

*Константин Храпов*

**К СПЕЦИФИКЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
ПОЛИФОННО-ГОМОФОННЫХ И  
ГОМОФОННО-ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРИЦИПОВ  
В ОРГАННОЙ СОНАТЕ ОР. 33 МАКСА РЕГЕРА**

Макс Регер – выдающийся немецкий композитор, дирижер, органист и музыкальный педагог, работавший и творивший на рубеже XIX–XX веков. Его музыкальное мышление и стиль сформировались на основе ряда предпочтений. В первую очередь, это преклонение перед деятельностью И. С. Баха и высочайший пиетет перед искусством музыкальных мастеров прошедших эпох.

Другое, не менее важное предпочтение Регера, связано с творчеством таких разных немецких композиторов-романтиков, как классически уравновешенный И. Брамс и реформатор Р. Вагнер. Общеизвестным фактом является то, что для Регера оба мастера были в равной степени почитаемы. Как отмечал сам композитор: «...прогресс может родиться только из мастерства, которым люди “вчерашнего дня” обладали настолько, что их творчество всегда будет нам примером для подражания!...» [2, 101].

Творческое наследие Макса Регера поистине велико. За свою сравнительно короткую жизнь им создано 146 опусов. Наибольшим по объему является камерно-инструментальное творчество композитора. Вокальные миниатюры в списке его произведений также занимают далеко не последнее место. И все же имя Макса Регера чаще всего ассоциируется с его

органным творчеством, представленным приблизительно двумястами произведениями.

По сути своей, этот композитор даёт органу новую жизнь в академической музыке. Как отмечает Ю. Крейнина, автор единственной русскоязычной монографии о нём, после смерти И.С. Баха этот инструмент выходит из употребления и вновь заявляет о себе сначала в творчестве Сезара Франка во Франции, а затем и Макса Регера в Германии. Рассматривая более подробно жанры органного творчества композитора, можно сделать вывод о том, что они подразделяются на две категории: церковно-направленные и свободные концертные. Органная соната совершенно справедливо относится ко второй категории и такого рода произведений Регером создано два – Органная соната ор. 33 и Органная соната ор. 60.

Прежде, чем нам предстоит ознакомление с Органной сонатой ор. 33, необходимо прояснить некоторые аспекты, касающиеся музыкального склада не только в композициях Макса Регера, но и в музыке начала XX века вообще. Здесь разумным решением будет опора на исследование Ю.Н. Холопова «Очерки современной гармонии» [3]. Оговариваясь в своей книге, что он не собирается привносить в этот вопрос чего-либо принципиально нового, автор достаточно ясно устанавливает границы применения терминов «гомофония» и «полифония»<sup>1</sup>.

Далее стоит отметить ещё несколько важных измышлений Ю.Н. Холопова касательно взаимодействия двух музыкальных складов. Во-первых, в музыке XX века ясно прослеживается тенденция полифонизации гомофонных форм и гомофонизации полифонических форм. Во-вторых,

---

<sup>1</sup> «...Гомофония – тип многоголосия, в котором музыкальная мысль сосредотачивается в одном, главном голосе, а остальные имеют сопровождающее значение. Под полифонией будет подразумеваться тип многоголосия, в котором музыкальная мысль не концентрируется в одном голосе, а распределяется между двумя или несколькими равноправными в этом отношении голосами...» [3, 52].

«...Контраст между полифонией и гомофонией проступает с наибольшей выпуклостью не на уровне письма, а на уровне формообразования...» [3, 52]. В-третьих, разность понимания гармонической вертикали и концепции созвучия в гомофонии и полифонии. В первом случае созвучие выступает в роли «...сливной автономной единицы...» [3, 54], а во втором, как «...сумма интервалов...» [3, 54], при которой в результате не образуется реально осознаваемого и функционально определенного аккорда по вертикали.

И если, начиная с XIX века, центром полифонических процессов становится созвучие, а связи между этими самыми созвучиями усложнялись в процессе развития романтической гармонией, не говоря уже об их внутреннем строении, то, как само собой разумеющееся, напрашивается введение такого понятия, как «полифоническая гармония»<sup>2</sup>.

Возвращаясь к фигуре Макса Регера, напомним, что композитор не только работал в начале 1900-х годов в русле поздне-романтических тенденций, но и трепетно относился к музыке Баха. Поэтому художественная интерпретация композитором таких музыкальных категорий, как гармония, полифония и контрапункт, крайне существенна, на наш взгляд, для полноценного понимания уникальности музыкального стиля Регера. Как показывает анализ творчества композитора, музыкальная фактура многих его произведений вполне может трактоваться как гомофонно-полифоническая или полифонно-гомофоническая. На уровне музыкального склада данные типы так называемой смешанной фактуры не вполне уместно было бы отнести к чисто полифоническому или чисто гармоническому складу. Вследствие этого мы еще раз упомянем термин «полифоническая гармония», но с учётом некоторых особенностей рассматриваемой нами фигуры.

---

<sup>2</sup> Впервые термин «полифоническая гармония» использован Асеном Карастояновым в одноименном труде. Несмотря на то, что автор не дает четкое определение данного явления, он на примере музыки И. С. Баха предлагает своего рода «ключ» к его пониманию и даже вводит специальную систему знаков, изображающих мелодические фигуры-носители диссонансов [1]. И именно такое название получила целая глава в вышеназванном исследовании Ю.Н. Холопова.

Основываясь на вышеизложенных положениях и параметрах, можно вывести следующее определение: *полифоническая гармония Макса Регера – это индивидуальная усложнённая тонально-гармоническая система, базирующаяся на хроматическом мажоро-миноре, скорректированная композитором в соответствии с использованием полифонических и контрапунктических техник, а также обладающая свойством балансирования между полифоническим и гармоническим музыкальным складом.*

С целью доказательства данного локального определения, обратимся к обзору Органной сонаты ор. 33, с позиций вычленения и описания моментов стилистически индивидуальной трактовки Регером полифонической гармонии, взаимодействия гомофонии и полифонии в целом. Выбор именно этого произведения обусловлен несколькими обстоятельствами. Во-первых, значением творчества Макса Регера в сфере органной академической музыки. Во-вторых, принадлежностью Сонаты к типу циклического жанра, позволяющего в рамках частей одного произведения, объединенных общей идеей и концепцией, проанализировать творческий метод композитора. В-третьих, спецификой музыкального инструмента, которая предрасполагает к созданию полифонических композиций.

Первая органная соната Макса Регера представляет собой трёхчастный цикл, каждая из частей которого имеет собственное название: *«Fhantasia»*, *«Intermezzo»*, *«Passacaglia»*. Драматургия цикла напоминает рассредоточенный конфликт, который образуется между двумя крупными разделами первой части, с новой силой и в прямом столкновении возникает в среднем разделе второй части, а третья часть становится длительным процессом разрешения его последствий. Для того, чтобы наиболее полно осветить явление полифонической гармонии в данном произведении, мы избрали метод демонстрации некоторых его фрагментов, руководствуясь принципом постепенного усложнения гармонических связей, а,

следовательно, и движения от гомофонно-полифонического к полифонно-гомофоническому типу фактуры<sup>3</sup>.

Сначала обратимся к «*Passacaglia*». Она написана в форме двадцати вариаций на *basso ostinato* со всеми характерными для нее свойствами<sup>4</sup>. В ней обнаруживается сходство фактурной организации между первой, девятой и девятнадцатой вариациями, тип которой можно обозначить как аккордовый. Представим каждую из вариаций в виде аккордовых цепочек<sup>5</sup>.

*Иллюстрация 1.*

Var.1

$t_{53}-II_2^{-5}-VII_6 \rightarrow VI_7^{-5}-S_{53}-III_{53}-d_{64}-DD_{53}-S_3^*-III_{53}-VI_{53}-VIb_{53}-D_{34} \rightarrow S^*-DD_{53}-D_{53}-t_{53}$

Var.9

$S_{64}-VII_{34}^{\Gamma} \rightarrow d_6-VII_{65} \rightarrow VI_{53}-D_{53} \rightarrow VII_6^H-DD_{53}-D_{64}-S_{53}-VII_{64}^{\Gamma}-t_6-[VII_{65}^{\Gamma-5}-D_{64}] \rightarrow S_6-D_{34} \rightarrow S_{53}-II_7-K_{64}-D_7-t_{53}$

Var.19

$D_{34} \rightarrow VII_{53}-II_{53} \rightarrow VIb_{53}-III_{53}-III_2-DD_{53}-[D_{53}-D_2] \rightarrow (VII)-[bIII_6-VII_7^{\Gamma}] \rightarrow VI_{53}^*-D_{53} \rightarrow VII_6-d_{53}-II_2 \rightarrow D_9^{-3}-t_{53}$

Здесь во всей красе представлен один из способов развития *basso ostinat*'ых форм – перегармонизация. Важно помимо самого способа отметить и то, что аккордика с каждой вариацией не просто усложняется, а закономерно «избегает» тонической функции. И если в первой вариации

<sup>3</sup> Практически все черты полифонической гармонии Макса Регера в разной степени представлены в первой части органного сонаты, но для наглядности и формирования наиболее полного представления о цикле будут приводиться самые яркие в этом отношении, на наш взгляд, фрагменты произведения.

<sup>4</sup> Под характерными свойствами мы подразумеваем последовательные фактурные преобразования музыкального материала, перегармонизацию темы и её разовое/непродолжительное перемещение в другой фактурный пласт.

<sup>5</sup> Жирным шрифтом выделены аккорды тонической функции. Сделано это с целью показа тенденции ослабления централизации по отношению последующих вариаций к предыдущим.

основным способом является отклонение в субдоминантовую сферу, то в девятой вариации, к этому добавляется и отклонение в доминантовую сферу, а девятнадцатая вариация строится на общем принципе стремления в сферу доминантовых тональностей, преодолеваемого лишь в финальной каденции<sup>6</sup>. Мелодическая линия каждого из голосов достаточно индивидуальна, но их практически идентичный ритм (тема не учитывается) как бы «скрывает» полифонический потенциал сравниваемых вариаций и в то же время по этой причине не выбивается из общей концепции третьей части органного цикла<sup>7</sup>. В итоге, образуется полифонно-гармонический тип фактуры с высокой степенью гомофонизации.

Примером более сложного проявления полифонической гармонии справедливо можно считать крайние разделы «*Intermezzo*», но в особенности – первый (тт. 1–21). Трехпластовая фактура данного фрагмента при всей интенсивности развития каждой из ее мелодических линий, вполне разумно укладывается в рамки традиционной европейской тонально-гармонической системы мажоро-минора<sup>8</sup>. Благодаря разнообразной ритмической и мелодической организации каждого из пластов, а также постоянной «игре» тональными наклонениями, тема не статична, но изрядно полифонизирована<sup>9</sup>. И всё же, в первую очередь, благодаря использованию преимущественно функционально определенного и относительно

---

<sup>6</sup> Любопытно следующее наблюдение. Девятая вариация, начинаясь с  $S_{64}$ , содержит отклонения преимущественно в субдоминантовую сферу, а девятнадцатая вариация, по аналогии, начинаясь с  $D_{34}$ , преимущественно – в доминантовую.

<sup>7</sup> Вариации в «*Passacaglia*» логично подразделяются на три неравные по количеству группы вариаций. Первая из них, представленная десятью вариациями, организована по принципу волнообразного фактурного развития при неизменной теме. Во второй группе вариаций (Var. 11 – Var. 17) качественно преобразуется прежде неизменная тема, лишь только в пятнадцатой вариации проводимая в первоначальном виде.

<sup>8</sup> Нижний пласт – функциональный мелодизированный бас. Средний пласт – гармоническое наполнение. Верхний пласт – ярко выраженная мелодия, репрезентирующая «*Intermezzo*».

<sup>9</sup> Родственный принцип, только в постоянном переключении между основной и субдоминантовой тональностью используется и в первом крупном разделе «*Fhantasia*».

равномерного мелодического движения в нижнем пласте, такой тип фактуры, мы относим к гомофонно-полифоническому.

Далее, для демонстрации явления полифонической гармонии с несколько иного ракурса, обратимся к фуге из «*Fantasie*»<sup>10</sup>. Она состоит из экспозиционной и развивающей части, завершающейся небольшой кодой, разговор о которой пойдет несколько позже. Что касается экспозиционной части фуги, то важным для нас будет следующее наблюдение. Свободное противосложение ни в коем случае не контрастирует и не противостоит теме, а наоборот, вполне естественно дополняет ее. Если говорить более конкретно, то гармонически наполняет его, что несколько необычно для формы фуги в традиционном ее понимании.

Детально анализируя развивающий раздел фуги, становится понятно, что гармония здесь будет иметь первостепенное организующее значение, наряду с общей концепцией. Постепенное усложнение гармонических связей воспринимается сугубо визуально<sup>11</sup>. Аудиально же, в силу специфики органа, общее громкостное крещедирование и количественное увеличение звуков в аккордах выдвигает на первый план колористическую сторону гармонии, нежели функциональную<sup>12</sup>. Таким образом, в широком смысле формируется два смысловых плана фактуры, первый из которых – это тема фуги, а второй – общее мнимо-полифоничное аккордовое движение<sup>13</sup>.

Итак, уже на данном этапе выясняется, что специфика полифонической гармонии Макса Регера главным образом заключается в высокой

---

<sup>10</sup> Первая часть органной сонаты является неким подобием малого полифонического цикла – прелюдии и фуги.

<sup>11</sup> Достаточно взглянуть на первую интермедию (тт. 30–32) и следующие за ней стреттные проведения темы (тт. 32–38), где «на бумаге» четко выявляется три разно оформленных пласта фактуры, а на слух воспринимается лишь тема внутри общего гармонического движения.

<sup>12</sup> Аналогичным образом выстроена и средняя часть «*Intermezzo*».

<sup>13</sup> В завершающей части развивающей части фуги (тт. 41–45) вышеописанный способ фактурной организации достигает предела. Тема помещается в самое невыгодное для нее тесситурное положение, обрамляясь выдержанными тонами.

индивидуализации голосов гармонической вертикали, где, несмотря на видимую полифоничность, акустически воспринимается весьма насыщенная гомофония. Первостепенным подтверждением этого является то, что для рассматриваемой нами фигуры с точки зрения романтических установок по отношению к полифонии центральным элементом является созвучие. В противовес этому, обратимся к условно самым гомофонным разделам форм каждой из частей органного цикла, в которых наиболее явно подчеркивается первостепенное значение гармонического начала, – к кодам.

Кода «*Fhantasia*» является самым функционально сложно устроенным сегментом всей первой части органного цикла. Такое композиционное решение вполне следует считать необходимым, поскольку стремительное развитие фуги привело к полному уничтожению ее темы<sup>14</sup>. Приведем аккордовую расшифровку, в которой буквой «Э» обозначен эллиптический переход.

*Иллюстрация 2.*

$$t_{53}\text{-Э-VII}_{65}^{\Gamma} \rightarrow oD\text{-DDVII}_{7}^{\Gamma} \rightarrow (oD)=VI_{65}^{\#1}\text{-VII}_{7}^{\Gamma}\text{-T-S64-VII}_{7}^{\Gamma}\text{-VII}_{2}\text{-T}_{53}$$

На протяжении всей части, учитывая интенсивность гармонического развития, ни разу не встретится отклонения и тем более модуляции в однотерцовую тональность<sup>15</sup>.

Несколько по-иному оформлена кода «*Intermezzo*». По сути, это реприза-кода второй части цикла, задача которой – полноценное установление мажорной тоники. И если в экспозиционном разделе формы проделывался длительный путь от минорной тоники к мажорной, то здесь

<sup>14</sup> Мелодика темы постепенно приводит ее в тупик. После небольшого мелодического перехода она больше не прозвучит в этой части органного цикла.

<sup>15</sup> В рамках коды, если брать в расчет качественное замедление метроритмической пульсации, такое тональное сопоставление не является элементом дальнейшего развития. Напротив, оно лишь подчеркивает общую гармоническую направленность этого сегмента формы к основному тональному центру.



она звучит сразу и не оставляет сомнений в определении главной тональности всей репризы-коды.

Кода «*Passacaglia*» является естественным завершением финальной вариации и не может быть рассмотрена отдельно от нее. Со стороны музыкальной фактуры все достаточно очевидно. Но со стороны гармонической наблюдается интересный эффект. Рeger единственный раз за всю третью часть органного цикла изменяет тональное наклонение в ее первой половине, возвращая его обратно во второй путем использования прерванного оборота в тональность  $bVI$  низкой ступени с последующим нахождением в миноре. Завершается вся соната кадансированием в  $Fis-dur$  с использованием аккордов все той же  $bVI$  ступени.

В заключение ознакомления с Органной сонатой op. 33 Макса Рegerа, следует сделать некоторые выводы о его полифонической гармонии:

1. Совершенно ясно, что композитор ориентируется на аккордику терцовой структуры, которая акустически «размывается» за обилием диссонирующих созвучий, логично укладываемых в категорию созвучий с неаккордовыми звуками.

2. Логика смены аккордов находится в русле позднеромантического мышления, предполагающего, наряду с их типичным функциональным соотношением, различные способы усложнения и вуалирования связи непосредственно сопрягаемых созвучий.

3. Значение первостепенности гармонического начала подчеркивается Рegerом в каденционных оборотах и завершающих каждую из частей цикла кодах, являющихся своеобразным итоговыми гармоническими «резюме».

4. Высокая плотность гармонических смен и контрастная ритмика между разными пластами фактуры делают вполне читаемой в нотном тексте гармоническую логику, акустически трудно уловимую.

5. Дополнительный нюанс вносит специфика звучания органа, при высокой плотности вертикали и активности модуляционно-гармонических смен усиливающая сонорный эффект восприятия звукового потока.

6. На уровне фактурной организации – высокая степень полифонической самостоятельности линий (пластов), обеспечивающих объемность звукового пространства Органной сонаты.

7. Наконец, особо стоит отметить влияние гомофонных принципов как на уровне музыкального склада, так и на уровне формообразования. Даже такие сугубо полифонические формы, как fuga и вариации на *basso ostinato* в контексте сонаты испытывают прямое влияние типичных приемов классико-романтического типа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Карастоянов А. Полифоническая гармония: Гармония в практике композитора: пер. с болгарского Г. Стоянова и К. Савченко / под ред. С. Скребкова. М.: Музыка, 1964. 160 с.

2. Крейнина Ю. В. Макс Регер: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991. 207 с.

3. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии: Исследование. М.: Музыка, 1974. 288 с.