

Г. А. Демешко

## ОТ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» И. С. БАХА К БОЛЬШИМ ПОЛИФОНИЧЕСКИМ ЦИКЛАМ XX в. (на примере «Речитативов и фуг» А. Хачатуряна)

Двадцатый век демонстрирует необъяснимый, на первый взгляд, интерес к жанру, возникшему в эпоху Барокко, а затем надолго исчезнувшему из музыкальной практики. Имя этого жанра – большой полифонический цикл (БПЦикл), эталонным образцом которого является «Хорошо темперированный клавир» (ХТК) И. С. Баха. Именно такой тип циклизации, составленный не из одиночных полифонических пьес<sup>1</sup>, а из прелюдий и фуг (т. е. малых полифонических циклов (МПЦиклов)) становится сегодня как никогда востребованным.

Среди наиболее известных реконструкций БПЦикла в XX в.: «Ludus tonalis» П. Хиндемита (1944), «24 прелюдии и фуги», оп. 87 Д. Шостаковича (1951), «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина (1964–1970). Эту классическую для XX в. триаду дополняют многочисленные другие циклы, принадлежащие как маститым, так и менее известным авторам<sup>2</sup>.

Такой массив произведений данного жанра указывает на неслучайность их появления. Исходя из общепринятого в музыкознании определения, «циклизация – осознанное объединение ряда произведений на основе какого-либо общего признака. Цикл – тип композиции, состоящей из частей, которые способны функционировать вне контекста как самостоятельные художественные единицы...» [5, с. 21]. Отмечается также, что в контексте циклической целостности эти единицы «вступают в особые связи друг с другом, обретая от этого дополнительную содержательную нагрузку» [6, с. 7].

Однако это, в целом верное, определение не является исчерпывающим для понимания специфики различных типов циклизации, а тем более не проливает свет на сам феномен нынешнего повышенного интереса к БПЦиклу, не востребованному музыкальной практикой почти два столетия. Очевидно, что объяснение этому явлению лежит за рамками «технического» понимания цикла как сложноорганизованной музыкальной структуры и восходит к иным, глубинным его аспектам. Прежде всего, БПЦикл – монументальный жанр и, наряду с другими циклами, относится к жанрам высокой концептуальной емкости, приспособленным для выражения смыслов, касающихся сущностных аспектов бытия.

К подобному пониманию БПЦикла ближе всего подходит Л. Березовчук. Анализируя ХТК Баха как его жанровый архетип, она вычленяет и описывает не только его «клише»<sup>3</sup>, но и семантику. Клише, согласно автору, составляют: «1) некоторое множество малых полифонических циклов, 2) входящих в большой на основании каких-либо принципов организации. <...> Семантика жанра, как и его клише, неразрывно связана с областью значений, задаваемых МПЦиклами...», в основе которых лежат характерные для эпохи Барокко представления о дуализме и альтернативных отношениях эмоционального (прелюдия) и рационального (фуга) начал. «БПЦикл – своего рода музыкальный “компендиум”, музыкальный универсум духовной жизни человека в бесконечном проявлении эмоционального и рационального начал» (курсив мой. – Г. Д.) [3, с. 6].

Не секрет, что выражение глубинных аспектов Бытия с помощью музыкально-моделирующих средств, независимых от слова и ритуала, становится возможным на достаточно высоком уровне развития данного искусства. Способность музыки «длить протяженные формы из чисто музыкальных предпосылок» (Б. Асафьев), а тем паче воспроизводить некий духовный универсум теоретическая мысль также связывала, прежде всего, с сонатно-симфоническим циклообразованием (симфония). Ее концептуальную программу М. Арановский формулирует как «семантический комплекс Человека», воспроизводимый в процессе выявления разнообразных аспектов взаимодействия субъекта (Человека) с множественным и сложным объектом (Социумом, Природой, Космосом, другими людьми) [1]. Иными словами, это философски рефлексируемая Картина Мира, в центре которой находится сам Человек (Личность, Субъект).

Что касается барочных циклических жанров несюжетного типа, то вопрос их концептуальной сопричастности, как правило, не обсуждается, а творческая идея ХТК рассматривается в русле показа возможностей темперированного строя. Между тем над хроматической упорядоченностью бауховских прелюдий и фуг подспудно стоит и нечто большее – стремление к *обобщению опыта познания мира*, свойственного барочному мировосприятию. И это концептуальное «над», как мы отмечали, впервые весьма убедительно формулирует Л. Березовчук.

Цикличность, таким образом, начиная с эпохи Барокко, заявляет о себе не только как знак множественного объекта (*количественная сторона* этого жанра), но и как способ исследования (анализа и упорядочения) познаваемого сложного объекта (его *качественная сторона*). При этом именно цикличность-закономерность в осмыслиении разнообразных явлений и процессов (а не сама способность к их охвату) разворачивает цикл в философскую плоскость.

Музыкальная практика демонстрирует различные типы циклических упорядоченностей: суммативной, каталогической, координирующей, иерархической, соответствующих определенным типам познания. Жанровый архетип БПЦикла также тесно связан с контекстом культуры Барокко, с ее представлением о творческих возможностях человеческого разума в эпоху Дж. Мильтона, Р. Декарта, Г. В. Лейбница. Упомянутая идея дуализма двух начал при этом составила структурно-семантическое ядро *МПЦикла*<sup>4</sup>. Сценарий тонального «тиражирования» семантической программы малого цикла, в свою очередь, лег в основу *БПЦикла*, что в каком-то смысле соответствовало барочным представлением «о динамичности бытия <как> механически понимаемого движения...» [3, с. 4].

Идея созиания, упорядочения целого в рамках барочного архетипа БПЦикла характеризуется подчеркнутым равноправием и относительной автономностью его частей (МПЦиклов). «Соотношение частей в барочной музыкальной композиции, – отмечает Г. Варшавский, – определяется скорее как своеобразная децентрализация, как значительно меньшая, по сравнению с классической композицией, интенсивность взаимовлияний частей одного иерархического уровня» [4, с. 121]. О «равномерном обесценении частей» как главном принципе барочного объединения говорят Г. Вёльфлин и другие исследователи барочной музыки. Все это указывает на главное значение *каталогического принципа* в методе циклического объединения малых полифонических циклов в большой.

Симптоматично, что в XX в. появляются новые «каталоги»: «Каталог цветов», «Каталог сельскохозяйственных машин» Д. Мийо; «Каталог птиц» О. Мессиана и т. д. В ряде случаев слово «каталог», хотя и не вынесено в заглавие произведения, но идея созиания, « коллекционирования» некоторого количества произведений в цикл остается для композитора превалирующей<sup>5</sup>. Но, пожалуй, наиболее бурное возрождение

переживает БПЦикл, в том числе в творчестве композиторов различных национальных школ.

Каталогичность как способ систематики некоего множества произведений оказалась созвучна художественной практике XX в. В чем-то близка полипрентичности, многополярности современного мира и сама задаваемая этим циклом модель Универсума, духовный объем которого формируется из множественных ракурсов мировидения. И все же говорить о полном тождестве старых и нынешних образцов данного цикла не приходится. БПЦиклы XX в. по-разному решают противоречие между «дуальностью» МПЦикла и «эпосом» (перечислением) БПЦикла, между метафизичностью цикла-каталига и диалектикой новых циклообразующих отношений<sup>6</sup>. Это указывает на то, что барочная идея в качестве компонента жанровой семантики здесь *не столько принимается как данность, сколько по-разному «обсуждается» композиторами*.

Среди многочисленных примеров обращения к БПЦиклу в современной музыкальной практике львиная доля принадлежит композиторам, представляющим различные национальные школы (А. Хачатурян, И. Ельчева, Г. Мушель, Г. Чеботарян, В. Бибик, Ф. Бахор...). В них зримо воплотилась попытка приспособить семантику одного из самых сложных академических музыкальных жанров к новым условиям, ввести иные системы звуковысотной организации, соединить традиции профессионального искусства с народным.

Все эти тенденции демонстрируют «Речитативы и фуги» А. Хачатуряна – произведение, состоящее из семи малых циклов, объединенных в БПЦикл. Обращение композитора к полифоническому жанру уже само по себе – смелый опыт, учитывая монодическую природу армянской музыки<sup>7</sup>.

Если баировский Универсум в ХТК представлен через систему звуковысотного равенства хроматических тоналностей и соответствующее им множество МПЦиклов, то в БПЦиклах XX–XXI вв.

много новаций в составе частей<sup>8</sup>. Однако с точки зрения жанра, их количество не может быть произвольным, ибо отражает не только музыкальную, но и некую всеобщую закономерность. «В аспекте логико-семиотических связей, – отмечает Л. Березовчук, – тот или иной принцип звуковысотной организации экстраполируется на умопостигаемую логичность и целесообразность самой организации универсума» [3, с. 7]. Если Шостакович и Щедрин не создали собственных принципов упорядоченности звуковой материи, то у Хиндемита это индивидуальная система, в основе которой акустическое родство звуков и полныйхват хроматики посредством предельного развития мажорно-минорных связей. Не случайно и число «7» у Хачатуряна в его «Речитативах и фугах».

Следует отметить значительные сдвиги в хачатуряновской трактовке МПЦиклов и характере их объединения в большой цикл. То, что у Баха в малом цикле обусловлено «вечной» темой соотношения *emotio* и *ratio*, у автора «Речитативов...» значительно смешено в сторону эмоциональной составляющей<sup>9</sup>. Яркость и непосредственность интонационного языка Хачатуряна, во многом обусловленные национальным темпераментом, характерны не только для первых пьес МПЦиклов. Они распространяются и на интонационные свойства тематизма его фуг, угадываются в попытке композитора уйти от жестких приемов рационального варьирования в сторону свободной вариативности.

Интересна и специфична для Хачатуряна замена в малом цикле Прелюдии – Речитативом. На первый взгляд, варианты замены прелюдийной части на пьесу с иным наименованием («импровизация», «хоровод», «фантазия» и т. д.) далеко не редкость в современной музыкальной практике. Однако в данном случае это не просто подмена одного жанра другим, но в каком-то смысле *новый взгляд Хачатуряна на композицию цикла в целом*.

Обращает на себя внимание, прежде всего, необычная трактовка Речитатива.

Это, определенно, не речевая лексика. В нем также нет ничего от его вокальной природы. Что же в таком случае для Хачатуриана Речитатив? Свою точку зрения на этот счет высказывает М. Старчеус: «...в речитативах отсутствуют все лексические атрибуты жанра и наиболее яркий из них – “одноголосие”. При первом знакомстве мы обращаем внимание на мерную пульсацию фона, токкатную фактуру, на отсутствие пластики “напевной речи” <...> концентрирующей речитативное “слово” <...>. Почему же “речитатив”, а не привычная “прелюдия”? Но достаточно вслушаться и приходит понимание, что это действительно индивидуальное композиторское СЛОВО – его любимые интонации, логика их сопряжения и выразительная национальная окрашенность лексики» [7, с. 67].

Действительно, здесь перед нами не внешние атрибуты жанра, а глубинные традиции жанрового мышления. Главное в речитативах Хачатуриана – черты импровизационности, свободного изложения музыкальной мысли, фактуры, ладотональной организации, в том числе тонально-гармоническая незавершенность, в каком-то смысле компенсируемая репризностью.

Если речитатив для Хачатуриана – это РЕЧЬ, авторское СЛОВО как способ проявления личностного начала, то фуга – своего рода ЯЗЫК. Полижанровой (токкаты, прелюдии, марши, танцы, песни) интонационной природе речитативов она противопоставляет более обобщенный способ высказывания, ассоциирующийся с внеличностным началом. Однако и хачатуриановская фуга, сохраняя общее традиционное строение, значительно обновляется. Ее тематизм также дается в национальном (ладоинтонационный строй) преломлении. Новые приемы проникают в развивающие разделы (интонационное изменение тем до неузнаваемости при неизменности их ритма, перемещение фрагментов темы по голосам и т. д.). Репризы сокращены и дают все многообразие стретт, погружающая слушателя в семантическое про-

странство темы; есть фуги, тонально незамкнутые (№ 1 – в репризе «копирование» тонального плана середины и т. д.). Все это свидетельствует о том, что *опираясь на семантическую оппозицию бауховской модели МПЦикла, Хачатуриян значительно смещает акцент в сторону первого компонента, усиливая сферу значений, связанных с эмоциональной достоверностью высказывания, личностной реакцией и оценкой.*

Не менее любопытны новации Хачатуриана и на уровне БПЦикла. Эмоциональный поток взрывает строгую логику звуковысотного порядка, характерную для архетипа бауховского ХТК (тональное единство прелюдии – фуги; четкая закономерность в чередовании малых циклов и т. д.). С чем же связаны здесь авторские новации?

*Во-первых*, число «7», на наш взгляд, является в «Речитативах и фугах» символом диатоники. Правда, у Хачатурияна это не копия старинных ладов, а неомодальность, основанная на «миксодиатонике», многопланово утверждающей логику секундовых сопряжений по горизонтали и вертикали. Так, синтетическое созвучие, которым завершается Речитатив № 1, включает в себя три полуточновых образования (*си-бемоль – си, ми – фа, ре-бемоль – ре*). В то же время вертикали, исполняемые левой рукой, с одной стороны, и правой, – с другой, могут быть прочитаны как неустойчивые функции (доминанты) к тональностям с секундовым соотношением главных устоев.

«Обилие малосекундовых тональных соотношений между разделами формы в музыке Хачатуриана, – подчеркивает Д. Арутюнов, – во многом обусловлено... характерным пластообразным развитием, когда достаточно развернутые фактурно-гармонические остинатные построения интонационно плавно сменяют друг друга, смещаясь, как правило, на полутон вверх или вниз» [2, с. 507]. Подобное разнообразие фактурных пластов характерно для речитативов композитора, что заметно отличает их от единых в фактурном отношении прелюдий



в МПЦиклах ХТК. Ярчайшим образом вертикальной миксодиатоники в фугах могут служить многие стреттные проведения темы, в том числе стретта в трех голосах в Фуге № 2 (тт. 24–26). Здесь происходит наложение голосов, связанных с тремя высотно-различными ладами: верхний голос проводит тему в ля миноре дорийском, нижний ведет тему в обращении в ми миноре фригийском, а средний контрапунктирует к данной стретте в фа-диез миноре дорийском (пример).

Еще одно свойство диатоники – **ладовая переменность**, в том числе двойной тональный центр. Его использованием объясняется тональная разомкнутость отдельных пьес (чаще речитативов), малых циклических структур, входящих в большой цикл, наконец БПЦикла, каковым является хачатуровский опус «Речитативы и фуги» в целом. Об этом

пишет, в частности, и Д. Арутюнов, отмечая, что гармоническое единство стиля Хачатуриана зиждется: а) на значительной роли двойного тонального центра, б) полутонаности в вертикальном и горизонтальном соотношении аккордов и тональностей, в) мелодико-интервальных связях как основных [2].

*Во-вторых*, специфика ладовой организации МПЦиков Хачатуриана исключает наличие общей для всех разделов тональности и значительно корректирует такое его «клише», как общий приоритет в жанре интеллектуально-конструктивного начала (фуга). БПЦикл также значительно переосмыслен с точки зрения общей логики звуковысотной организации, которая далека от закономерностей хроматической или акустической основы смены тональностей. Общая картина подобной организации у него такова:

## Речитативы

## Фуги

По ключевым знакам – дополнительные устои

№ 1: C - Des .....

D

№ 2: C (a) - es .....

c (дорийский)

№ 3: C - cis.....Es

c.....a

d

№ 4: C - A (a).....E

g

№ 5: C - C.....Ges

C

№ 6: C - d (натуральный, дорийский)...

es

№ 7: C - A .....D

f (F)

Между тем определенная логика здесь все же просматривается: помимо преобладающих секундово-терцовых тональных связей, это движение от переменных тональных устоев к единому центру (№ 5). Таким образом, единство пьес МПЦикла для Хачатурияна – *не изначально заданное, а искомое, с трудом обретаемое и тут же утрачиваемое* (два последних малых цикла, причем № 6 с самым далеким знаковым соотношением речитатива и фуги). Характерно также использование в фугах тональностей в пределах квинты (пентахорда) от до до соль, преимущественно бемольных, что указывает на *экстраполяцию закономерностей малообъемных народных ладов на столь сложную макроциклическую структуру, как БПЦикл*. Исключение – ре и до мажор (кульминация цикла, момент «просветления»). Наличие единой («белая» тональность «С») звуковысотной кульминации, объединяющей Речитатив и Фугу в № 5, свидетельствует:

- 1) об укреплении макроциклической организации и сил «цепления» малых единиц цикла в большой;
- 2) о косвенном воздействии централизованной драматургии в пределах БПЦикла Хачатуриана, надстраивающейся над переменной логикой модернизированной модальности (влияние классико-романтических моделей циклообразования).

Итак, генетический код БПЦикла Баха: через универсальную систему звуковысотного равенства тональностей и соответствующее им множество МПЦиклов воспроизвести некий объемный духовный Универсум, – в опусах XX в. в целом сохраняется. Вместе с тем метод компоновки большого цикла на базе  $n$ -го количества МПЦиклов приобретает характер новой закономерности. БПЦикл все чаще трактуется здесь как самостоятельный сложножанровый символ, складывающийся не из простого повтора-умножения отдельных структурно-семантических «единиц» (МПЦиклов), а из их соозначения уже на уровне макроцикла. Так возникают удивительно непохожие друг на друга философско-звуковые «концепты» Уни-

версума, сотканные из интоационно разнообразных, биполярных (прелюдия-фуга в каждом МПЦикле) по сути способов его осмыслиения.

В случае с Хачатурианом ориентация на жанровые нормативы БПЦикла привела к существенным сдвигам в трактовке МПЦикла. В оппозиции *Речитатив – Фуга* очевиден приоритет первого. Это – эмоционально непосредственное, темпераментное авторское высказывание (Слово, РЕЧЬ). Интеллектуально-конструктивное начало, сосредоточенное в фуге («клише» барочной модели БПЦикла), в хачатуриновском опусе не отвергается, но также обогащается живой, пронизанной национальными истоками ладоинтоационной лексикой, далекими от жесткого контрапунктического регламента способами развития тематизма. Таким образом, ЯЗЫК (фуга Хачатуриана) не застывший «конструкт», а динамично развивающийся организм, обогащаемый речью.

Наконец, в «Речитативах и фугах» Хачатуриян предлагает свой, отличный от баховского, но отнюдь не произвольный сценарий звуковысотной организации БПЦикла и его «малых» единиц. В его основе многократно зашифрован некий диатонический «код», начиная с символики числа «7» и заканчивая универсальным использованием секунды как начала, объединяющего весь пространственно-временной континуум «Речитативов...». Через эту, широко понимаемую диатонику, с одной стороны, транслируется связь с национальными истоками, а с другой – угадывается познавательная модель старинного барочного жанра, основанная на равноправии значений, задаваемых МПЦиклами.

В свое время в одной из лекций И. В. Мациевский привел любопытное сравнение понятий «интонация» – «контонация». Первая из них<sup>10</sup> в наибольшей степени связана не только с особым эстетическим качеством звуковысотной линии, но и с зашифрованной в ней логикой тяготений, близкой тонально-гармоническому типу отношений. Это позволяет говорить, прежде

всего, о близости данной системы обобщаемому через музыкальный язык опыту личностного переживания мира (гомофония). Контонация<sup>11</sup> же, напротив, предполагает нечто иное, ибо объект здесь не рефлексируется, а рассматривается множеством субъектов с различных позиций. Эти позиции существуют, они даны в сопропорции и равно важны, что обуславливает близость этой системы *коллективной модели мировосприятия*.

тия и полифоническому типу музыкального мышления.

Если попытаться спроектировать подобную оппозицию на уровень музыкального циклообразования, то фундаментом сонатно-симфонического цикла является тип *жанровой интонации*, полифонического цикла – тип *жанровой контонации*. «Речитативы и фуги» А. Хачатуряна, безусловно, представляют модифицированную версию последней.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> К таковым относятся еще две разновидности бауховских циклов: «Искусство фуги» – цикл, составленный из фуг (Бах называет их «Контрапунктами») и «Музыкальное приношение», в который включены различные жанры (ричеркары, каноны, сонаты). Впрочем, интерес к циклическим жанрам несюжетного типа оказался в эпоху Барокко далеко не случайным и образцы подобных сложных жанров возникают задолго до указанных бауховских опусов. Назовем некоторые из них: «Fiori musicali» Дж. Фресcobальди (1635); «Tabulatura nova» С. Шейдта (3 тома – 1624, 1650, 1653); «Ariadna musica» И. К. Ф. Фишера (1702) и некоторые др.

<sup>2</sup> «24 прелюдии и фуги» В. П. Задерацкого, И. Ельчевой, В. Сорокина, Г. Мушеля, А. Фляжковского, И. Рехина, С. Слонимского, Ю. Гонцова, Г. Джапаридзе; «Прелюдии и фуги» Н. Карницкой и Ф. Бахора; «Хоралы и фуги» Ю. Юкчева, «Речитативы и фуги» А. Хачатуряна, «Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки» Г. Чеботарян, «Полифоническая тетрадь» А. Пирумова, «Диатоническая полифония» Л. Бобылевы, «34 прелюдии и фуги» В. Бибика, «Симфонические фуги» И. Ассеева, «Фантазии и фуги» Н. Полынского, «Каноны и фуги» Б. Лисицына и т. д.

<sup>3</sup> Под «жанровыми клише» автор понимает нормативы в области музыкальных средств. Нормативы в области содержания обозначаются ею как **семантика жанра**. Термин «клише», не имеющий традиции в музыковедении, поясняет Л. Березовчук, «...возникает по причине его однозначности, закрепленности за областью лексики и за его связь со сферой логических операций. Эта последняя особенность использования термина... незаменима, ибо логика жанра связана с логикой творческого процесса» [3, с. 9].

<sup>4</sup> В старинной танцевальной сюите свое «ядро» – малый сюитный цикл из двух ее заглавных танцев (напомним, что прообраз такой сюиты – парные объединения контрастных танцев: павана – гальярда, пас-самеццо – сальтарелло). Структурно-семантическое ядро сонатно-симфонического цикла – оппозиция: сонатное аллегро (Homo agens) – медленная 2-я часть (Homo meditans).

<sup>5</sup> Так, своеобразной «коллекцией» стилей и техник письма становится: «Три грации. Сюита в форме вариации по мотивам Боттичелли, Родена, Пикассо» С. Слонимского, сюита для скрипки и фортепиано «От мадригала до алеаторики» Б. Кутавичуса и т. д.

<sup>6</sup> Прообраз этих отношений можно видеть и в полифонических циклах Баха (проникновение фугированного начала в прелюдию, особая функция стреттных, заключительных фуг и т. д.).

<sup>7</sup> Впрочем, этот опыт в XX в. далеко не единичен. Таковы «Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки» Г. Чеботарян, цикл «Прелюдий и фуг» (2006) таджикского композитора Ф. Бахора и т. д.

<sup>8</sup> У Д. Шостаковича, С. Слонимского, Г. Мушеля – 24 части, у А. Пирумова, М. Скорика – 12, у В. Бибика – 34 и т. д.

<sup>9</sup> Напомним, что в МПЦиклах Хиндемита из «Игры тональностей», напротив, практический исчезает сфера значений, связанных с эмоциональной непосредственностью высказывания.

<sup>10</sup> От лат. *intonare* (*in* – в, внутрь; *tonare* – произносить) – система напряжений, возникающих за счет звуковысотных повышений и понижений.

<sup>11</sup> *Contonare* (*con* – вместе, *tonare* – произносить) – сопроизносить, совместно произносить.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. – Л., 1979. – 286 с.
2. Арутюнов Д. О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. – М., 1967. – С. 472–512.
3. Березовчук Л. Большой и малый полифонические циклы: Семантика жанра и жанровые клише (на примере полифонических циклов для фортепиано И. С. Баха, П. Хиндемита, Д. Шостаковича и Р. Щедрина). – Л., 2002. – 11 с. – Рукопись.
4. Варшавский Г. Фуга Д. Букстехуде и «живописный стиль» Барокко // Теория фуги. – Л., 1986. – С. 120–134.
5. Гончаренко С. Музыкальные формы XX века: Метод. разработка по курсу анализа муз. произведений. – Новосибирск, 1989. – 34 с.
6. Крылова А. Советский камерно-вокальный цикл периода 70-х – начала 80-х годов (к проблеме эволюции жанров): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1980. – 25 с.
7. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Муз. современник. Вып. 6. – М., 1987. – С. 45–68.

## REFERENCES

1. Aranovskij M. *Simfonicheskie iskaniya. Issledovatelskie ocherki* [Symphonic studies. Research essay]. Leningrad, 1979. 286 p.
2. Arutyunov D. The role of harmony and structure in the music of A. Khachaturian. *Teoreticheskie problemy muzyki XX veka* [Theoretical problems of music in the 20th century]. Moscow, 1967, Iss. 1, pp. 472–512.
3. Berezovchuk L. *Bolshoj i malyj polifonicheskie tsikly: Semantika zhanra i zhanrovye klischee (na primere polifonicheskikh tsiklov dlya fortepiano I. S. Bakha, P. Khindemita, D. Shostakovicha i R. Shchedrina)* [Large and small polyphonic cycles: Semantics and clichés of the genre (by the example of polyphonic cycles for piano by J. Bach, P. Hindemith, D. Shostakovich, and R. Shchedrin)]. Leningrad, 2002, 11 p., manuscript.
4. Varshavskij G. Buxtehude's fugue and the "Picturesque" Baroque style. *Teoriya fugi* [The theory of fugue]. Leningrad, 1986, pp. 120–134.
5. Goncharenko S. *Muzykalnye formy XX veka. Metodicheskaya razrabotka po kursu analiza muzykalnykh proizvedenij* [Musical forms of the 20th century. Guidance paper on musical analysis]. Novosibirsk, 1989. 34 p.
6. Krylova A. *Sovetskiy kamerno-vokalnyj tsikl perioda 70-kh – nachala 80-kh godov (k probleme evolutsii zhanrov)*: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Soviet chamber vocal cycles in 70s – beginning of 80s (revisiting the evolution of genres)]. Extended abstract of candidate's thesis]. Vilnyus, 1980. 25 p.
7. Starcheus M. A new life of tradition of genres. *Muzykalnyj sovremennik* [Contemporary in music]. Moscow, 1987, Issue 6, pp. 45–68.

**От «Хорошо темперированного клавира»  
И. С. Баха к большим полифоническим  
циклам XX в. (на примере  
«Речитативов и фуг» А. Хачатуряна)**

XX в. – эпоха повышенного интереса к жанру большого полифонического цикла, родоначальником которого является «Хорошо темперированный клавир» (ХТК) Баха. Три наиболее известные его реконструкции (цикли П. Хиндемита, Д. Шостаковича и Р. Щедрина) дополняют многочисленные жанровые аналоги различных авторов. В статье анализируются причины столь нео-

**From Bach's the well-tempered clavier to large polyphonic cycles of the 20th century  
(by the example of recitatives and fugues  
composed by Aram Khachaturian)**

The 20th century was the time of intense interest in large polyphonic cycles which originated from *The Well-Tempered Clavier* (WTC) composed by Bach. Numerous reconstructions were created by various composers including the three famous reconstructions by Hindemith, Shostakovich, and Shchedrin. The author analyses the reasons of the surprising and rapid

жиданного и бурного возрождения этого жанрового «тяжеловеса», на примере семи «Речитативов и фуг» А. Хачатуряна рассматривается вариант его современной модификации.

Автор исходит из следующих установок: а) цикл – жанр особой концептуальной емкости; б) цикличность – не только знак множественного объекта, но и определенный способ художественного познания; в) бауховская модель ХТК воспроизводит некий Универсум духовной жизни человека в бесконечном проявлении эмоционального (прелюдия) и рационального (фуга) начал; г) его циклообразующей основой является каталогическая упорядоченность частей посредством хроматического равенства тональностей малых циклов.

В статье отмечается известная близость данной модели полицентричности, много-полярности современного мира. Однако в XX в. она не столько принимается как данность, сколько по-новому «обсуждается» композиторами различных статусов и школ, в том числе национальных. Анализ показал, что в хачатуряновском цикле: 1) смысловая «дуальность» малого цикла преодолевается усилением эмоциональной составляющей (речитатив как авторское Слово, речь от первого лица); 2) на смену хроматической упорядоченности бауховского ХТК у Хачатуряна приходит современный вариант диатоники, зафиксированный числом «7» (количество малых циклов, входящих в большой); 3) метафизичность барочного цикла-каталога дополняется диалектикой новых циклических отношений.

**Ключевые слова:** «Хорошо темперированный клавир», большой полифонический цикл, малый полифонический цикл, принципы циклизации, каталогичность, семантика жанра, жанровые «клише», звуковысотная организация цикла, диатоника.

---

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: demeshkoga@mail.ru

renaissance of this “giant” of the genre and uses Khachaturian’s *Seven Recitatives and Fugues* as its modern version.

The article is based on the following statements: a) cycle is a genre of a peculiar conceptual content; b) cycles refer not only to a compound object, but to a certain way of artistic cognition; c) Bach’s model of WTC recreated a Universe of spiritual life combining infinite planes of emotions (prelude) and reasons (fugue); d) it is based on a catalogue structure of its parts achieved by using chromatically equal keys in small cycles.

The author emphasizes a known likeness of this model to the polycentric and multipolar model of the modern world. In the 20th century, however, it was not taken for granted, but more often “discussed” from new angles by composers of various statuses and schools, including national ones. The analysis shows that Khachaturian’s cycle has the following peculiarities: 1) the ambivalence of meanings in a small cycle is overcome by the rising intensity of the emotional component (recitative as the author’s Word; first-person narrative); 2) Khachaturian changes the chromatic order of Bach’s WTC to a modern version of diatonicism with a fixed number – “7” (the number of small cycles included into a large one); 3) the metaphysical character of a baroque cycle is complemented with dialectics of new cyclic relations.

**Keywords:** Well-Tempered Clavier, large polyphonic cycle, small polyphonic cycle, cycle formation principles, catalogue structure, semantics of genre, genre “clichés”, pitch structure in cycle, diatonics.

---

Demeshko Galina Andreyevna, Doctor of Art Criticism, Professor of the Department of Music Theory at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Получено 15.06.2019