



Научная статья

УДК 78.036(44):782:781.4

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.006>

О роли «значимых тоналностей» (*tonalités significatives*) в музыкально-драма- тических произведениях Венсана д'Энди

Наталья Павловна Рыжкова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
natasharyzhkova17@gmail.com[✉], ORCID: [0000-0003-0385-0951](https://orcid.org/0000-0003-0385-0951)

Аннотация: Статья посвящена анализу тональных связей в следующих музыкально-драматических произведениях Венсана д'Энди: драматической легенде «Песнь о колоколе» и трех операх — «Фервааль», «Чужестранец» и «Легенда о святом Христофоре». Одним из ключевых композиционных аспектов любого сочинения, по мнению д'Энди, является конструктивный принцип, основанный на повторении тоналностей с закрепленной семантикой («значимых тоналностей»), который композитор выводит из анализа ораторий С. Франка и драм Р. Вагнера, а затем применяет в своих операх. Уже в «Песни о колоколе» наблюдается определенный спектр тоналностей, которые в дальнейшем приобретут устойчивую семантику в трех «вагнерианских» операх. В каждом последующем произведении система тональных соотношений разветвляется и усложняется, что позволяет композитору предельно точно отобразить символический смысл происходящего на сцене. Помимо применения «значимых тоналностей», д'Энди формирует систему тональных центров, которая полностью отражает драматургию оперы. В последней вагнерианской опере «Легенда о святом Христофоре» наравне с определенным кругом тоналностей существенное значение приобретают различные ладовые структуры. Их семантическая составляющая может послужить предметом отдельного исследования.

Ключевые слова: Венсан д'Энди, французский вагнеризм, Сезар Франк, Рихард Вагнер, семантика тоналностей, «Песнь о колоколе», «Фервааль», «Чужестранец», «Легенда о святом Христофоре»

Для цитирования: Рыжкова Н. П. О роли «значимых тоналностей» (*tonalités significatives*) в музыкально-драматических произведениях Венсана д'Энди // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 2 (июнь 2021). С. 124–135. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.006>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

Research Article

On the Role of “Significant Tonalities” (*tonalités significatives*) in the Compositions for Musical Theatre by Vincent d’Indy

Nataliya P. Ryzhkova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., 125009 Moscow, Russia
natasharyzhkova17@gmail.com[✉], ORCID: [0000-0003-0385-0951](https://orcid.org/0000-0003-0385-0951)

Abstract: The article explores tonal relations in the following works for musical theatre by Vincent d'Indy: the dramatic legend *Le chant de la cloche* and three operas — *Fervaal*, *L'Étranger* and *La Légende de Saint-Christophe*. According to d'Indy, one of the key compositional aspects of any musical piece is a structural principle based on repetition of tonalities with established semantics. Thus, based on the research of tonal structure of Franck's oratorio compositions and Wagner's musical dramas, d'Indy elaborates a special concept of significant tonalities and applies it in his works. Already in *Le chant de la cloche*, a certain range of tonalities can be found, which in future will acquire stable semantics in three "Wagnerian" operas. In each subsequent work, the system of tonal relations grows and becomes more complicated, which allows the composer to display the symbolic meaning of what is happening on stage with the utmost precision. In addition to the use of significant tonalities, d'Indy forms a system of tonal centres that fully reflects the dramaturgy of an opera. In the last "Wagnerian" opera *La Légende de Saint-Christophe*, along with a certain range of tonalities, various modal structures acquire significant importance. Their semantic component can be the subject of a separate study.

Keywords: Vincent d'Indy, French Wagnerism, César Franck, Richard Wagner, semantics of tonalities, "Le chant de la cloche", "Fervaal", "L'Étranger", "La Légende de Saint-Christophe"

For citation: Ryzhkova, Nataliya P. 2021. "On the Role of 'Significant Tonalities' ('tonalités significatives') in the Compositions for Musical Theatre by Vincent d'Indy." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 2 (June): 124–35. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.006>.

В общей панораме французской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков важное место занимает Венсан д'Энди (1851–1931). Будучи учеником Франка, со-основателем *Schola cantorum* и видным теоретиком, д'Энди тем не менее не столь известен как композитор в наши дни. Хотя его творчество продолжает интересовать исследователей, а его симфонические и камерно-инструментальные опусы пользуются вниманием исполнителей, музыкально-драматические произведения композитора редко ставятся на сцене. Такую художественную ситуацию нельзя признать справедливой, поскольку сценические сочинения д'Энди, во-первых, весьма примечательны с точки зрения образного мира и музыкального языка, а во-вторых, имеют отношение к одному из важнейших культурных течений *fin de siècle* — французскому вагнерианству. Сам д'Энди называет «вагнерианскими» четыре своих музыкально-драматических сочинения [10, 66, 71]: «Песнь о колоколе» («*Le chant de la Cloche*», 1878–1883; исполнена в 1886), «Фервааль» («*Fervaal*», 1889–1895; поставлена в 1897), «Чужестранец» («*L'Étranger*», 1897–1901; увидела свет сцены в 1903), «Легенда о святом Христофоре» («*La Légende de Saint-Christophe*», 1908–1915; постановка осуществлена в 1920). Развивая вагнеровские композиционные принципы, д'Энди стремится индивидуализировать как манеру письма, так и варианты структурных решений.

Музыкально-драматические произведения д'Энди обладают рядом специфических конструктивных особенностей, связанных с оригинальными теоретическими воззрениями композитора. Важнейшим на уровне архитектоники д'Энди считает так называемый «циклический принцип» (*le principe cyclique* [7, 146])¹, основанный на повторении базовых структурных элементов («циклических элементов» — *éléments cycliques* [6, 378]) в большинстве частей многочастной композиции. «Циклический принцип» может воплощаться в обеих сферах, на которые д'Энди подразделяет все многообразие музыкальных жанров: в сфере

¹ О циклическом принципе см.: [2, 80].

«симфонической» (*symphonique*) и в сфере «драматической» музыки (*dramatique*)². В симфонической области д'Энди полагает наивысшим воплощением «циклического принципа» форму «циклической сонаты» [6, 375] — под ней понимается структура сонатного цикла (для любого состава исполнителей, в том числе для оркестра), состоящая из нескольких частей, притом что от части к части повторяется один и тот же тематический элемент (интонация, мотив, собственно тема). Примерами «циклических» сонат и симфоний, по мнению д'Энди, изобилует творчество Бетховена [6, 319–369; 7, 105–113, 121–147; 3, 31, 132], а также Сезара Франка, учителя и старшего друга д'Энди [6, 11]; [7, 159–167, 292]; [4, 67]. В сфере драматической музыки «циклический принцип» наилучшим образом смог воплотить Рихард Вагнер [6, 378; 10, 60, 62].

К «циклическим элементам», служащим для реализации «циклического принципа», могут относиться элементы как тематической, так и тонально-гармонической структуры произведения. Проецируя эту парность на музыкальную драму, можно увидеть, что в аспекте тематического материала в роли «циклических элементов» выступают лейтмотивы, а в аспекте тонально-гармоническом — повторяющиеся тоналности, обладающие закрепленной за ними семантикой. Такие тоналности д'Энди называет «значимыми» (*tonalités significatives* [10, 50]), а также «ведущими» (*tonalités conductrices* [ibid, 62]).

Логика тоналной структуры стала предметом особой заботы д'Энди с момента его знакомства с Сезаром Франком. Известно, что в ранних сочинениях д'Энди не уделял должного внимания тоналным связям внутри произведения. Так, видный французский исследователь Ж. Сен-Арроман отмечает, что, хотя в юношеской фортепианной сонате д'Энди стремится воплотить бетховенскую модель сонатного цикла, тематическое единство, которое прослеживается между частями сонаты, противоречит несогласованному, алогичному тоналному плану: тоналное соотношение тем первой части — *c-moll*, *f-moll* и *H-dur*. Лишь обучаясь у Франка, д'Энди познает один из ключевых принципов композиции — принцип тоналной архитектуры: «Относительно явлений тоналности и тематизма духовным наставником д'Энди оставался Франк, который [как говорил д'Энди. — *H. P.*] “познакомил нас с тайнами композиции, полностью основанными, по его словам, на тоналной конструкции”³» [11, 16]. И в книге о Франке, и в «Курсе музыкальной композиции» д'Энди развивал мысль своего учителя о логичной организации тоналной структуры как основополагающей композиционной стратегии, которую Франк ставил во главу угла в собственных произведениях и которой он уделял особое внимание в процессе обучения. «Тональная структура является основополагающим и жизненно важным принципом (*le principe fondamental et vital*) любого музыкального произведения» (цит. по: [5, 500]) — эта фраза, приписываемая Франку и цитируемая д'Энди трижды в трактате [6, 261; 7, 151, 318; 11, 16], может быть интерпретирована как закон композиции, актуальный и для зрелых работ самого д'Энди. Одним из аспектов четко выстроенной тоналной логики

² Фактически симфоническая сфера, по мнению д'Энди, включает всю инструментальную музыку, связанную с «ритмом жеста» (*Rythme du Geste*), а драматическая — всю музыку, связанную с «ритмом слова» (*Rythme de la Parole*). См.: [6, 5–13].

³ Цитата из: [4, 221].

становятся именно семантически значимые тональности, действие которых д'Энди констатирует в сочинениях Франка, связанных со словом: таковы библейская эклога для солистов, хора и оркестра «Руфь» («Ruth», 1843–1846; 1871), оратории «Искушение» («Rédemption», 1871–1872; 1874)⁴ и «Заповеди блаженства»⁵ («Les Béatitudes», 1869–1879)⁶.

Анализируя перечисленные произведения Франка, д'Энди не дает точного определения семантики той или иной тональности, однако характеризует наиболее важные из них с помощью эпитетов, которые позволяют уточнить значение каждой. В «Руфи» «в основе конструкции первой части <...>, отображающей уход Ноеми⁷, лежат мрачные тональности (tonalités sombres), соответствующие ситуации»; решение Руфи следовать за свекровью подчеркивается тональностью A-dur, сравниваемой с «лучом света» [4, 99]. Во второй части появляется новая тональная краска, которая отражает смену душевного состояния главной героини, — «абсолютно светящаяся (absolument lumineuse) тональность си мажор» [4, 100].

Особое отношение к ярким оттенкам H-dur прослеживается и в следующих ораториальных произведениях Франка: в первой версии оратории «Искушение» (*Rédemption*) победоносный финал третьей части окрашен в светозарные тона H-dur (nuances lumineuses) [4, 130], а кульминация четвертой части «Заповедей блаженства» (*Les Béatitudes*), по словам д'Энди, отмечена появлением темы мольбы в H-dur — предопределенной тональности (tonalité prédestinée) [4, 202]. Также д'Энди отмечает и другие тональные параллели между ораториями «Искушение» и «Заповеди блаженства». Первые разделы двух ораторий имеют сходные тональные ориентиры: начальный хор в обоих произведениях звучит в сумрачных оттенках a-moll, а завершаются первые части произведений в Fis-dur. Интересно, что, анализируя первую часть оратории «Заповеди блаженства», д'Энди дает более точную характеристику тональности Fis-dur: «обращение к небесным возвышенным образам осуществляется посредством фа-диез мажора, который всегда ассоциировался у Франка с райским светом (la lumière paradisiaque)» [ibid., 198].

Хотя уже в «Руфи» прослеживаются черты организованной тональной структуры, д'Энди считает первым подобным ярким примером ораторию «Искушение»: именно в этом произведении Франк, «стремясь к поэтическому выражению, впервые применил продуктивный традиционный принцип тональной архитектуры (principe d'architecture tonale), который <...> позже составит основу его учения» [4, 124]. Д'Энди подчеркивает, что тональная структура сочинения Франка соотносится, прежде всего, с сюжетом и основными фазами драматургии,

⁴ Произведение существует в двух версиях: более полный вариант в трех частях, с хорами в крайних разделах и симфонической поэмой в роли среднего раздела. См.: *Franck C. Rédemption. Poème Symphonique. Morceau Symphonique*. Paris: Au Ménestrel. 1895. P. 122 160. URL: <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP29763-PMLP66907-Franck-RédemptionNo5fs.pdf> (дата обращения: 3.11.2020).

⁵ Использован общепринятый перевод названия на русский язык. О произведении подробнее написано в статье Г. Е. Калошиной : [1].

⁶ В третьем томе трактата всем трем произведениям присвоено жанровое определение оратории [9, 302].

⁷ Сюжет основан на одной из книг Ветхого Завета («Книга Руфь»); трехактное либретто написано Александром Гийменом (Alexandre Guillemin, 1789–1872).

особенности которой выявляет определенная палитра тональностей: «...только хорошо обоснованная градация музыкальных оттенков, которые называются *тональностями* (*teintes musicales qu'on nomme les tonalités*), может посредством противопоставления и контраста передать нюансы цвета (*couleur*), ясно выраженного в поэме» [ibid., 123–124; курсив д'Энди]⁸.

Предваряя аналитический очерк, посвященный первой версии оратории⁹, д'Энди кратко объясняет общую логику тональной конструкции: в крайних частях движение идет «от мрака к свету» (*de l'obscurité à la clarté*), начало среднего симфонического эпизода «...полно тепла», и «завершается [вторая] часть холодной тусклой тональностью (*la tonalité froide et terne*) <...>» [ibid., 124]. В произведении д'Энди выделяет следующие наиболее значимые тональности: темный оттенок *a-moll* (начальный хор I части и завершение симфонического эпизода), символизирующий «мерзкие страсти языческого мира» [ibid., 125]; торжественную, ослепительную тональность *Fis-dur*, которая олицетворяет небесные силы (гимн Рождества в конце I части, тема искупления в среднем симфоническом эпизоде); светлые оттенки — *A-dur*, *E-dur*.

В третьей части оратории Франк посредством новых тональных красок достигает более выразительного контраста между воплощением языческих страстей и христианского искупления грехов через молитву. Последний раздел начинается с мрачного фа-диез минорного хора, который выступает в качестве антипода фа-диез мажорному рождественскому гимну из первой части. После появления Архангела дальнейшее развитие достигает новых «светозарных оттенков» (*nuances lumineuses*), «чтобы победно закончить в Си мажоре» (*pour terminer victorieusement au ton de si majeur*) [4, 130]. В подтверждение своих мыслей, касающихся анализа тональных связей в первой версии оратории «Искупление», д'Энди приводит слова Франка, однажды сказанные им своим ученикам: «В основу партитуры я положил <...> только диезные тональности, чтобы достичь светящегося эффекта Искупления» (*l'effet lumineux de la Rédemption*) [4, 130].

Впрочем, последовательное использование «значимых тональностей» д'Энди считает нововведением не Франка, а Вагнера. «...особенность вагнеровской музыкальной концепции — методичное применение значимых тональностей (*l'usage méthodique des tonalités significatives*), которые выступают в качестве конструктивного средства в произведении. Уже предвосхищенный Глюком в “Армиде” и “Альцесте”, затем развитый в той же манере Вебером во “Фрайшютце” и “Эврианте”, этот принцип был взят Вагнером за основу архитектоники его драм (*l'architecture de ses drames*). Таким образом, опираясь на силу традиции, он смог довести этот принцип до самого совершенного применения.

⁸ Драматургия произведения связана с противопоставлением греховного язычества христианству. По словам д'Энди, автор либретто Эдуар Бло (*Edouard Blau*) «соединяет в тексте два искупления: первое, материальное, осуществляется с пришествием Христа на землю; второе, духовное, получено позже посредством молитвы человека» [4, 121–122].

⁹ Д'Энди дает более подробный анализ именно первой версии оратории, потому что, по его собственным словам, «эта прочная архитектура, представляющая собой совершенный и прекрасно сбалансированный образец, была, к сожалению, изменена во второй версии...» [4, 130–131]. Вторая версия оратории — сокращенный вариант масштабного замысла Франка, а её тональный план изменен вовсе. Поэтому для полного и достоверного представления об оригинальном сочинении Франка мы в данной статье основываемся на разборе первоначальной версии произведения.

Действительно, в произведениях третьего вагнеровского периода¹⁰ появляются темы, которые, отображая неизменное состояние вещей, сохраняют на протяжении всего произведения одну и ту же тональность, и, следовательно, *никогда не модулируют*. Кроме того, существуют определенные тональности, которые <...> затрагивают *исключительно* выражение особого чувства (*l'expression d'un sentiment spécial*) и которые, не преследуя других целей, никогда не используются иным образом <...>» [10, 50–51].

Анализируя музыкальные драмы Вагнера, д'Энди выводит ряды подобных «значимых тональностей», каждую из них наделяет внемusикальным смыслом и прослеживает наиболее яркие моменты появления этих тональностей на протяжении развития музыкального целого. В произведении можно выявить композиционные «рифмы», которые образуются повтором конкретной тональности.

Прежде всего, д'Энди уделяет внимание тем драмам Вагнера, которые он относит к третьему, зрелому периоду его творчества, однако затрагивает в некоторых аспектах оперы «Тангейзер» и «Лоэнгрин», отмечая, что сочинения первого периода не стоит рассматривать [9, 145–146]. Скорее всего, анализ этих опер, представленный в третьем томе «Курса музыкальной композиции», записан в сокращенном варианте Ги де Лионкуром: рассматриваются далеко не все сцены, а критерием отбора, судя по всему, выступает присутствие в тех или иных сценах наиболее важных и тонких тематических связей и наиболее интересной тональной логики. По отношению к «Тангейзеру» и «Лоэнгрину» д'Энди не выстраивает системные тональные ряды, но уже отмечает связи между тональностями, соотнося их с теми или иными образами или персонажами и определяя тем самым их семантику: так, он указывает на «логическую последовательность тональностей» (*enchaînement logique de tonalités*) и на особый «гармонический порядок» (*ordre harmonique*) в «Тангейзере» [9, 147]. Д'Энди выявляет определенные тональные краски, соотнося их с внемusикальными образами: так, например, E-dur отождествляется с гротом Венеры, с той же тональностью соотносятся вакхические образы [9, 146]. Композитор пишет, что партии Тангейзера присущи оттенки мрачных тональностей (*les tons sombres*), а партию Венеры отличает стремление к ясным, светлым тональностям (дословно — к свету, *la clarté*) [9, 146–147].

Однако в «Тангейзере» д'Энди отмечает не только присутствие устойчивой семантики тональностей и влияние ее на конструкцию сцен, но и, напротив, изменение тонального плана под влиянием хода драматического действия. Композитор объясняет свой выбор первой и последней сцен «Тангейзера», рассматривая их в качестве полюсов драматургии и подчеркивая, что в данных сценах «тональности следуют друг за другом согласно не симфоническому порядку (*l'ordonnance symphonique*), все еще почитаемому Вебером, но закону драматического воздействия (*la loi de l'effort dramatique*) (в самом хорошем смысле слова)» [9, 146].

Драматическое воздействие, о котором говорит д'Энди, оказывает влияние на тональный план и структуру сцены. Одним из ярких примеров может послужить первая сцена I действия, в которой тональное движение песни Тангейзера по полутонам

¹⁰ Д'Энди различает три периода творчества Вагнера и, соответственно, три «манеры письма» (*trois manières*). Первую он характеризует как ориентированную на Вебера, вторую — как переходную, третью — как ту, которая позволила «заместить старую формулу оперы музыкальной драмой (*drame lyrique*)». Третий период творчества Вагнера отличается «наиболее прекрасным стилем» (*plus beau style*). К первому периоду, по мнению д'Энди, относятся четыре сочинения, ко второму — два, к третьему — семь. См.: [9, 143].

подчиняется «вокальной мощи, а не тональной логике» [9, 147]. Под «вокальной мощью» (*la puissance vocale*) д'Энди, судя по всему, понимает повышение градуса драматического напряжения.

Заметный переход к зрелому стилю Вагнера, в том числе и в плане тональной логики, наблюдается, по мнению д'Энди, в «Лоэнгрине». Так, он отмечает, что партитура «Лоэнгина», в отличие от предыдущего сочинения, обладает большей спаянностью художественного целого (*a une tenue d'ensemble plus homogène*) и не имеет недостатков (*ne présente pas les faiblesses*). Подробный анализ трех ключевых сцен (вторая сцена I акта — сон Эльзы, сцена Фридриха и Ортруды во II акте, дуэтная сцена Эльзы и Лоэнгина в III акте) традиционен и точно следует за развитием сюжета. Д'Энди не дает дополнительных внемузыкальных характеристик тональностям, перечисляя их по мере появления и иногда отмечая их корреляцию друг с другом (например, композитор подчеркивает тритоновое соотношение тональностей в 1-й сцене I акта — A-dur и Es-dur, ассоциирующихся с Лоэнгином и Фридрихом).

Наиболее интересные примеры семантики тональностей д'Энди находит в операх третьего периода творчества Вагнера: «Тристане и Изольде», «Нюрнбергских майстерзингерах», «Парсифале» и тетралогии, которую композитор рассматривает обособленно, так как относит ее к жанру ораторий, называя «музыкальной эпопеей» (*l'épopée musicale*) [9, 286]. В каждом случае д'Энди составляет своего рода сводную таблицу «значимых тоналностей», используемых в конкретной музыкальной драме (или в цикле драм в случае с «Кольцом нибелунга»). Той или иной тональности композитор придает внемузыкальное значение, связанное с выражением *определенного чувства*. В этом отношении мысль д'Энди коррелирует с вагнеровской идеей именования повторяющейся темы «путеводителем чувства» (*Gefühlswegweiser*; [13, 192])¹¹.

Помимо пошагового описания каждой оперы д'Энди выделяет два ключевых критерия драматургии, *тональный* и *тематический*, которым он ставит в соответствие отдельные рубрики: тональная конструкция (*construction tonale*) и тематическая конструкция (*construction thématique*). Метод анализа вагнеровских опер примечателен именно тем, что композитор уделяет особое внимание не только лейтмотивной системе, но и логике тонального развития. Таким образом, в трактовке д'Энди тональные соотношения и лейтмотивный принцип становятся равноценными аспектами, которые одинаково важны для выстраивания как драматургии, так и семантических сфер.

¹¹ Идея соотносить некие стабильные элементы музыкального языка с определенными чувствами как их внемузыкальным коррелятом распространялась д'Энди на разные уровни структуры драмы и разные ее элементы (см., например: [8, 12]). В частности, о лейтмотивах д'Энди пишет следующее: «...размышлять о неприятных классификациях, в которых <...> тема носит название “тема меча”, и еще более о надоедливых комментаторах, которые полагают, что помогают автору, объясняя, каким образом эта тема *репрезентирует меч* (*représente une épée*)! Не стоит даже часто повторять, что такое чрезвычайно наивное представление о выразительном значении музыкальных тем ни в коем случае нельзя отнести к мышлению, столь же глубокому и особенно *методичному* (*methodique*), как у Рихарда Вагнера. Раз и навсегда, музыка *не выражает предмет* (*ne représente pas un objet*): она вызывает или воплощает чувства души (*sentiments de l'âme*). И если такой объект, как меч, сам по себе репрезентирует подобное чувство, точно так же, как слово, жест или состояние, музыка находится вонне и превыше этих материальных представлений, потому что она достигает именно того, что в нас есть — более нематериальное и более благородное — душа» [6, 384–385, п. 1].

Характеризуя оперы «третьей манеры», д'Энди соотносит тональности с определенной системой чувств и переживаний, причем одни и те же тональности в разных операх наделяются разной семантикой. Так, в «Тристане» [9, 151–152] B-dur связан с героическими образами, охотой, а в «Мейстерзингерах» [9, 162] та же тональность символизирует поэтическое начало, иногда воплощает любовную сферу. В каждой из трех опер As-dur наделен различными значениями: он знаменует спокойствие и отдых в «Тристане», предстает тональностью святости и любви в «Парсифале», а в «Мейстерзингерах» связан с центральным женским персонажем — Евой. Des-dur в «Тристане» транслирует идею добровольной иллюзии; в «Парсифале» [9, 174–175] эта тональность приобретает совершенно противоположное значение и отождествляется с отдохновением. В вагнеровских операх д'Энди выявляет тональности со стабильными значениями: так, Es-dur в «Мейстерзингерах» является рыцарской тональностью, а в «Парсифале» — ассоциируется с героическими образами. Особенно мрачной семантикой наделяется d-moll: в «Тристане» тональность выражает скорбь короля Марка, в «Мейстерзингерах» — символизирует тревогу, в «Парсифале» становится тональностью смерти, ненависти и характеризует Клингзора. Д'Энди показывает, что семантическое значение тональности связано, в первую очередь, со сценической ситуацией, с художественным образом, с которым ассоциируется определенная гармоническая краска. Специфика самой оперы обуславливает индивидуализацию семантических рядов тональностей.

Усмотрев в творчестве Вагнера определенную семантическую систему тональных соотношений, д'Энди стремится и в каждом из своих музыкально-драматических опусов создать подобную конструкцию, также наделив ее внемузыкальными значениями. От первого вагнерианского сочинения «Песнь о колоколе» вплоть до последней оперы «Легенда о святом Христофоре» подобные семантические тональные ряды становятся всё более сложными, разветвленными, они охватывают произведение целиком. Тем самым образуются смысловые арки между действиями, сценами.

В вагнерианских опусах д'Энди каждый раз выстраиваются новые тональные соотношения, первым ярким примером тому может послужить драматическая легенда «Песнь о колоколе» (1882), в которой еще нельзя наблюдать точную связь с внемузыкальными образами, но где уже можно выделить тональные сферы. В аналитическом очерке, принадлежащем, по всей видимости, ученику д'Энди Ги де Лионкуру, обращает на себя внимание следующая фраза, относящаяся к IV сцене (*Vision*): «В этой картине автор искал противопоставления темных и светлых тональностей (*tonalités sombres et claires*), призванных подчеркнуть совершенно разные сферы, которые следуют друг за другом» [9, 312]. Каждая из этих сфер не только представлена определенным кругом тональностей, но и выражена посредством специфического комплекса тем. При этом многие темы непосредственно связаны с конкретными тональностями, благодаря чему семантика и тех и других становится более ясной.

Хотя сам д'Энди не фиксирует точный смысл каждой тональности и не дает описание тональной конструкции произведения, Ги де Лионкур по мере пересказа сюжета дает определения некоторым тональностям и связывает появление каждой из них с той или иной сценической ситуацией, а также с той или иной темой.

В легенде «Песнь о колоколе» можно выделить несколько значимых тональностей. As-dur обладает обобщающим значением, которое ассоциируется с радостными, светлыми чувствами, творческим вдохновением. Особую роль в сочинении выполняет краска H-dur, появляющаяся лишь во II части (*Amour*) и олицетворяющая любовную

сферу; также эта тоналность сопряжена с темой пейзажа (*paysage*). Внемузыкальный смысл H-dur в «Песни о колоколе» связан с характеристикой данной тоналности, которую предлагал сам д'Энди в отношении сочинений Франка¹². «Двойником» H-dur выступает тоналность f-moll, находящаяся с ней в тритоновом соотношении. F-moll отождествляется с мрачными образами и появляется в паре с темой грусти (*tristesse*). Интересно, что при анализе «Тристана и Изольды» д'Энди наделяет f-moll схожей семантикой — тоналность безнадежности, общей депрессии (*prostration, désespoir et un général dépression*), а тритоновое соотношение полярных по семантике тоналностей адресует к похожей паре двух противоположных сфер в «Парсифале» (As-dur и d-moll). В тоналной структуре всего произведения особое значение приобретает тоналность E-dur, неоднократное возвращение к которой образует своеобразные рифмы, композиционные арки. Так, E-dur, являясь солнечной тоналностью, символизирующей дневной свет, появляется в I части (*Le Baptême*), IV части (*Vision*) и VI части (*La Mort*).

Гораздо более разветвленную систему лейтмотивов и тоналных соотношений, обладающих определенной семантикой, можно выявить в следующих вагнерианских сочинениях д'Энди: операх «Фервааль», «Чужестранец» и «Легенда о святом Хриstoffe». Этим сочинениям в трактате уделено больше внимания, присутствуют более подробные аналитические очерки по каждой опере с ключевыми рубриками — *тоналная конструкция* и *тематическая конструкция*. В перечисленных сочинениях для д'Энди определяющим фактором по-прежнему остается внемузыкальный смысл, несвязанный с чувствами и ощущениями и непосредственно влияющий на семантическое значение каждого элемента оперы.

Опираясь на внемузыкальные значения, которыми наделяется каждая тоналность, композитор выстраивает систему тоналных центров, что отражается на драматургии оперы. Так, в «Ферваале» важнейшим центром становится D-dur: «Порядок тоналностей составляет существенную основу драматического развития всего произведения, которое представляет собой движение к истинному свету, характеризующемуся тоналностью ре мажор» [9, 202]. К группе главных тоналностей (*les principales tonalités*) также относятся пары одноименных тоналностей, обладающих эквивалентным значением: H-dur и h-moll (война [*guerre*], слава [*gloire*], героизм [*héroïsme*], внешний свет [*lumière extérieure*]), G-dur и g-moll (страна Краванн, отечество), а также Es-dur (оракул, обманчивый свет), As-dur (беспокойство, страдание, сомнительный сон) и Fis-dur, схожий по смыслу с D-dur (любовь) [9, 202]. Среди семи второстепенных тоналностей можно выделить тоналности, которые выступают антиподами D-dur. Это холодные тоналности, символизирующие смерть — d-moll, as-moll и b-moll.

Несмотря на то, что есть отдельные тоналные центры, которые играют важную роль на протяжении всей оперы, в каждом из трех действий выделяются «местные» тоналные основы. В первом действии подобными центрами становятся тоналности Fis-dur (Ges-dur), G-dur, H-dur, D-dur и B-dur [9, 207]; во втором действии основу составляют тоналности g-moll, Es-dur, c-moll и H-dur [9, 208]. Тональный план третьего действия построен на движении от d-moll к D-dur, что может быть интерпретировано как символизация пути от смерти к жизни [9, 210].

¹² В книге о Франке д'Энди пишет, что одно из ранних фортепианных произведений учителя, Баллада op. 9 № 1, написано в особенно любимой «папашей Франком» (le «père Franck») тоналности H-dur. Также, по словам композитора, данная тоналность «всегда благоприятствовала его вдохновению» [4, 96]. Такое же определение и «ощущение» H-dur д'Энди переносит во многие свои сочинения: помимо легенды «Песнь о колоколе», H-dur будет выполнять значимую функцию во всех трех его вагнерианских операх.

В вагнерианских операх д'Энди, начиная с «Ферваала», формируется и закрепляется определенный комплекс значимых тональностей: H-dur и h-moll, D-dur, Fis-dur. Перечисленные тональности встречаются в трех операх и играют роль местных центров. В «Ферваале», как уже приходилось отмечать, тональное развитие направлено к D-dur. Гораздо сложнее тональная конструкция в опере «Чужестранец», рассматривая которую, Лионкур выделяет три пары тональностей, наиболее важных для ее архитектоники: F-dur и As-dur, f-moll и a-moll, Fis-dur и D-dur. По мысли Лионкура, для каждой из тональных пар определяющим становится тон f. Однако данная идея представляется корректной только по отношению к двум парам, а третья пара не подчиняется этой логике [9, 210]. Возможно, идея Лионкура проистекает из идеи троичности, которая характерна для эстетики д'Энди [12, 317]. Тональной константой «Легенды о святом Христофоре» является тон h, что отражено в общем тональном плане произведения — в движении от си минора к Си мажору. Интересно, что уже в «Ферваале» д'Энди выделяет данную пару одноименных тональностей и соотносит их с единой образной сферой.

H-dur, впервые появившись в «Песни о колоколе» в качестве одной из значимых тональностей, затем повторяется в операх и при этом изменяет свою семантику. Значение H-dur как тональности, олицетворяющей образы славы, героизма, «внешнего» света, впервые возникает в «Ферваале» и далее в точности сохраняется в опере «Чужестранец». В «Легенде о святом Христофоре» тональность H-dur получает новую характеристику, связанную с преображением главного героя, с подлинным духовным развитием (*épanouissement véritable*). Тональности D-dur и Fis-dur в «Ферваале» и «Чужестранце» соотнесены с одним и тем же семантическим рядом (с образами любви и истинного света); однако в третьей опере определения двух тональностей разнятся. Fis-dur символизирует святую Любовь (*saint Amour*), а D-dur олицетворяет святость, глубину и полноту жизни (*sainteté, vie profonde et complète*).

В операх д'Энди, помимо сходства главных лейттональностей, также прослеживаются аналогичные связи между второстепенными тональностями. Так, например, в «Ферваале» и в «Легенде о святом Христофоре» Es-dur коррелирует с изображением обманчивого света; а B-dur в этих операх приобретает значения, связанные с негативными, яростными образами: войной и мстью. Однако подобные тонально-семантические параллели между тремя операми скорее исключение, чем правило. Чаще всего д'Энди обращается к одним и тем же тональностям, но в каждой опере они приобретают разные значения: G-dur в «Чужестранце» связан с главной героиней, с ее наивностью, G-dur и g-moll в «Ферваале» соответствует образу отечества (страны Краванн), а в «Легенде о святом Христофоре» G-dur оказывается соотнесен с идеями практичности, карьеризма, легкомыслия по отношению к истинным ценностям. Зачастую смысл одних и тех же тональностей доходит до антагонизма. Ярким примером может послужить семантическое поле As-dur: в опере «Чужестранец» тональность связана с категорией духовных ценностей — милосердием и волей, в «Ферваале» символизирует беспокойство, страдание, неопределенную мечту, а в «Легенде о святом Христофоре» является воплощением лжеучености, ложной интеллектуальной любви королевы Наслаждения.

Анализ сочинений Франка и Вагнера, предложенный д'Энди, является отправной точкой для его собственных размышлений, результатом которых становится определенная композиторская стратегия. Ее смысл — в том, чтобы наделить внемузыкальным значением отдельные тональности и закрепить за ними определенные семантические ряды. Ориентируясь на произведения Вагнера и Франка, д'Энди

в каждой своей опере заново выстраивает особенную тональную структуру, основой которой становится цепочка значимых тональностей.

Стоит отметить, что ясной семантикой в представлении д'Энди может, по-видимому, обладать именно феномен тональности с четко выявляемым устоем-центром — даже если это расширенная тональность со сложной и развитой функциональностью. Однако в операх д'Энди, особенно в «Легенде о святом Христофоре», присутствуют и иные ладовые системы: прежде всего, это целотоновый лад, а также и ренессансные модальные лады, иногда, по мере развития музыкального материала, превращающиеся путем мутации в хроматическую тональность. Вопрос о семантике альтернативных тональности ладовых систем на данный момент можно считать открытым, требующим особого изучения: не удалось найти свидетельств, что сам композитор придавал таким системам устойчивый внемузыкальный смысл, как это имело место в случае разных тональностей.

Использованная литература

1. *Калошина Г. Е.* Жанровые особенности и концепция оратории С. Франка «Заповеди блаженства» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2014. № 1 (134). С. 222–229. URL: <http://vestnik.adygnet.ru/files/2014.1/2945/222-229.pdf> (дата обращения: 03.11.2020).
2. *Касимова А. Р.* Авторский анализ симфонических произведений Венсана д'Энди: к проблеме французской терминологии // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 78–88. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_4_%2828%29_6_Kasimova_D%27Indy%27s_Analysis.pdf (дата обращения: 03.11.2020).
3. *Indy V. d'.* Beethoven. Paris: H. Laurens, 1911. 148 p.
4. *Indy V. d'.* César Franck. Paris: Félix Alcan, 1906. 253 p.
5. *Indy V. d'.* César Franck // *Écrits de Vincent d'Indy: Volume 1 (1877–1903) / rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman.* Arles: Editions Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019. P. 481–504.
6. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1909. 500 p.
7. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1933. 340 p.
8. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6e Édition. Paris: Durand et Cie, 1912. 228 p.
9. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Troisième livre / Rédigé par Guy de Lioncourt. Paris: Durand et Cie, 1950. 372 p.
10. *Indy V. d'.* Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris: Delagrave, 1930. 93 p.
11. *Saint Arroman G.* Considérations sur la genèse et la théorie de la «forme cyclique» chez Vincent d'Indy // *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales.* 2019. Volume XXVI/1: Les formes cycliques I. P. 7–22.
12. *Vallas L.* Vincent d'Indy. Vol. 2. Paris: Albin Michel, 1950. 394 p.
13. *Wagner R.* Oper und Drama. Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft. Leipzig: Weber, 1852. 247 S.

Получено: 11 ноября 2020 года

Принято к публикации: 27 мая 2021 года

Об авторе:

Наталья Павловна Рыжкова — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

References

1. Kaloshina, G. E. (2014) Zhanrovye osobennosti i kontseptsiya oratorii S. Franka "Zapovedi blazhenstva" [Genre Features and Concept of the Oratorio of C. Franck "Les Beatitudes"]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: Philology and Art studies], No. 1/2014 (134), 222–9. Available at: <http://vestnik.adygnet.ru/files/2014.1/2945/222-229.pdf> (accessed 03.11.2020). (in Russian).
2. Kasimova, A. R. (2019) Avtorskiy analiz simfonicheskikh proizvedeniy Vensana d'Endi: k probleme frantsuzskoy terminologii [On Vincent d'Indy's Original Analysis of His Symphonic Works: Regarding the Problem of the French Terminology]. *Zhurnal obshchestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Music Theory], No. 4/2019 (28), 78–88. Available at: http://www.journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_4_%2828%29_6_Kasimova_D%27Indy%27s_Analysis.pdf (accessed 03.11.2020). (in Russian).
3. Indy, V. d' (1911). *Beethoven*. Paris, H. Laurens.
4. Indy, V. d' (1906). *César Franck*. Paris, Félix Alcan.
5. Indy, V. d' (2019). *César Franck In Écrits de Vincent d'Indy*: vol. 1 (1877–1903), rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman. Arles, Editions Actes Sud ; Palazzetto Bru Zane, 481–504.
6. Indy, V. d' (1909). *Cours de composition musicale*, deuxième livre — première partie, redigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris, Durand et Cie.
7. Indy, V. d' (1933). *Cours de composition musicale*. Deuxième livre — seconde partie, Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris, Durand et Cie.
8. Indy, V. d' (1912). *Cours de composition musicale*, premier livre, redigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx, 6e Édition. Paris, Durand et Cie.
9. Indy, V. d' (1950). *Cours de composition musicale*, troisième livre, redigé par Guy de Lioncourt. Paris, Durand et Cie.
10. Indy, V. d' (1930). *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*. Paris, Delagrave.
11. Saint Arroman, G. (2019). Considérations sur la genèse et la théorie de la «forme cyclique» chez Vincent d'Indy. *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*, Vol. XXVI, No. 1: Les formes cycliques I, 7–22.
12. Vallas, L. (1950). *Vincent d'Indy*, Vol. 2. Paris, Albin Michel.
13. Wagner, R. (1852). *Oper und Drama. Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*. Leipzig, Weber.

Received: November 11, 2020

Accepted: May 27, 2021

Author's information:

Nataliya P. Ryzhkova — Postgraduate Student at the Foreign Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory.