

Ж. Бизе и А. Тома, а также с шедевром веристской драмы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй».

**Ключевые слова:** конфликт, лирическая опера, ориентализм, Восток и Запад, драматургия, жанр.

**МОВЧАН В. ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТУ В ОПЕРІ Л. ДЕЛІБА «ЛАКМЕ».** Розглядаються особливості конфлікту в опері Л. Деліба «Лакме», яка недостатньо вивчена у вітчизняному музикознавстві. Особлива увага приділяється характеристиці орієнтальної сфери опери, так званої французької музики «про Схід». Простежується спадкоємність між «Лакме» та низкою французьких ліричних опер Ш. Гуно, Ж. Бізе та А. Тома, а також з шедевром веристської драми Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

**Ключові слова:** конфлікт, лірична опера, орієнталізм, Схід та Захід, драматургія, жанр.

**MOVTCHEAN V. FEATURES OF CONFLICT ARE IN OPERA OF L. DELIBES "LAKME".** The article is sanctified to the features of conflict in opera of L. Delibes "Lakme", insufficiently known in our musical science. The special attention is spared to description of ориєнтальної sphere of opera, so-called French music "about East". The filaments of succession are conducted between "Lakme" and gallery of French lyric operas of C. of Gounod. G. Bizet and A. Thomas, and also with the masterpiece of verismo drama of G. Puccini "Madam Butterfly".

**Key words:** conflict, lyric opera, orientalism, East and the West, dramaturgy, genre.

УДК 78.071.1 : 786.2.082.2

*Анна Богатырева (Кулак)*

## **СИМФОНИЗАЦИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. МАК-ДОУЭЛЛА**

Научное осмысление наследия Эдварда Мак-Доуэлла (1860–1908), с которого, по словам В. Конен, ведет свое начало «совершеннолетие» американской музыки [3, с. 253], начинается в 1906 году. Л. Гилмен – автор первой монографии о композиторе – представляет подробную биографию Э. Мак-Доуэлла, исследует особенности его творческого метода, цитирует фрагменты его литературного наследия [9]. Исследование Дж. Порте, вышедшее в США в 1922 г., продолжает монографическую линию в изучении творчества Э. Мак-Доуэлла, уточняя и расширяя фактологический материал, представленный Л. Гилме-

ном [10]. В обеих работах анализируются все фортепианные сочинения композитора.

В немногочисленных исследованиях творчества Э. Мак-Доуэлла, представленных в отечественной литературе, изучаются связи композиторского стиля американского художника с наследием европейского музыкального романтизма [5, 6]. В работе В. Конен прослеживаются этапы формирования творческой индивидуальности Э. Мак-Доуэлла, подчеркивается значение исполнительской, педагогической, просветительской деятельности музыканта; характеризуются особенности образного строя его сочинений [3]. Фортепианное творчество композитора является специальным предметом изучения в диссертации Е. Куловой [4]. Анализ данных работ показывает, что внимание исследователей в области фортепианной музыки Э. Мак-Доуэлла концентрируется преимущественно на жанре программного цикла миниатюр<sup>1</sup>. Следствием такой расстановки акцентов стала характеристика композитора как «лирика-миниатюриста» (В. Конен) [3, с. 250]. Однако изучение фортепианных опусов Э. Мак-Доуэлла в жанре крупной формы, в особенности, четырех сонат для фортепиано, обнаруживает наряду с лирическими иные стороны его дарования: творческий подход к драматургии крупной циклической формы, способность к убедительному воплощению масштабного замысла, к синтезу и переосмыслению широкого круга достижений европейского музыкального искусства.

**Актуальность** темы исследования обусловлена, во-первых, необходимостью ликвидации «белых пятен» в истории развития жанра фортепианной сонаты в европейском и американском искусстве, поскольку сонаты Э. Мак-Доуэлла в общемировом процессе развития жанра занимают двойственное положение: являются ответвлением европейской позднеромантической сонаты и, одновременно, открывают историю фортепианной сонаты в США. Во-вторых, необходимостью уточнить историко-художественную функцию композитора, которая не может быть ограничена характеристикой «миниатюриста».

**Цель** исследования – выявление признаков симфонизации жанра фортепианной сонаты в творчестве Э. Мак-Доуэлла.

---

<sup>1</sup> В работе Е. Куловой о первых трех сонатах лишь упоминается; анализу подвергается последняя, Четвертая, что не дает возможности составить цельную картину сонатного творчества композитора.

**Объект** исследования – процесс симфонизации фортепианной сонаты как одна из главных тенденций развития жанра рубежа XIX–XX веков.

**Предмет** исследования – особенности воплощения симфонизации фортепианной сонаты в творчестве Э. Мак-Доуэлла.

Американская музыкальная культура подарила мировому искусству многочисленные примеры композиторского новаторства. Творчество Чарльза Айвза, Эдгара Вареза, Генри Коуэлла, Джона Кейджа неразрывно связано с поиском непроторенных путей в музыке, с изобретением принципиально новых средств выразительности. Новаторскому периоду в музыкальном искусстве США, начавшемуся почти одновременно с XX ст., предшествовал этап ассимиляции и творческого переосмысления мировых музыкальных традиций. Отсутствие собственной многовековой истории профессиональной музыки компенсировалось в Соединенных Штатах особой быстротой и интенсивностью освоения наиболее значительных достижений академической музыкальной культуры.

Примером творческого претворения европейских музыкальных традиций на американской культурной почве является творчество Э. Мак-Доуэлла, период наибольшей композиторской активности которого приходится на рубеж XIX–XX веков. Двенадцать лет, проведенные Э. Мак-Доуэллом в Европе (преимущественно в Германии), где он получил профессиональное образование и создал первые значительные сочинения, коренным образом повлияли на систему творческих приоритетов американского композитора. Как строй музыкального мышления Э. Мак-Доуэлла, так и его эстетические предпочтения типичны для позднеромантической эпохи: в его фортепианной музыке прослеживаются связи с наследием крупнейших композиторов, представляющих едва ли не все этапы развития музыкального романтизма. Лирические стороны дарования американского художника проявились не только в программных циклах миниатюр, но и в фортепианных сонатах, которые рельефно демонстрируют масштабность музыкальных замыслов композитора, стройную логичность построения крупной формы, изобретательность в развитии тематического материала, *обогащение жанрового инварианта* с помощью оригинальной комбинации принципов программного, сонатного, симфонического и поэчного типов драматургии.

Четыре фортепианные сонаты Э. Мак-Доуэлла – развернутые многочастные композиции, наделенные авторской программой. Интонационно-ритмические связи между сочинениями, общность архитектурного замысла позволяют объединить их в своего рода «макроцикл», в условиях которого каждая из сонат играет роль части в процессе последовательного раскрытия концепции. В то же время, типы образного содержания, выраженные автором в программных названиях, позволяют разделить макроцикл на две дилогии. Первая «Трагическая» и Вторая «Героическая» сонаты отражают различные чувственно-эмоциональные сферы человеческой жизни. Третья «Норвежская» и Четвертая «Кельтская» претворяют мифологические образы эпоса североευропейских народов.

Разделение четырехчастного макроцикла на две дилогии представляется возможным не только на образном уровне. Этому способствует и хронологический аспект. Две первые сонаты созданы в последнем 10-летии XIX в. (1893; 1895 гг.), две последние – в первые годы XX в. (1900; 1901). Первая и вторая дилогии представляют разные этапы жизни композитора: первая – «бостонский» (1888–1896), вторая – «нью-йоркский» (1896–1906). Закономерным следствием возрастания композиторского опыта Э. Мак-Доуэлла стало постепенное оттачивание авторской модели сонатного цикла<sup>2</sup>. Четырехчастная трактовка сонат первой дилогии сменяется трехчастной во второй, что явилось результатом стремления композитора к большей лаконичности, концентрированности формы. Кроме того, программное содержание сочинений с каждым следующим опусом обретает все большую конкретизацию, чему способствует тяготение композитора к вербальному очерчиванию сюжета.

Преимственность трактовки фортепианных сонат Э. Мак-Доуэлла по отношению к австро-немецкой музыкальной культуре связывает американского композитора не только с эпохой романтизма, но и с более удаленным историческим срезом. Основополагающая роль метода симфонизма в драматургии четырех сонатных циклов Э. Мак-Доуэлла делает очевидной их генетическую связь с сонатами Л. Бетховена, который заложил основы симфонизации жанра фортепианной сонаты, придав ей также черты масштабной концертности, оркестральности звучания инструмента [1].

---

<sup>2</sup> Следует подчеркнуть, что первый исследователь творчества Э. Мак-Доуэлла Л. Гилмен ведет отсчет периода композиторской зрелости американского художника с опуса № 45, под которым числится Первая фортепианная соната [9].

В «Трагической» и «Героической» сонатах американского композитора выделяется ряд следующих признаков симфонизации жанра, истоки которых обнаруживаются в творчестве венского классика: четырехчастное строение сонатного цикла; наличие медленного вступления в первой части; сквозная роль темы вступления на уровне всего сочинения; использование, наряду с темой вступления, ряда других сквозных тем, подвергающихся качественному преобразованию; появление в финале цикла тем из предыдущих частей (данный прием использован в 9-й симфонии Л. Бетховена); применение конфликтного (драматического) типа симфонической драматургии; финалоцентристская концепция цикла, создающая целенаправленность развития, его устремленность к развязке; оркестровая трактовка фортепиано, включающая монументальную насыщенную фактуру с преобладанием октавного и аккордового изложения; использование оркестровых приемов развития материала, таких как темброво-регистровое варьирование, тембровые мотивные «переключки».

Тенденция оркестровой трактовки фортепиано получила, как известно, разнообразные творческие преломления в индивидуальных стилях композиторов-романтиков, став одной из характерных примет искусства эпохи. Отмеченные Д. Житомирским признаки приближения романтически трактованного фортепиано к оркестру в творчестве Р. Шумана – расширение звукового диапазона инструмента, усиление густоты звучания, уплотнение аккордового полноразвучия [2, с. 470] – полностью применимы для характеристики фортепианного письма Э. Мак-Доуэлла в сонатах. В этом отношении творчество американского композитора корреспондирует также с фортепианным наследием И. Брамса<sup>3</sup>. Такие особенности фортепианных сонат Э. Мак-Доуэлла, как приоритет программности, обращение к литературным источникам в качестве сюжета произведений; значительная роль метода монотематизма в развитии тематического материала; применение поэзного принципа драматургии; виртуозный масштабный пианизм «фрескового» типа, указывают на преемственную связь с фортепианным и симфоническим творчеством Ф. Листа, с которым американскому композитору довелось лично общаться. Значительная роль лейттематизма, метода Durch-

<sup>3</sup> Показательно, к примеру, что Р. Шуман слышал в фортепианных сонатах И. Брамса «завуалированные симфонии» [8, с. 42].

komponieren в интонационно-драматургическом плане сонат, а также обращение к скандинавской мифологии как источнику программных замыслов сочинений выявляют влияние оперного и фортепианного творчества Р. Вагнера на эстетические приоритеты американского композитора в области сонаты.

Наряду с таким обширным кругом традиций, развиваемых в фортепианном творчестве Э. Мак-Доуэлла, проявление метода симфонизма в его сонатах имеет специфические особенности. Программное содержание сочинений не ограничивается наличием названий-подзаголовков к каждой сонате, локализирующих основную направленность образно-эмоционального строя. Во всех сонатах, кроме Первой, предполагаемое подзаголовком программное содержание уточнено автором, причем степень конкретизации замысла возрастает от Второй сонаты к последней. Наименее конкретизирована программа Первой «Трагической» сонаты, название которой передает лишь общую содержательную направленность.

Программа «Героической» сонаты более развернута. В ее основу положена кельтская легенда о короле Артуре, точнее, одна из ее литературных обработок, появившаяся в XIX в., а именно, цикл поэм Альфреда Тениссона «Королевские идиллии». Оба сочинения – соната и ее литературный прототип – предваряются эпиграфом, переводимым с латыни как «Цветок царей Артур». Композитор также считал нужным уточнить сюжетную основу каждой части цикла, связанную с определенным эпизодом поэмы А. Тениссона. Авторская программа и эпиграф «Героической» сонаты выведены за пределы музыкального текста, но сохранились в литературном наследии Э. Мак-Доуэлла; цитируются в работах Л. Гилмена и Дж. Порте [9, 10].

Погружение композитора в эпическую сферу, начатое во Второй сонате, продолжилось и усилилось в последующих сонатных опусах. Программа Третьей и Четвертой сонат включает авторские стихотворные эпиграфы, созданные по мотивам скандинавских и кельтских эпических преданий. Происходит пересмотр структуры цикла: количество частей в последних сонатах сокращается до трех, за счет отказа от скерцо как отдельной части. Вместе с тем, скерцозность рассредоточивается по всем трем частям сонатного цикла.

Симфонический метод мышления композитора, сформировавшийся в первой сонатной дилогии, в «Норвежской» и «Кельтской» сонатах дополнен чертами рапсодийности: пассажи *allegretto*,

имитирующие игру на струнно-щипковом инструменте; воспроизведение на фортепиано «трехуровневой» романсовой фактуры (бас – гармоническая фигурация – солирующий голос); долгие паузы, позволяющие соотнести характер высказывания с ораторской речью.

В жанровой модели фортепианной сонаты, выработанной в творчестве Э. Мак-Доуэлла, первостепенное место в формировании тематических отношений, драматургического плана и сюжетной канвы произведения отдано *вступлению*. В нем экспонируется главная художественная идея сочинения, дополняемая вербальными средствами (заголовком, эпиграфом). Вступление также включает в себе важнейшие интонационно-ритмические формулы, благодаря сквозной роли которых сонатный цикл приобретает целенаправленность развития, целостность художественной концепции, убедительность реализации музыкального замысла.

Специфической особенностью музыкального синтаксиса сонатных вступлений Э. Мак-Доуэлла является четкое внутреннее деление на относительно законченные тематические формулы. Так возникает стадийность развития музыкального образа вступления. В масштабах макроцикла по направлению к последней сонате наблюдается тенденция возрастания: во-первых, объема вступления, во-вторых, развернутости и законченности каждого его тематического «звена»<sup>4</sup>. В каждой сонате рельефный, колоритный тематизм вступления имеет сквозную роль: появление мотивов вступления в важнейших драматургических точках сочинения знаменует *всеприсутствие* и, одновременно, постоянное развитие основной идеи произведения. Используемые композитором разнообразные вариантные преобразования сквозных тематических мотивов позволяют раскрыть образ вступления во всей его многогранности.

Звуковой образ вступления в каждой сонате концентрирует наиболее характерные черты основной эмоционально-образной сферы сочинения – в Первой сонате это трагический протест (бурное, взволнованное вступление); во Второй – благородный, мужественный героизм, олицетворенный в образе короля Артура (сдержанное, размеренное, величественное вступление); в Третьей и Четвертой – эпи-

---

<sup>4</sup> Вступление к Первой сонате наиболее тематически «монолитно»: деление на «звенья» производится посредством динамики и введения новых фактурных элементов. В последующих сонатах каждое «звено» представляет собой новое мелодическое образование.

ческое повествование о великих событиях прошлого (неторопливое, речитативно-декламационное вступление).

Для музыкальной драматургии сонат Э. Мак-Доуэлла характерно наличие *лейтмотивов*, берущих начало в первой части сочинения. В «Трагической» сонате функцию лейтмотива имеет тема вступления. В «Героической» лейтмотивный принцип расширяет свое значение, охватывая комплекс тем: наряду с темой вступления, сквозными становятся темы главной, связующей и побочной партий, а также тема разработки. Значение сквозных тем в музыкальной ткани сочинений крещендирует с каждым последующим сонатным опусом. Расширяется и спектр средств композиторской работы с лейттемами: вычленение отдельных мотивов, проведение тем по типу реминисценции; в наиболее «многоотемной» Второй сонате применяются контрапунктические соединения сквозных тем (к примеру, перед репризой в I ч. и в кульминации II ч). В Третьей и Четвертой сонатах, в связи с усилением роли принципа монотематизма, последовательно сужается зона средоточия лейттем: в Третьей сонате они концентрируются во вступлении и главной партии; в Четвертой – во вступлении. Вместе с тем, наблюдается изменение качества их проявления: интонационность сквозных тем во второй сонатной диалогии влияет на темообразование всего музыкального материала сочинения. Если в первых сонатных опусах Э. Мак-Доуэлла лейттемы, данные в начале сочинения, *сопоставлялись* в дальнейшем развитии с контрастным, самостоятельным тематизмом, свойственным конкретной части или эпизоду, то в Третьей и Четвертой сонатах на первый план выходит монотематический принцип: главные темы частей либо непосредственно образованы (выведены) из лейттем, либо органично включают интонационные обороты последних в собственную мелодическую целостность. Усиление действия принципа монотематизма придает сонатам второй диалогии черты поэмности. Таким образом, сквозные темы в конструкции Третьей и Четвертой сонат играют двойную роль, будучи как носителями основного интонационного образа, так и источниками тематизма.

Важнейшей особенностью работы композитора с лейттемами является обязательная *реминисценция темы вступления* I части в коде финала, создающая смысловую арку «вступление-заключение» (или, что более актуально для эпической модели во второй сонатной диалогии, «пролог-эпilog»). При этом, тема вступления, будучи проведенной в финале, в соответствии с законами симфонической драматургии

в каждом случае предстает качественно преобразованной. Более того, характер финального проведения-реминисценции (т. е. направление преобразования) отображает результат образного развития, осуществлявшегося в сонате. Так, в Первой сонате тема вступления, олицетворяющая трагическое содержание сочинения, в начале I части звучит патетично, мощно, с глубоким драматизмом: резкие пунктиры, минорный лад, широкий регистровый охват, плотная аккордовая фактура (присутствие кварто-квинтовых созвучий придает некоторую фанфарность); глубокие «колокольные» басы. В коде финала эта тема приобретает просветленность благодаря мажорному колориту и мягкой динамике (*p*, *pp*). Аккордовые возгласы, завершающие сонату на *ffff*, закрепляют торжественный, апофеозный характер коды. Таким образом, трагедийная образность, преобладающая в первых трех частях Первой сонаты, оказывается побежденной в последней части – вся эмоциональная направленность финала, начиная с первой темы в характере победного марша, утверждают торжество светлого оптимизма.

В финале Второй сонаты тема вступления (образ короля Артура) появляется несколько раз, отображая сюжетные повороты литературной программы. В первом проведении еще находится место мажорным гармониям, несколько просветляющим общий мрачный тон страданий Артура, терзаемого гневом и ревностью; однако нисходящие хроматические ходы, проводимые в мелодии и басу, предвещают грядущую трагедию. Во втором проведении темы вступления I-й ее элемент сопровождает настойчивая остиная ритмоформула, мелодически состоящая из сплошных нисходящих хроматизмов, что усиливает предчувствие катастрофы. Перед третьим, кодовым, проведением темы вступления появляется ряд музыкальных символов: тревожный колокольный звон, эпизод с быстрыми фигурациями на *pppp*, напоминающий финал шопеновской сонаты для фортепиано № 2, прерывание мелодических мотивов долгими «паузами молчания». Подготовленная таким образом, тема вступления в коде воспринимается как траурная песнь-шествие, в соответствии с программным сюжетом – оплакивание погибшего короля Артура. Преобразование темы включает максимальное сгущение гармонических красок (почти полный отказ от мажорных гармоний, использование большого количества уменьшенных и резко диссонирующих созвучий), регистровое «углубление» баса, введение патетических «возгласов» (гаммообраз-

ных взлетов и форшлагов к первой доле, отсутствовавших в первом проведении темы в финале).

«Траурный» характер коды финала обнаруживается и в Третьей сонате, что подчеркнуто ремаркой «*dirge-like*» («погребально»). Тема вступления, в первой части имеющая спокойный характер плавного эпического повествования, в последнем четырехтакте финала под действием образной направленности коды приобретает жесткую, подчеркнутую акцентированность, обостряется ритмически за счет введения форшлагов и коротких пунктиров.

Кода Четвертой сонаты, венчающая весь сонатный макроцикл, объединяет противоположные образные характеристики финалов предшествующих сонат: светлую торжественность в Первой, трагизм во Второй и Третьей. Первый раздел коды Четвертой сонаты, построенный на основной теме финала, наполнен скорбными интонациями (колокольные басы, резко диссонирующие гармонии, нисходящие ходы мелодии в завершающем построении темы). Образная направленность первого раздела коды подчеркнута авторской ремаркой «*with tragic pathos*». Второй раздел коды представляет собой лирический апофеоз сонатного макроцикла: преображенная тема вступления несет умиротворение и просветленность; благодаря равномерному, неторопливому «ходу» басового голоса и постепенному угасанию звучности создается атмосфера полного успокоения, которая не нарушается даже финальным октавным пассажем на *fff* – он воспринимается как эффектная виртуозная «точка» музыкального повествования.

Смена образно-смысловой доминанты во второй сонатной дилогии (героико-драматическая сфера уступает место эпической) демонстрирует всеобъемлющий характер макроциклического замысла. Анализ сочинений показывает, что композитор трактует симфонизм как универсальный метод музыкального мышления, позволяющий объединить в циклическое единство разнообразные сюжетно-образные концепции. Прослеживается *динамика* ряда процессов на уровне сонатного макроцикла, выявляющая цельность структуры и последовательность развития макроциклического замысла:

- на уровне программы: динамика «от сокрытого к явному» – от обобщенности заголовков 1-й дилогии к определенности авторских стихотворных эпиграфов, предваряющих музыкальный текст во 2-й дилогии;

- на уровне образности: эпическая сюжетность получает последовательное развитие, являясь впервые во Второй сонате и углубляя свое влияние в последующих;
- на уровне тематизма: усиление принципа монотематизма в направлении от Первой сонаты к Четвертой – если в 1-й диалогии производный и коренной типы интонационного контраста представлены относительно равномерно, то во 2-й диалогии роль коренного контраста уменьшается, производного – увеличивается.

Модель, по которой строит Э. Мак-Доуэлл каждый из сонатных циклов, сказывается на конструкции макроцикла в целом. Так, значительная роль раздела вступления в каждой из сонат дает основания считать Первую сонату монументальным вступлением на уровне макроцикла, в котором формулируются основные принципы композиторской трактовки сонатного жанра (программность, симфонизм), так же, как во вступлении каждой сонаты формулируются ее главные интонационные идеи. Прием арки «вступление-заключение», реализующийся в каждой сонате, выявляется и на уровне макроцикла: Первая и Четвертая сонаты, лейтмотивации которых концентрируются в теме вступления, обрамляют Вторую и Третью сонаты, имеющие несколько контрастных зон средоточия лейттематизма. Кода финала Четвертой сонаты, представляющая два противоположных эмоциональных образа (в отличие от «моноаффектных» код финалов предыдущих сонат), приобретает роль всеобщей коды макроцикла, поскольку объединяет главнейшие образные доминанты последнего – глубокую скорбь и идиллическую умиротворенность. Таким образом, каждая соната в макроцикле приобретает собственную функцию: Первая – вступление (завязка), Вторая – развитие героико-драматической концепции, Третья – развитие эпической концепции в рамках скандинавской тематики; Четвертая – финал всего цикла, объединение контрастных образных сфер предыдущих сонат, углубление эпической характерности на материале кельтской тематики, колорит которой, по утверждению Л. Гилмена, притягивал и восхищал Э. Мак-Доуэлла на протяжении всего творческого пути [9].

**ВЫВОДЫ.** В четырех фортепианных сонатах Э. Мак-Доуэлла, созданных на рубеже XIX–XX веков, отражен и обобщен ряд наиболее значительных достижений музыкального искусства, осуществленных европейскими композиторами на протяжении конца XVIII–XIX столетий. Творчески переосмысливая наследие предшественников,

Э. Мак-Доуэлл развивает тенденции симфонического и фортепианного искусства в рамках фортепианной сонаты. Симфоническое мышление Э. Мак-Доуэлла, нашедшее отражение в фортепианных сонатах, едва ли возможно свести к одному типу. Очевидно, имеет место *синтез разных типов симфонизма: героико-драматического (или, по И. Соллертинскому, шекспиризирующего* [7, с. 338]), *лирико-трагедийного, эпического, поэтного, программного.*

Анализ фортепианного сонатного наследия композитора показывает, что к началу XX века благодаря Э. Мак-Доуэллу в американской музыкальной культуре были освоены и оригинально интерпретированы традиционные классико-романтические жанро-формы академической европейской музыки. Композиторское новаторство Э. Мак-Доуэлла проявляется в *синтезировании* различных трактовок симфонизма и перенесении их в фортепианную сферу. Некоторые существенные особенности трактовки жанра сонаты, воплотившиеся в творчестве Э. Мак-Доуэлла, нашли продолжение и развитие в фортепианном творчестве его американских коллег в XX веке: так, общими тенденциями являются многочастность, масштабная концертность, использование народно-национальной тематики.

Благодаря обобщению и творческому переосмыслению канонов европейской музыкальной культуры, осуществленному Э. Мак-Доуэллом, была подготовлена благодатная почва для выработки в США самобытного национального стиля, а также для появления более радикальных форм новаторства в области композиторского творчества, в том числе, в искусстве Ч. Айвза, Э. Вареза, Г. Коуэлла.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Горюхина Н. *Эволюция сонатной формы [Текст]* / Н. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1973. – Изд. 2-е. – 309 с.
2. Житомирский Д. *Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. [Текст]* / Д. В Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
3. Конен В. *Основоположник американской композиторской школы – Эдвард Мак-Доуэлл [Текст]* / В. Конен // *Этюды о зарубежной музыке.* – М. : Музыка, 1975. – Изд. 2-е., доп. – С. 243–253.
4. Кулова Е. *Фортепианное искусство США (творчество Мак Доуэлла, Гершвина, Барбера) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Кулова Елизавета Кубадиевна ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.* – М., 1979. – 22 с.
5. Манулкина О. *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. [Текст]* / О. Б. Манулкина. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.

6. Павлишин С. Американська музика [Текст] / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2007. – 316 с.

7. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии [Текст] / И. Соллертинский // Исторические этюды. – Л. : Гос. Муз. Издат, 1963. – Изд. 2-е. – С. 335–346.

8. Царева Е. Иоганнес Брамс : Монография [Текст] / Е. М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 383 с.

9. Gilman L. Edward MacDowell. A Study. [Text] / Lawrence Gilman [Electronic resource] / London, New-York, J. Lane, 1906. – Mode of access : <http://www.gutenberg.org/files/14109/14109-h/14109-h.htm> – title from the screen.

10. Porte J. F. Edward Mac Dowell. A great American tone-poet, his life and music. [Text] / J. F. Porte [Electronic resource] / New-York, Dutton, 1922. – Mode of access : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/14185/pg14185.html> – title from the screen.

**БОГАТЫРЕВА (КУЛАК) А. СИМФОНИЗАЦИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. МАК-ДОУЭЛЛА.** Рассматриваются особенности воплощения метода симфонизма в жанре фортепианной сонаты в творчестве американского композитора. Предлагается дифференциация типов симфонизма, выявленных в изучаемых сонатах (героико-драматический, лирико-трагедийный, эпический, программный, поэзный). Определяются особенности развития традиций европейского романтизма в условиях американской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** романтизм, американская музыкальная культура, метод симфонизма, фортепианная соната, монотематизм, лейттематизм, программная музыка.

**БОГАТЫРЬОВА (КУЛАК) А. СИМФОНІЗАЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ Е. МАК-ДОУЕЛЛА.** Розглядаються особливості втілення методу симфонізму у жанрі фортепіанної сонати в творчості американського композитора. Пропонується диференціація типів симфонізму, що є наявними у сонатах, що вивчаються (героїко-драматичний, лірико-трагедійний, епічний, програмний, поемний). Визначаються особливості розвитку традицій європейського романтизму в умовах американської музичної культури.

**Ключові слова:** романтизм, американська музична культура, метод симфонізму, фортепіанна соната, монотематизм, лейттематизм, програмна музика.

**BOGATYRIOVA (KULAK) A. THE SYMPHONIZATION OF THE PIANO SONATA GENRE IN THE E. MAC-DOWELL'S CREATIVITY.** Under study are the specific features of the symphonic method embodiment in the piano so-

*nata genre in E. Mac-Dowell's creativity. It is proposed differentiation of the symphonism types in the sonatas which are studied (such types as heroical, dramatical, lyrical, tragical, epic, program, poem). The particular qualities of the development of the European romanticism traditions in the American music culture are determined.*

**Key words:** *romanticism, American music culture, symphonic method, piano sonata, monothematism, leith-thematism, program music.*

УДК 78.01 : [78.071.1 : 784.3] (430) "19"

*Галина Зуб*

## **ОБРАЗ СТРАЖДУЩЕЙ БОГОМАТЕРИ В КАМЕРНОМ ЦИКЛЕ «ЖИТИЕ МАРИИ» Р. М. РИЛЬКЕ – П. ХИНДЕМИТА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ**

**Актуальность темы** обусловлена усилением внимания ученых к проблемам жанровых и стилевых взаимодействий в музыке XIX–XX веков. Однако процесс взаимообогащения за счет привлечения стилистики эпохи барокко, взаимопроникновения жанровых черт вокального цикла и оперной драматургии в произведении Хиндемита «Житие Марии» не стало объектом глубокого анализа. При этом названные закономерности влияют и на исполнительскую интерпретацию, что определяет особый интерес к данной проблематике в классе концертмейстерского мастерства.

**Цель статьи** – выявить аспекты жанровых взаимодействий в процессе раскрытия основного образа произведения, каковым является Богородица, ее житие, осмысленное немецким композитором XX века.

Традиционно «Житие Марии» относят к камерно-вокальным сочинениям П. Хиндемита, хотя в этом произведении обнаруживается присущий музыке XX века процесс жанровых взаимодействий. Вокальная и инструментальная партии здесь равнозначны, голос приближается к инструментальному звучанию, а партия фортепиано осмысливается как равносильная оркестру, все голоса музыкальной фактуры образуют контрапунктическое единство, своеобразный художественный контрапункт. Напомним, что оперы Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира» существуют не только в оперной интерпретации, но и в качестве программно-симфонического цикла, что свидетельствует о прозрачности жанровых границ в художественном