

між епохами генерал-басу і музичного класицизму в історії музики відбулися радикальні зміни, великий переворот. Важлива рубіжна дата в історії музики як 1750, стильові зміни, що відбулися в музичному письмі майстрів Бароко, класицизму і романтизму допомогли осмислити роль І. Брамса в історії поліфонії.

Ключові слова: поліфонічне письмо Й. Брамса, інтертекст, палімпсест, стильовий полілог, інтертекстуальний простір поліфонії Й. Брамса.

Chervinskaya N. The role of Brahms in the history of polyphony. The author refers to the concept of the history of musical thought Ernst Kurt. According to E. Kurt between era general bass and musical classicisme – great coup. An important date in the history music as a 1750, Changes in musical style script masters Baroque, Romanticism and classicisme helped concepts J. Brahms role in the history polyphony.

Key words: polyphonic script of J. Brahms, intertext, palimpsest, styles of polylogue, intertextual polyphony space of J. Brahms.

УДК [78.071.1 : 782.1] : 82.31

Вера Мовчан

ДВЕ «ТАИС»: РОМАН А. ФРАНСА И ОПЕРА Ж. МАССНЕ

Роман А. Франса «Таис» был опубликован в 1898 году в «*Revue des Deux Mondes*». Основой его стало житие Святой Таисии Египетской [3, с. 561], повествующее об обращении знаменитой александрийской куртизанки Таис в христианство монахом-отшельником. История раскаявшейся грешницы, ставшей Святой, была описана и до А. Франса – в пьесе Гросвиты Гандерсгеймской¹ «Пафнутиус» [17].

¹ Гросвіта [Гротсвита, Хросвита, Хротсвита; лат. Hrotsvit, Hrotsvith, Hrotsuitha, Hroswitha, Roswitha] (930/5 – ок. 975) немецкая религиозная писательница, поэтесса, канонисса монастыря Гандерсхайм. Творчество Гросвиты связано с т. н. Оттоновским возрождением 2-й половины X – 1-й четверти XI в., ее произведения рассматриваются исследователями в одном ряду с сочинениями Раггера Веронского, Лиутпранда Кремонского и других [8].

А. Франс переносит сюжетную фабулу средневековой пьесы в роман практически без изменений, однако между произведениями существует значительное идейное различие, которое очень остроумно обозначил Г. Честертон: «<...> Монахиня экономит души. Анатолий Франс теряет одну из них. Это современный универсализм» [11, с. 24]. Согласно роману А. Франса, Пафнутий становится жертвой собственной гордости и самоуверенности: не отдавая себе отчет в истинных мотивах своего желания вырвать Таис из пучины порока, он погибает духовно, сраженный греховной страстью к куртизанке.

Роман состоит из трех частей, каждая из которых носит название цветка: первая – лотоса, вторая – папируса, третья – эуфорбии. Исследователь творчества А. Франса Н. Мавлевич считает, что названиями этих цветов символически обозначены три мира: «<...> смиренному-дрие фиваидских отшельников (Лотос), книжная мудрость античности (Папирус) и разрушительное безумие фанатизма (Эуфорбия)» [6]. С этим наблюдением вполне можно согласиться, ведь семена лотоса издревле использовались для изготовления четок – неизменного атрибута христианских монахов, папирус в античную эпоху был основным писчим материалом и стал своеобразным символом древнегреческой культуры, а эуфорбия – ядовитый молочай – служит знаком черной страсти, отравляющей душу Пафнутия. Согласно мнению Н. Мавлевича, основная идея романа А. Франса состоит в показе различных сторон христианского вероучения: в отрывке «Пир» из второй части представлен «критический и скептический взгляд на христианство», которое «стоит в ряду других религиозных и философских учений поздней античности»; через образы святого Антония, раба Ахмеса, брата Палемона христианство предстает как «цельное мироощущение со своей духовностью, <...> утоление “потребностей человеческой души”, своеобразное стремление к гармонии» и, наконец, Пафнутий олицетворяет «разрушительное начало христианства, превратившегося в догму, скованного церковной иерархией и нетерпимого к инакомыслию» [6]. Несколько иначе к определению идейного содержания романа подходит А. Луначарский. По мнению автора в нем последовательно доказывается «общее положение об относительности добра и зла», а все произведение в целом представляет собой «поэму о человеческой страсти» [5]. *Françoise Carret* в исследовании,

посвященном опере «Таис» Ж. Массне, считает, что «книга является истинной критикой христианства, в чем писатель продолжает традиции Вольтера и Ренана» [10, с. 5]. В отличие от выше цитируемых исследователей, автор биографии А. Франса К. Долинин полагает, что «основная тема “Таис” – это не христианство вообще, а христианский фанатизм и аскетизм» [2].

Не беря на себя смелость однозначно определить магистральную идею «философской повести» А. Франса, зададимся вопросом: что могло привлечь в этом романе одного из создателей лирической оперы – Ж. Массне, и чем можно объяснить благожелательный отзыв писателя о музыкально-сценической интерпретации своего сочинения [15, с. 202]. Как представляется, литературный опус А. Франса при всей его несомненной мировоззренческой нацеленности обладает значительным психологическим потенциалом. Созданные им выразительные портреты центральных персонажей буквально «просятся» на театральные подмостки². Ключевой фигурой среди них, несомненно, предстает Пафнутий – не только как представитель христианской доктрины, но и как своеобразный характер, особенности которого породили его внутреннюю драму. Причиной гибели Пафнутия является скорее не христианское вероучение, а его собственная гордыня: поддавшись ей, он решает, что ему дано вершить судьбы и наставлять на путь истинный и, не слушая совета мудрого отшельника Палемона, отправляется в Александрию. Вернувшись в монастырь после обращения Таис, Пафнутий снова не слушает советов Палемона, а, ослепленный все той же гордыней, принимает бесовский голос за Божественный и поселяется на одиноко стоящем в пустыне столпе, становясь объектом паломничества верующих³. В качестве доказательства высказанной мысли представляется уместным процитировать слова самого писателя, содержащиеся в статье, посвященной опере Ж. Массне: «Я собрал воедино противоречия. Я показал расхождения. Я по-

² Доказательством этому может служить тот факт, что на основе романа была написана одноименная трехактная лирическая комедия Л. Галле, которая и стала непосредственной основой для либретто оперы Ж. Массне.

³ Проявления пагубного влияния гордости на судьбу главного героя в романе А. Франса не ограничиваются приведенными выше, однако в рамках статьи перечислить их все не представляется возможным.

советовал сомневаться. <...> Я думаю <...>, что несчастья людей протекают от гордости. Вот почему моя книжица советует придерживаться простоты сердца и ума» (цит по: [1, с. 835]).

В первой редакции опера «Таис» Ж. Массне была поставлена 16 марта 1894 года на сцене *Grand Opéra*. Вслед за упомянутой пьесой Л. Галле произведение получило жанровое наименование «лирическая комедия»⁴. Вторая редакция сочинения была написана композитором в 1898 году. В ней композитор вводит в оперу развернутую дуэтно-диалогическую сцену лирической пары в Оазисе (первая картина третьего действия), заменяет развернутый балет, пластически изображающий искушение Атанаэля – главного героя оперы (вторая картина третьего действия) традиционным балетным дивертисментом (третья картина второго действия) и изменяет финал (опера, согласно второй редакции, завершается не горьким возгласом Атанаэля, оплакивающего умершую Таис, а хором ангелов, выражающих сожаление о ее смерти).

Особо хотелось бы остановиться на балете-пантомиме из третьего действия первой редакции, в котором Ж. Массне выступает как истинный новатор балетного жанра, преобразующий сложившиеся хореографические стереотипы. Не удивительно, что особой ремаркой в клавире автор допускает пропуск данной сцены, в случае отсутствия в театре балетной труппы [16, с. 183], а во второй редакции автор и вовсе отказывается от нее, заменив традиционным дивертисментом. Тридцать пять (!) страниц клавира посвящены «овеществлению» душевных терзаний главного героя: семь Духов Искушения (*Esprits de la Tentation*) завладевают душой спящего Атанаэля и приводят его в волшебный сад, где его ждет всемогущая *Она (Elle)*. Духи побуждают героя отдаться той, от которой «исходит вся радость бытия» [16, с. 190]. Атанаэль колеблется, поэтому *Она* соблазняет его морскими сокровищами (которые приносят Сирены и Тритоны), золотом и самоцветами (с которыми шествуют Гномы – духи земли). Появляются Сфинксы,

⁴ *Jürgen Maehder* связывает подобное определение с обстоятельствами постановки оперы. Композитор переносит премьеру из *Opéra-comique* в *Grand Opéra* в связи с переходом туда С. Сандерсон – ведущего сопрано, для которой Ж. Массне написал роль Таис. В результате «Таис изменила жанр, из комической оперы в лирическую драму» [13, с. 13].

«символы сомнения. Их загадки и молчание окончательно колеблют его душу» [16, с. 204]. Звучание органа и появление Звезды Испытания заставляют Атанаэля опомниться, однако «он замечает с отчаянием, что он не тот уже!» [16, с. 209]. Она завладевает им. Завершается балет-пантомима сценой шабаша. Введение в балет мифологических персонажей – сирен, сфинксов, гномов – обусловлено первоисточником, в котором наряду с реальными героями действуют и герои фантастические. Она также не является персонажем, выдуманным либреттистами: ее прообразом становится «девушка с киннором» из третьей части романа [9, с. 163–169]. Таким образом, в первой редакции оперы Ж. Массне постарался максимально приблизиться к литературному первоисточнику, показав в развернутой балетной сцене мучения героя, которые достигают его в третьей части романа.

Françoise Carret отмечает, что Ж. Массне не намеревался включать балетный дивертисмент в первоначальную редакцию (1894 года). Однако, в связи с тем, что первоначальный контракт на постановку оперы в *Opéra-comique* был разорван и ее постановка планировалась на сцене *Grand Opéra*, то она должна была «соответствовать новому залу» [10, с. 11]. Вместе с тем, рукописная партитура [15], включающая балет второго действия и дуэтную сцену главных героев в Оазисе, датирована 1892 годом, то есть сцены, написанные, согласно *Françoise Carret*, для второй редакции оперы, были сочинены композитором в самом начале работы над произведением⁵. Таким образом, можно говорить о том, что последняя точка в рассмотрении истории создания оперы и ее единственно верной редакции еще не поставлена. Сравнительная характеристика романа А. Франса и либретто Л. Галле в данной статье будет осуществляться на основе текста первой редакции оперы [16].

Говоря о соотношении либретто оперы Ж. Массне и ее литературного первоисточника, исследователи, как правило, отмечают снижение идейного содержания романа. Так, С. Брахман подчеркивает, что в «Таис» Ж. Массне «ни музыка, ни текст не обладали и половиной идейной и художественной силы романа Франса» [1, с. 832], А. Брю-

⁵ Согласно мнению Ю. Кремлева, сочинение «Таис» «было начато в 1892 году в Париже» [4, с. 151].

но утверждает, что у Ж. Массне «битва христианства и язычества уступает место милой истории любви» (цит. по [4, с. 153]), *Françoise Carret* говорит о том, что «в либретто Л. Галле полностью игнорируется ироничность и антиклерикальная идея романа» [10, с. 6], Ю. Кремлев пишет, что «роман был не только трактован свободно и сжато, но и переосмыслен» [4, с. 151]. Подобной точки зрения придерживается и Л. Мудрецкая, отмечая, что «Луи Галле <...> создал собственную, весьма свободно трактованную и сжатую сценическую версию одноименного романа Анатоля Франса» [7, с. 72]. **Целью** данной статьи является преодоление стереотипного представления о либретто оперы «Таис» Ж. Массне, как о не соответствующем по идейному наполнению роману А. Франса.

Рассмотрим структуру романа и либретто. Трех разделам «философской повести» (Лотос, Папирус и Евфорбия) соответствуют три композиционных блока оперы с соответствующим распределением мест действия. Л. Галле не включает в либретто следующие сцены и эпизоды романа: путь Пафнутия в Александрию, спектакль, в котором Таис играет роль Поликсены, рассказ о жизни героини до ее встречи с монахом, сцену Пира, представляющую собой развернутый философский диспут, покаяние Пафнутия на столпе в пустыне и в склепе. Все эти сокращения оказались, очевидно, вынужденной уступкой законам театра, неизбежной при «переводе» эпического сочинения на язык драмы. Главными героями оперы и романа являются Пафнутий (в опере – Атанаэль) и Таис⁶. Л. Галле делает акцент на телесной красоте главного героя, подчеркивая этим сложность и, своего рода, мучительность его отречения от земных наслаждений. Что касается внешности Пафнутия в романе, то о его непривлекательности свидетельствует краткий диалог Дроздеи и Филины, подруг Таис, в сцене Пира⁷. Атанаэль же, в отли-

⁶ Избранное А. Франсом имя главного героя является одним из многочисленных вариантов имени отшельника, который (согласно житию Святой Таисии Александрийской) привел ее к Богу. Незакрепленность за героем Жития определенного имени позволило авторам оперы предложить свой вариант, подменив несколько немusicalное «Пафнутий» на более мелодичное «Атанаэль».

⁷ «У него странный и дикий вид. Если бы существовали пастухи слонов, они, вероятно, были бы похожи на него. Где ты выискала, Таис, такого дикаря? Уж не среди ли троплодитов, что живут под землей и насквозь прокоптились в дыму Аида? <...>

чие от своего литературного прототипа, молод и красив «словно юный бог» [12, с. 13], о чем щебечут служанки Никия, переоблачая отшельника в роскошные одежды перед встречей с Таис. Интересно отметить, что в пьесе Гросвиты, которая, как было указано выше, стала основой для романа А. Франса, есть слова о молодости и привлекательности Пафнутиуса [17, с. 105]. В главном же образы Пафнутия и Атанаэля очень близки: совпадают внутренний конфликт в душе героев, мотивы их поступков, главная причина их гибели. Л. Галле максимально включил в текст оперного либретто все реплики героя романа А. Франса, сказанные вслух, а также «озвучил» наиболее значительные из внутренних монологов персонажа (то же касается характеристики Таис и Никия). Самообман, гордыня, ложно благочестивые намерения, ревность к Никию, подсознательная, а затем осознанная страсть к Таис – все эти противоречивые чувства одинаково владеют как Пафнутием, так и Атанаэлем. Иными словами, можно говорить о том, что образ главного героя в либретто оперы Ж. Массне несколько не теряет ни яркости, ни глубины психологического конфликта, ни силы страстей.

Характеристика образа Таис в либретто также близка литературному первоисточнику. В. *Oliver* подчеркивает, что Таис – «масснетовская (*Massenetienne*) героиня по определению» (цит. по [18, с. 12]): она «<...> мужественна, скромна, она затишье после бури сомнения, верна себе, инициативна» (цит. по [18, с. 12]). Л. Галле сохраняет в либретто большую часть высказываний героини, а также переводит в интонируемую речь ее внутренний монолог в гроте нимф (второй акт). Подобно своему литературному прототипу, она стоит перед сложным выбором между грехом и покаянием; вектор движения образа Таис (литературной и оперой) противоположен пути Пафнутия-Атанаэля: от упоения радостями жизни через сомнение к покаянию и святости. Таким образом, можно сделать вывод, что фигура главной героини по сравнению с первоисточником также не претерпевает в либретто каких-либо серьезных изменений.

Правда, сама я предпочла бы, чтобы меня коснулось пламя дымящейся Этны, чем губы этого человека. Но наша нежная Таис, прекрасная и почитаемая, как богини, должна, как богини, внимать всем молениям, а не только мольбам привлекательных мужчин, как делаем мы» [7, с. 85–86].

Эпикурец Никий, при кажущейся его второстепенности, играет в романе одну из ключевых ролей. Он является своеобразным антиподом Пафнутия, противоположным ему по образу жизни и убеждениям, а кроме того, составляет с главными героями своеобразный любовный треугольник, который более ярко обозначен в либретто оперы Ж. Массне⁸. В обоих произведениях эпикурец становится своеобразным вестником судьбы, предвещая трагический исход событий для главного героя (предостережение «Бойся оскорблять Венеру, месть ее ужасна!» [9, с. 33], [12, с. 11]).

Еще одной фигурой «второго плана», занимающей значительное место в сюжетной драматургии романа и оперы, является монах Палемон. В либретто Л. Галле простой отшельник, «веселый и умиротворенный» «благочестивый старец» [9, с. 11], превращается в настоятеля монастыря, в котором живет Пафнутий. Основное значение Палемона в романе состоит, во-первых, в том, что он символизирует собой ту самую простую и жизнерадостную веру, которой так недостает Пафнутию; а во-вторых, именно он первым не одобряет пагубного для героя намерения покинуть монастырь. Обе «функции» героя сохраняются в либретто, несмотря на то, что реплики персонажа значительно сокращены по сравнению с первоисточником.

Остальные второстепенные персонажи романа (монахи, философы, куртизанки, актеры) образуют драматургический фон, оттеняющий направление сюжета, которое *Henry T. Finck* афористично обозначил как «простую линию: грешница становится святой, а святой – грешником» ([цит. по [18, с. 4]). Этот драматургический фон оказался чрезвычайно уместным при переводе романа в оперу, отвечая специфическим особенностям музыкально-сценического искусства. Выразительные хоровые сцены содержатся в каждом из действий оперы: в первой картине это умиротворенный хор монахов, которому ярко контрастируют страстные реплики Атанаэля; в третьей – праздничные хоровые реплики актеров, актрис и философов обрамляют ли-

⁸ Согласно роману А. Франса, любовные отношения Таис и Никия окончились до встречи куртизанки и Пафнутия. В либретто же Атанаэль присутствует на последнем вечере, который Никий и Таис должны провести вместе, и тем сильнее его неосознанная ревность к «сопернику».

рический дуэт Таис и Никия и последующий диалог героини с Атанаэлем. Наиболее яркая, драматическая хоровая сцена венчает пятую картину оперы: Атанаэль и Таис, предварительно предав огню дворец героини, собираются покинуть Александрию, но горожане, благосостояние которых напрямую зависит от куртизанки, пытаются задержать героев (аналогичная сцена есть в литературном первоисточнике). Последняя, седьмая картина оперы (согласно первой редакции) венчается хором ангелов.

Интересно решена в опере система драматургических конфликтов. Внешний, межличностный конфликт последовательного воплощения в «Таис» не получает. Так, противостояние главных героев исчерпывается уже во второй картине второго действия и представляет собой скорее «конструктивный диалог», в котором героиня постепенно соглашается с точкой зрения Атанаэля. Взаимоотношения монаха и Никия также нельзя отнести к области конфликта, поскольку неприязнь Атанаэля к бывшему другу не взаимна: как в романе, так и в опере Никий относится к нему с пониманием и терпимостью, больше приличествующей христианскому отшельнику, нежели изнеженному язычнику-эпикурейцу. Единственной сценой оперы, в которой главенствует внешний конфликт, становится финал пятой картины, в котором налицо открытое противостояние главных героев, с одной стороны, и разъяренных горожан, с другой. Таким образом, основным драматургическим конфликтом романа и оперы становится коллизия веры и страсти в душе главного героя, а вторым по значимости – противоречие любви земной и небесной в душе Таис. Можно сказать, что по способу решения конфликта «Таис» представляет собой уникальное явление во французском оперном театре XIX века⁹.

Выводы. Одним из основных качеств, характеризующих жанр французской лирической оперы в российском и украинском музыкознании, является сниженная трактовка литературного первоисточника в либретто произведений. Однако проведенная сравнительная характеристика оперы Ж. Массне и романа А. Франса доказала, что

⁹ Среди оперных сочинений XIX века, в которых конфликт решен подобным образом, необходимо назвать «Тристана и Изольду» Р. Вагнера, а также «Пиковую даму» П. Чайковского.

авторы «Таис» – одного из ярчайших образцов названного жанра – максимально, насколько это возможно в силу специфики оперы как музыкально-театрального действия, сохранили основные образы, сюжетные линии, тип конфликта и, как следствие – основную идею романа А. Франса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Брахман С. Таис [Текст] : [коммент.] / С. Брахман // Собр. соч. : в 8 т. / Анатоль Франс. — М. : Сов. Литература, 1958. — Т. 2. — С. 830–845.

2. Долинин К. Анатоль Франс [Текст] : [Электронный ресурс] / К. Долинин. — Режим доступа : <http://www.biografia.ru/arhiv/france49.html>. — загл. с экрана.

3. Жития всех Святых, празднуемых Православной греко-российской церковью и сказания о всех праздниках Православной церкви и чудотворных иконах Пресвятой Богородицы [Текст] / сост. Протоиерей и законоучитель И. Бухарев. — М. — 1916. — 695 с.

4. Кремлев Ю. Жюль Массне [Текст] / Ю. Кремлев. — М. : «Советский композитор», 1969. — 248 с.

5. Луначарский А. Предисловие [К роману А. Франса «Таис»] : [Электронный ресурс] / А. Луначарский. — Режим доступа : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/predislovie-k-romanu-a-fransa-tais>. — загл. с экрана.

6. Мавлевич Н. Сквозь призму истории: Анатоль Франс и его герой [Электронный ресурс] / Н. Мавлевич. — Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/279331/read>. — загл. с экрана.

7. Мудрецкая Л. Г. Жанрово-стилевой поиск в оперном творчестве Жюль Массне (на примере опер «Манон» и «Вертер») : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 : защищена : 3.07.2004 / Л. Г. Мудрецкая. — Одесса, 2004. — 260 с.

8. Православная энциклопедия [Электронный ресурс] / ред. Патриарх Московский и всея Руси Кирилл. — Режим доступа : <http://www.pravenc.ru/text/168179.html>.

9. Франс А. Таис [Текст] / А. Франс. — Петрозаводск : Гос. изд-во Карельской АССР, 1958. — 200 с.

10. Carret F. Thaïs Jules Massenet: document pédagogique / F. Carret. — Marseille : Academie d'Aix-Marseille, 2011. — 27 p.

11. *Cristopher St. John. The plays of Roswitha [Text] : [prolusion article] / Cristopher St. John // The plays of Roswitha. — London : Chatto and Windus, 1923. — P. 14–24.*

12. *Gallet L. Thaïs [Text] : comédie lyrique in three 3 actes and seven scenes [Libretto] / L. Gallet. — New York : Charles E. Burden Publisher, 1907. — 36 p.*

13. *Maehder J. Sesso e religione nell'Alessandria decadente: Thais di Louis Gallet e Jules Massenet / J. Maehder // La Fenice prima dell'Opera. — Venezia : Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2007. — № 7. — P. 11–32.*

14. *Massenet J. Mes souvenirs (1848–1912) / J. Massenet. — Paris : Pierre Lafitte, 1912. — 352 p.*

15. *Massenet J. Thaïs [Music] : Ballet et scène l'oasis [Partition d'orchestre (manuscrit)] / J. Massenet. — Paris, 1892. — 446 p.*

16. *Massenet J. Thaïs [Music] : comédie lyrique en 3 actes et 7 tableaux : [Vocal Score] / J. Massenet. — Paris : Heugel, cop. by Heygel, 1894. — 250 c.*

17. *Roswitha. Paphnutius [Text] / Roswitha // The plays of Roswitha. — London : Chatto and Windus, 1923. — 160 p.*

18. *Thaïs: Study Guide [Electronic resource] / Режим доступа : http://www.pov.bc.ca/pdfs/thais_study_guide.pdf. — загл. с экрана.*

Мовчан В. Две «Таис»: роман А. Франса и опера Ж. Массне. Проведена сравнительная характеристика либретто оперы Ж. Массне «Таис» и одноименного романа А. Франса, ставшего его литературной первоосновой. Доказывается тезис о сохранении в опере основных образов, сюжетных линий, типа конфликта и, как следствие – основной идеи романа А. Франса.

Ключевые слова: лирическая опера, либретто, литературный первоисточник, конфликт, сюжет, идея сочинения, редакция.

Мовчан В. Дві «Таїс»: роман А. Франса та опера Ж. Массне. Здійснено порівняльну характеристику лібрето опери Ж. Массне «Таїс» та одноіменного роману А. Франса, який став його літературною першоосною. Доводиться теза про збереження в опері основних образів, сюжетних ліній, типу конфлікту і, як наслідок – основної ідеї роману А. Франса.

Ключові слова: лірична опера, лібрето, літературне першоджерело, конфлікт, сюжет, ідея твору, редакція.

Movchan V. Two «Thaïs»: the novel by A. France and the opera by J. Massenet. The comparative characteristic libretto J. Massne “Thaïs” 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-