каденции в романтическом фортепианном концерте (на примере произведений Ф. Мендельсона, И. Брамса) / М. Бондаренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 19. — С. 49–65.*
4. Бондаренко М. *Фактурные особенности фортепианных концертов Ф. Шопена как отражение романтических тенденций развития жанра / М. Бондаренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. — Харк. держ. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 47–56.*
5. Житомирский Д. В. *Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.*
6. Кузнецов И. К. *Фортепианный концерт в истории и теории жанра : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. / спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. К. Кузнецов. — М., 1980. — 25 с.*
7. Левашева О. Е. *Эдвард Григ. Жизнь и творчество / О. Левашева. — М. : Музыка, 1974. — Изд-е 2-е. — 624 с.*
8. Мильштейн Я. *Предисловие [Ф. Лист Концерт № 1 для фортепиано с оркестром : партитура]. — М. : Музгиз, 1961. — С. 3–5.*

9. Мильштейн Я. Предисловие [Ф. Лист Концерт № 2 для фортепиано с оркестром : партитура]. — М. : Музгиз, 1963. — С. 3–7.

10. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2-я : учеб. пособие / [под ред. Т. Э. Цытович]. — М. : Музыка, 1990. — 526 с.

11. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. / спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Я. Э. Торган. — К., 1978. — 24 с.

12. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Торган Янис Эрнестович. — Л., 1976. — 162 с.

13. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Листа : путеводитель / Ю. Хохлов. — М. : Музгиз, 1960. — Изд. 2-е, доп. — 84 с.

14. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. / [сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского]. — М. : Музыка, 1975. — Т. 1. — 407 с.

15. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. / [сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского]. — М. : Музыка, 1978. — Т. 2-А. — 327 с.

16. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. / [сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского]. — М. : Музыка, 1979. — Т. 2-Б. — 294 с.

Бондаренко М. В. Авторська каденція як невід’ємна частина драматургічної логіки сонатного Allegro (фортепіанні концерти Р. Шумана та Е. Гріга). Розглядаються каденції Р. Шумана та Е. Гріга у власних фортепіанних концертах як відображення музичного мислення композиторів. Аналізується вплив романтичного світогляду на еволюцію каденції як явища.

Ключові слова: каденція, фортепіанний концерт, формоутворення, віртуозність, традиція.

Бондаренко М. В. Авторская каденция как неотъемлемая часть драматургической логики сонатного Allegro (фортепианные концерты Р. Шумана и Э. Грига). Рассматриваются каденции Р. Шумана и Э. Грига в собственных фортепианных концертах как отражение музыкального мыш-

ления композиторов. Анализируется влияния романтического мировоззрения на эволюцию каденции как явления.

Ключевые слова: каденция, фортепианный концерт, формообразование, виртуозность, традиция.

Bondarenko M. Author's cadence as an essential part of dramatic logic of sonata Allegro (piano concertos by R. Schumann and E. Grieg). Considered cadences of R. Schumann and E. Grieg in their own piano concertos as a reflection of musical thinking of composers. Analyzed the influence of the romantic worldview on the evolution of the cadence as a phenomenon.

Key words: cadence, a piano concerto, construction of music form, virtuosity, tradition.

УДК 784.95

Ирина Ефремова

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОСТИ В РУССКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА

На протяжении столетий в развитии прикладных музыкальных жанров происходили процессы, связанные с «проникновением» характерных черт одного жанра в другой и, таким образом, способствующие их сближению и взаимообогащению. В XIX веке наблюдается значительная активизация обозначенных процессов, что весьма ярко проявилось на уровне внедрения танцевальности в камерную вокальную сферу. Во многом этому способствовала большая популярность в пору романтизма бальной практики, а потому тема бала может рассматриваться как одна из ветвей преломления танцевальной стихии в вокальной лирике обозначенной эпохи.

При этом, если в театрально-сценических жанрах бал показан весьма реалистично и мы можем составить о нем достаточно полное представление посредством визуального и слухового ряда, то в камерной вокальной музыке данное явление получает более условное воплощение, связанное как с небольшими масштабами сочинений, так и с отсутствием в них постановочного контекста.