

Научная статья

УДК 785.7

DOI: 10.36871/hon.202302076

АЛЬТОВАЯ МИНИАТЮРА В ТВОРЧЕСТВЕ РЕБЕККИ КЛАРК*Ван Синьтун*Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

547273384@qq.com, ORCID: 0009-0001-6135-6989

Творчество английских композиторов первой половины XX века, активно создававших сочинения для альты, не столь широко известно любителям музыки. Популярные в наше время авторы-англичане Л. Тертис и У. Уилтон наиболее ярко реализовали себя в произведениях крупной формы для альты (прежде всего, в жанрах сонаты и концерта с оркестром). Одной из первооткрывательниц камерной музыки для этого инструмента является талантливая, но ныне практически неизвестная альтистка и композитор Ребекка Кларк, в творчестве которой альтовая миниатюра заявила о себе как самобытное и яркое художественное явление. Актуальность исследования заключается в насущной необходимости введения в музыковедческий оборот сведений о творческом наследии композиторов, создававших те сочинения для альты, которые раскрывают многогранные художественные возможности этого инструмента. Цель статьи — осветить творческое наследие Р. Кларк в жанрах миниатюры для альты и фортепиано. Задачи статьи — изложение основных биографических сведений о композиторе; показ значения альты в становлении ее авторского стиля; всесторонний анализ ее миниатюры для альты и фортепиано. Автором исследования производится попытка изучения языка Р. Кларк, опирающейся на романтические традиции, а также испытавшую значительное влияние К. Дебюсси. Акцент в статье сделан на весомом вкладе Р. Кларк в утверждение исполнительских возможностей альты в камерном репертуаре. Материалы статьи могут быть использованы как педагогами класса альты и камерного ансамбля в качестве учебно-дидактического материала, так и концертными музыкантами для обогащения собственного исполнительского багажа.

Ключевые слова: альтовое искусство, миниатюра, английская музыкальная культура, исполнительство

Для цитирования: Ван Синьтун. Альтовая миниатюра в творчестве Ребекки Кларк // Художественное образование и наука. 2023. № 2 (35). С. 76–83. <https://doi.org/10.36871/hon.202302076>

Original article

VIOLA MINIATURE BY REBECCA CLARKE*Wang Xintong*Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

547273384@qq.com, ORCID: 0009-0001-6135-6989

The work of English composers of the first half of the XXth century, who actively composed for viola, is little known to music lovers. The now popular English composers L. Tertis and W. Wilton were most prominent in large-form works for viola (primarily in the genres of sonata

and concerto with orchestra). One of the pioneers of chamber music for this instrument is the talented, but now almost unknown composer and violist Rebecca Clarke, who established the viola miniature as a distinctive and striking artistic phenomenon. The relevance of the study lies in the urgent need to introduce into musicology the information about the creative heritage of composers who created those works for viola that reveal the multifaceted artistic possibilities of this instrument. The purpose of the article is to illuminate the creative heritage of R. Clarke in the genres of miniature for viola and piano. Objectives of the article — to present the main biographical information about the composer; to show the importance of the viola in the development of the composer's style; to comprehensively analyze R. Clarke's miniatures for viola and piano. The author attempts to explore the composer's language, which is based on romantic traditions and heavily influenced by C. Debussy. The article focuses on R. Clarke's significant contribution to affirming the performance potential of viola in the chamber repertoire. The materials of the article can be used both by teachers of viola class and chamber ensemble as educational and didactic material, and by concert musicians to enrich their own performing repertoire.

Keywords: viola art, miniature, English musical culture, performance

For citation: Wang Xintong. Viola Miniature by Rebecca Clarke. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 2 (35). P. 76–83. <https://doi.org/10.36871/hon.202302076> (In Russian)

К началу XX века репертуар с участием альты был представлен большей частью произведениями крупной формы. Альтовые миниатюры не только в островной английской, но и в континентальной европейской музыкальной культуре сочинялись крайне редко, в противоположность фортепианным и скрипичным произведениям. В короткий перечень известных альтовых миниатюр XIX века входят четыре пьесы Р. Шумана для альты и фортепиано «*Märchenbilder*» («Сказочные картины») *op.* 131 (1851), «*Romance Oubliée*» («Забывтый романс») Ф. Листа (1880) и еще несколько единичных образцов. Следовательно, в этой области альтового репертуара ощущалась острая нехватка произведений.

Вместе с тем значение миниатюры для концертного репертуара инструменталиста трудно переоценить. Она органично вписывается в программы вечеров камерной музыки, а также является идеальным вариантом для игры на бис. Несмотря на внешнюю неприхотливость, сфера миниатюры довольно сложна как для композиторов, так и для исполнителей, поскольку требует филигранной шлифовки каждой детали. Известный российский исследователь фортепианной миниатюры эпохи романтизма К. Зенкин пишет: «Понятие миниатюры, давно вошедшее в лексикон музыкантов-теоретиков и практиков, еще не превратилось в предмет теоретического анализа. Разнообразие и разноплановость явлений, охваченных этим понятием (в том числе и большое количество жанров), образуют особое объективное ядро исследования и увеличивают его актуальность» [1, 3].

Действительно, весьма распространенное и исторически «масштабное» явление инструментальной миниатюры остается малоисследованным в музыковедении до сегодняшнего дня. Именно поэтому в рамках данной статьи мы сконцентрировали внимание на альтовых миниатюрах для альты и фортепиано Р. Кларк, создавшей внушительный корпус сочинений для этого состава. Творческое наследие английского композитора и альтистки Ребекки Кларк (1886–1979) включает более девяноста сочинений: преимущественно камерно-инструментальных, камерно-вокальных (около 55 песен) и хоровых. При этом почти половину ее камерно-инструментальной музыки составляют произведения с участием альты. Однако имя композитора все еще остается малоизвестным для широкой музыкальной общественности. Вместе с тем подобная ситуация отнюдь не связана с качеством музыки Р. Кларк или уровнем ее исполнительского мастерства. Л. Кертис, современная американская исследовательница композиторского наследия Р. Кларк, пишет о ее музыке следующим образом: «Изучение ее работ выявляет композитора чрезвычайного таланта, а изучение ее биографии является свидетельством ее значительного вклада в сферу камерной музыки» [2, 11]. С учетом сказанного выше можно задать закономерный вопрос: если это так, то в чем же тогда состоят причины подобного забвения?

В исторический период, на который пришелся пик творческой активности Р. Кларк, женщины в Англии только начинали приоб-

ретать равные права с мужчинами в разных сферах общественной жизни. В то время существовал целый ряд профессий, считавшихся «не женскими», среди них и профессиональные занятия музыкой. Для того чтобы женщине сделать успешную музыкальную карьеру, нужно было активно и регулярно доказывать свое профессиональное соответствие, отстаивать собственные гражданские права. Однако «революционность» не была присуща характеру Р. Кларк. Она воспитывалась в поздневикторианскую эпоху в консервативной среде, к тому же ее отец был довольно жестким по характеру человеком. Эти обстоятельства детства сформировали определенные черты личности Р. Кларк — строгий кодекс поведения, этику, трудолюбие, сдержанность, скромность, признание того места в жизни, которое определялось социумом. В ее дальнейшей музыкальной карьере это обусловило заниженную самооценку собственного композиторского творчества. Как следствие, подавляющее большинство произведений Р. Кларк остались неопубликованными при ее жизни, и только в наше время, в начале XXI века, личность талантливого английского композитора и альтистки начинает занимать достойное место в ряду видных музыкантов прошлого века.

Р. Кларк родилась 27 августа 1886 года в пригороде Лондона Хэрроу. С 1902 по 1905 год она училась в классе скрипки Королевской музыкальной академии, а с 1907 года продолжила обучение в Королевском музыкальном колледже, в классе композиции Чарльза Стэнфорда, одного из ведущих музыкантов того времени. Именно он посоветовал Р. Кларк сменить скрипку на альт. Известно также, что она брала уроки альтовой игры у Лайонела Тертиса.

Из-за конфликта с отцом в 1910 году Ребекка была вынуждена оставить обучение и самостоятельно обеспечивать себя игрой на альте. Исполнительская карьера Р. Кларк началась с момента, когда она стала участницей женского струнного квартета и оркестра Генри Вуда «*Queen's Hall*». Р. Кларк — одна из первых женщин в этом коллективе. В 1916 году она дала сольные гастроли в США в качестве альтистки.

В 1919 году происходит событие, давшее старт ее композиторской карьере: на конкурсе, который проводила известная покровительница музыкального искусства Элизабет Кулидж в рамках созданного ею Бьеркширского фестиваля, Соната для альт

та и фортепиано Р. Кларк была удостоена второй премии.

Важными событиями в жизни Р. Кларк-исполнительницы в этот период стали ее концертные выступления совместно с подругой — виолончелисткой Мэй Макл на Гавайских островах (1918–1919) и турне по городам британских колоний в 1923 году. В следующем году Р. Кларк возвращается в Лондон, где активно выступает в концертах камерной музыки, в том числе в составе основанного в 1927 году Английского ансамбля, представлявшего собой женский фортепианный квартет. С началом Второй мировой войны Р. Кларк переезжает в США, а в 1944 году выходит замуж за пианиста Джеймса Фрискина — своего бывшего однокурсника. В 1954 году она навсегда прекращает композиторскую деятельность, за исключением редактирования некоторых своих ранних произведений. Умерла Р. Кларк в Нью-Йорке в 1979 году.

Нам неизвестны записи игры Р. Кларк на альте, однако, учитывая изложенные выше факты ее исполнительской биографии и принадлежность к школе Л. Тертиса, а также судя по отзывам современников, можно предположить, что она владела альтом на высоком профессиональном уровне. Ее исполнительская деятельность в основном реализовывалась в сфере камерного музицирования, однако известно, что в 1927 году Р. Кларк исполняла сольную партию альта в одном из наиболее значительных произведений классического альтового репертуара — Концертной симфонии для скрипки и альта с оркестром В.-А. Моцарта. Показательно также, что ей принадлежал замечательный старинный итальянский альт работы Дж. Гранчино, который по завершению исполнительской карьеры она передала американскому альтисту Тоби Аппеллу. Эту информацию представляет в своей монографии Л. Кертис [5, 13].

По композиторскому стилю Р. Кларк является яркой представительницей новоанглийского музыкального Возрождения. Это выражается, прежде всего, в яркой национальной принадлежности ее музыки, опоре на фольклор, использовании оригинальных народных мелодий. Эта черта ее творчества не ослабевает и в период эмиграции. Хотя в научной литературе и встречается мнение о том, что ее творческое наследие принадлежит двум странам — Англии и США, но, по нашему мнению, Р. Кларк навсегда останется англичанкой и в своем безупречном артистическом вкусе, чувстве формы,

культуре выражения эмоций, и в определенной степени — в профессиональном консерватизме. С «ренессансным» поколением ее связывает также осязаемое влияние импрессионизма (представленного в Англии того времени композициями, написанными под воздействием музыки К. Дебюсси), неоклассических тенденций, а также интерес к хоровой музыке, к которой она обратилась в конце своего творческого пути.

Камерно-инструментальная музыка составляет весомую часть авторского наследия Р. Кларк. Причины ее тяготения к камерности как в композиторской сфере (следует отметить, что в ее наследии нет ни одного оркестрового произведения), так и в исполнительской деятельности, по нашему мнению, также является одним из проявлений гендерных реалий того времени. Почти половину камерно-инструментального наследия Р. Кларк составляют произведения с участием альты (полный список произведений Р. Кларк см.: [3]). Альт присутствует в ее произведениях на протяжении едва ли не всего композиторского пути, который длился полвека, с 1903 года и до середины 1950-х. Правда, в период между 1921 и 1941 годами, когда наблюдался общий спад в ее композиторской деятельности, Р. Кларк ничего не писала для этого инструмента.

Подчеркнем, что альтовая музыка Ребекки Кларк представляет чрезвычайный научный интерес, учитывая перечисленные ниже причины.

1. Альт для Р. Кларк был вторым «я», исполнительским *Alter ego*, средством самовыражения, поэтому можно предположить, что своим альтовым произведениям она придавала особое, в том числе автобиографическое значение.
2. Альтовое творчество Р. Кларк — это тот чрезвычайно редкий для музыки XX века случай, когда композитор, создающий сочинения для этого инструмента, пишет их в расчете на собственные исполнительские силы.
3. Произведения Р. Кларк уникальны для первой половины XX века и являются примером того, каким образом у альты впервые появляется «женское лицо». Л. Кертис на этот счет писала следующее: «Ребекка Кларк <...> была одной из тех уникальных женщин, чья карьера как композитора и альтистки открыла двери для последующих поколений женщин-музыкантов» [4, 11].

4. Альт присутствовал в жизни Кларк-исполнительницы в течение более чем трех десятилетий, параллельно с ее композиторским творчеством, что сказалось на созданном ею массиве сочинений для этого инструмента.

Большую часть камерно-инструментальных опусов Р. Кларк с участием альты составляют произведения для этого инструмента и фортепиано. Единственным среди них сочинением большой формы является Соната для альты и фортепиано. Все остальные композиции могут быть отнесены к жанровой сфере инструментальной миниатюры. Поэтому будет справедливо утверждать, что Р. Кларк заполнила своими миниатюрами еще один заметный жанровый пробел в альтовом репертуаре того времени.

«Колыбельная» (1909) является первым альтовым произведением Р. Кларк, написанным еще до периода ее профессионального обучения. Важно подчеркнуть, что обращение к данному традиционному и распространенному «первичному» жанру не является единичным случаем в творчестве композитора. В ее альтовой музыке можно встретить еще два аналогичных примера. С одной стороны, этот жанр действительно является одним из базовых в музыкальном фольклоре любой страны, с другой же — интерес к колыбельной в инструментальной (и в несколько меньшей степени в вокальной) музыке был характерен для периода романтизма (как и обращение к сфере инструментальной миниатюры вообще). Также выбор данного жанра может указывать и на влияние вокального творчества, занимавшего довольно важное место в наследии Кларк, на ее инструментальные произведения, что в конечном счете обусловило трактовку инструментальной миниатюры как своеобразной «песни без слов». Пьеса написана в сложной трехчастной репризной форме с небольшим фортепианным вступлением (первые два такта) и более пространной кодой (тт. 48–57). Основным музыкальным материалом в ней является первая тема, изложенная в партии альты. Помещенная в достаточно узкий квинтовый амбитус, она имеет вокальную природу и напоминает мелодию, типичную для колыбельных песен. Р. Кларк развивает ее разными приемами: путем обращения, применения характерного для фольклора ритмического варьирования, изменяет фактуру сопровождения и т. д. В динамическом плане пьеса почти

полностью выдержана в нюансах «*tr-pp*», нюанс «*f*» появляется в фортепианной партии только в т. 41 (здесь он распространяется и на альтовую партию). Общая тональность пьесы — *a-moll*. Эта тональная основа отчетливо ощущается в течение всего произведения, несмотря на своеобразное «ладовое мерцание», которое образуется частой сменой терцовых тонов в одних и тех же аккордах.

В своей «Колыбельной» Р. Кларк мастерски использует тембровые возможности альты, представляя инструмент во всех регистрах — от предельно низкого («ре» малой октавы) до достаточно высокого (натуральный флажолет на «ля» третьей октавы). Она всячески раскрашивает эти регистры дополнительными приемами — использованием тех же натуральных флажолетов, проведением темы на одной струне (соответственно, «соль» и «ре») и т. д.

Достойна внимания и фортепианная партия произведения. В данном случае фортепиано не просто партия сопровождения, но активный участник дуэтного музицирования. Она выписана в виде фактуры с развитой подголосочной полифонией, где содержится ряд важных тематических элементов. Прием арпеджиато в крайних разделах фортепианной партии, а также фигурации секстолями в среднем имитируют игру старинных щипковых инструментов, которые когда-то дополняли домашнее пение, как, например, кельтская арфа. Р. Кларк применяет еще один важный прием, который впоследствии станет характерным почти для всех ее произведений, предназначенных для дуэта альты и фортепиано: она выписывает альтовую партию в регистре, находящемся внутри диапазона партии фортепиано. Это, с одной стороны, делает невозможным «монополизацию» альтовой партии путем вывода ее на передний план, а с другой — позволяет фонически слиться двум инструментам в единое целое равноправных участников камерного музицирования. Влияние приемов импрессионизма в «Колыбельной» выражается в тяготении к использованию разнообразных звуковых красок и типичных для произведений К. Дебюсси параллельных аккордовых структур в фактурном слое.

«Колыбельная на старинную ирландскую мелодию» (1913) — следующее сочинение Р. Кларк, написанное для альты. Как видим, композитор снова обращается к указанному жанру, но на этот раз берет за основу оригинальную ирландскую народную мелодию

из сборника «*The complete Petrie collection of ancient Irish music*» («Полное собрание древней ирландской музыки Петри») в редакции Ч. Стэнфорда. Если предыдущая миниатюра является примером достаточно свободной трактовки жанра и определенным образом выходит за его пределы, то в случае со второй пьесой ситуация иная. Конечно, в значительной степени это происходит благодаря использованию оригинального жанрового материала, но важно и то, каким образом данный материал оформлен. «Колыбельная на старинную ирландскую мелодию» основана на двух песенных темах. Первая изложена в фортепианном вступлении в начальных трех тактах, на ней построена вся фортепианная партия. Специфическая ладовая окраска, образующаяся путем повышения в тональности *Des-dur* IV степени и понижения терцового тона, с подчеркнутым таким образом интервалом увеличенной секунды, передает народный колорит миниатюры (возникающий при этом звукоряд приближается к лидийскому). Нисходящие секундные интонации в данном случае обладают скорее нейтральной эмоциональной окраской, не привнося интонационной семантики плача. Постоянно повторяясь, тема создает другой — гипнотический, убаюкивающий эффект, который усилен авторским обозначением характера «*simply and monotonously*» (просто и монотонно).

Вторая тема, очевидно, та самая старинная ирландская, что заявлена в названии, проводится в партии альты с момента его вступления. Она имеет узкий звуковой амбитус, не выходящий за пределы большой терции — типичный для напевов народных колыбельных. В тт. 15–20 партии альты также излагается первая тема из фортепианной партии. В репризном разделе простой трехчастной формы автором выписана «тихая» кульминация (с достижением мелодической вершины на звуке «ми-бемоль» третьей октавы). Кода (тт. 39–50) звучит как отголосок начального умиротворенно-меланхолического настроения.

В этой, на первый взгляд, весьма скромной пьесе Р. Кларк тем не менее заметно расширяет привычную тембровую палитру (как автономную альтовую, так и «дуэтную») с учетом звучания партии фортепиано. Например, в партии альты на протяжении всей пьесы действует отметка «*con sord.*» (с сурдиной), а у фортепиано в то же самое время — «*una corda*» (на левой педали), что создает особый эффект тембральной «аскетизации». Диапазонно альт представлен во всех трех

регистрах. Первое проведение его темы происходит в среднем регистре на струне «соль». В репризе та же тема сначала проводится в низком регистре на струне «до», постепенно переходит в средний, а во время вышеупомянутой «тихой» кульминации перемещается в верхний регистр. В последнем такте у альты звучит «прощальная» тающая квинта, образованная двумя натуральными флажолетами

«*Пьеса без названия*» (1917–1918) написана за год до создания Сонаты для альты и фортепиано, когда Р. Кларк уже становится зрелым композитором и опытной исполнительницей. Это соответствующим образом сказалось на качестве изложения материала — произведение является самым сложным для исполнителей из всех написанных в тот период. На наш взгляд, заголовок «Без названия» продиктован импровизационным характером изложения и кроме того предполагает определенную свободу интерпретации музыкантами композиторского художественного замысла, на что, в частности, указывает отсутствие темпового обозначения и нюансов (но при этом в тексте отмечена агогика, а в альтовой партии встречаются аппликатурные отметки).

В отличие от многих миниатюр Р. Кларк, в которых партии альты и фортепиано одинаково важны и буквально сливаются в единое фактурное целое, здесь альт безоговорочно находится в центре внимания, в то время как фортепиано выполняет аккомпанирующую функцию. У этого произведения есть и другие особенности: если у предыдущих и в большинстве последующих миниатюр Р. Кларк альтовая партия имеет вокальную природу, то в данном случае природа сольной партии сугубо инструментальна и содержит в себе типичные элементы виртуозности. Из всех рассмотренных нами альтовых произведений Р. Кларк «*Пьеса без названия*» является наиболее приближенной к импрессионистическому стилю, перекликаясь с знаменитой «Прелюдией к послеполуденному отдыху фавна» К. Дебюсси. Здесь создается подобное «фавновскому» чувство беззаботности, растворение в звучании, желание насладиться каждым элементом композиции, каждым интонационным моментом.

«*Китайская головоломка*» («*Chinese puzzle*», 1921) первоначально написана Р. Кларк для скрипки, однако в наше время эта миниатюра исполняется в основном в альтовой версии. Есть все основания считать это произведение настоящим шедевром и ярким примером

притяжения европейских композиторов начала XX века к культуре Китая. В данном случае воссозданный Р. Кларк образ Поднебесной не является интонационно абстрактным — пьеса полностью основана на пентатонике.

Для звукоизображения экзотической для европейцев культуры нужны соответствующие средства выразительности. Композитор безошибочно находит самое главное из них — вся партия скрипки (альты) исполняется на *pizzicato* (следует отметить, что подобные пьесы довольно редко встречаются в сольном струнно-смычковом репертуаре). Простой, на первый взгляд, этот прием при длительной игре требует от исполнителя высокого мастерства. Отметим, что в силу специфики инструментов достичь качественного, полнозвучного *pizzicato* на скрипке гораздо сложнее, чем на альте, виолончели или контрабасе. Именно поэтому, очевидно, пьеса стала более распространена в альтовой версии. Нестандартно Р. Кларк подходит и к написанию фортепианной партии, которой свойственно «полярное» регистровое размещение, когда правая рука пианиста играет в регистре, расположенном выше второй октавы, а левая — в контроктаве, как это можно заметить в первых девяти тактах миниатюры. В тт. 10–20 композитор поручает фортепиано проведение темы в унисон через октаву. Все это придает инструменту несколько холодное, подобное ксилофону, звучание. С самого начала пьесы Р. Кларк пользуется своим излюбленным приемом: расположение альтовой партии ограничено «промежуточным» регистром, в буквальном смысле «между» правой и левой руками пианиста, словно внутри потока звучания. Это позволяет не просто слиться тембрам альты и фортепиано, но и создать ощущение игры нового, монолитного экзотического инструмента.

«Китайская головоломка» написана в форме, приближенной к простой трехчастной. Хотя такое определение достаточно относительно, поскольку композиция основана на постоянном проведении единой темы, практически без изменений. Средней раздел (тт. 10–21) образуется на основе передачи темы от альты к фортепиано и путем определенной фактурно-регистровой динамизации (появления аккордов в альтовых подголосках и переходе альтового голоса в высокий регистр в тт. 17–20) с применением приема «*glissando*».

Данная пьеса образует своеобразный эффект «гипноза», перенося своим звучанием слушателя на короткое время в мир Востока, туда, где музыка как составляющая опреде-

ленного духовно-религиозного или иного назначения нередко используется как средство введения человека в подобное состояние.

«Пассакалия на старинную английскую тему» (1941) стоит особняком среди других альтовых произведений композитора. Она выделяется своей трагичностью, что в известной степени продиктовано самим жанром и обстоятельствами создания. Произведение было написано во время Второй мировой войны, когда Р. Кларк, как и многие ее коллеги, оказавшиеся в вынужденной эмиграции в Америке, была полностью оторвана от Родины. Здесь впервые в творчестве Р. Кларк проявились неоклассические тенденции, опирающиеся на музыкальную традицию английского барокко. Тематически произведение основано на Гимне № 153 из знаменитого собрания ста нотных манускриптов «*English Hymnal*», собранного Р. Воан-Уильямсом — лидером английского музыкального неоклассицизма. Авторство этого гимна приписывается известному британскому композитору XVI века Томасу Таллису. Со стороны Р. Кларк использование старинной мелодии — своеобразная попытка найти спасение от хаоса войны в обращении к «старому доброму» творчеству мастеров прошлого. Как видно, в «Пассакалии на старинную английскую тему» Р. Кларк примерно на десятилетие опережает Б. Бриттена с его «*Lachrymae*» — и в плане направления ведущей художественной идеи, и в выборе альты на главную роль.

В плане формы «Пассакалия», как это и следует из названия произведения, представляет собой вариации на *basso ostinato*. Тема излагается в первых десяти тактах. Постоянное движение четвертями и восьмыми длительностями создает ощущение траурного шествия. Скорбный характер музыки усиливается тональностью *c-moll*, «окрашенной» дорийским оттенком, но эта скорбь носит довольно сдержанный, чисто английский характер. На связь сочинения с традициями барокко указывает также активное использование гаммообразных мелодических линий. Вариации структурно не отделяются, а плавно переходят одна в другую, что способствует формированию целостности восприятия. Р. Кларк еще раз максимально использует выразительные возможности альты, проводя тему во всех его регистрах, применяя двойные ноты, аккорды и достигая тем самым плотности изложения, необходимой для избранного художественного образа. Фортепианная фактура приближе-

на к органному типу изложения, а иногда даже оркестровому, что во многом стало неожиданным, учитывая стремление Р. Кларк к камерности в своем творчестве.

Миниатюра «*I'll bid my heart be still*» («Буду умолять, чтобы мое сердце успокоилось», 1944) — последнее альтовое произведение Р. Кларк и предпоследний опус в ее творчестве в целом. По сути, оно представляет собой обработку оригинальной мелодии шотландской песни. Объединяющая черта всех проанализированных выше сочинений — максимальное использование потенциальных возможностей достаточно лаконичного интонационного материала, что ярко проявилось и в этой альтовой миниатюре. Партия альты здесь представляет собой постоянное и почти неизменное повторение мелодии песни, а главная движущая сила развития принадлежит фортепианной партии, несмотря на то, что она не является тематически самостоятельной, а образована на основе имитации мотивов альтовой партии. Такое соотношение инструментов выглядит довольно символично, учитывая текущий биографический контекст, ведь фактически завершая этим произведением свою музыкальную карьеру, Р. Кларк собиралась дальнейшую жизнь полностью посвятить мужу, который был пианистом. По поводу другой «символичности» — той, которая заложена в названии этого произведения, следующее мнение высказал Г. Люс: «В данном случае она просит успокоения не только своего сердца, но и пера» [5, 22].

В гармоничном плане миниатюры следует отметить тяготение к диатонике, которое впервые встречается среди альтовых пьес Р. Кларк. Символично и то, что произведение заканчивается на мажорной ноте: при основной тональности *a-moll* — это трезвучие *D-dur*, звучащее особенно просветленно.

В целом два последних альтовых произведения композитора — «Пассакалия» и «*I'll bid my heart be still*» — стали ярким примером тенденции композиторов XX века к большей ясности и кристаллизации музыкального языка, к которому они прибегают в своих заключительных опусах, нередко обращаясь при этом к художественному наследию предыдущих эпох как к олицетворению вечных истин.

ВЫВОДЫ

В лице Ребекки Кларк, талантливой английской композитора и альтистки первой половины XX века, европейское альтовое

искусство впервые предстает в «женском облике». Будучи профессионально подготовленным музыкантом, она писала альтовую музыку с учетом собственных сил, которые слишком скромно оценивала. Невозможность реализации композиторского таланта в больших оркестровых формах побуждала ее к поиску альтернативных путей — максимального раскрытия индивидуального творческого образа в малом, в миниатюрных формах. Поэтому таким способом — отчасти вынужденным, отчасти органическим, благодаря продуктивным усилиям, Р. Кларк удалось развить и творчески «заполнить» ощутимый пробел в камерном альтовом репертуаре. Среди наиболее значимых достижений композитора следует назвать использование всех технических и художественных возможностей этого инструмента в жанре

миниатюры, что явилось открытием для альтового репертуара первой половины XX века и послужило мощным стимулом для последующих поколений при создании обширного репертуара для этого инструмента.

Несмотря на очевидную высокую художественную ценность, которую представляют собой проанализированные нами альтовые миниатюры Р. Кларк, сегодня они довольно редко звучат на мировой концертной эстраде. Несомненно, активное вовлечение миниатюр Р. Кларк (как и ее Сонаты для альты и фортепиано) в концертный репертуар современных альтистов будет способствовать частичному удовлетворению профессиональной потребности — его разнообразию и культурно-историческому углублению путем открытия новых имен и незаслуженно забытых композиторов прошлого.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. 17.00.02. М., 1996. 54 с.
2. *Раабен Л. Н.* Скрипка. Ленинград : Музгиз, 1963. 96 с.
3. *Ребекка Кларк.* Официальный сайт композитора URL: <https://www.rebeccaclarke.org/worksi/> (дата обращения: 21.04.2023)
4. *Curtis L. A* Rebecca Clarke Reader. New York: Rebecca Clarke Society, Inc., 2004. 241 p.
5. *Luce G. R.* British Viola Repertoire of the first half of the XXth century. Dissertation ... Doctor of Musical Arts / University of Maryland, College Park. 2015. 29 p.

REFERENCES

1. *Zenkin K. V.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [The Piano Miniature and the Paths of Musical Romanticism]. Doctoral dissertation abstract. Moscow, 1996. 54 p. (In Russian)
2. *Raaben L. N.* Skripka [Violin]. Leningrad, 1963. 96 p. (In Russian)
3. *Rebecca Clarke.* Official website of the composer. (In English). Available at: <https://www.rebeccaclarke.org/worksi/> (accessed: 21.04.2023)
4. *Curtis L. A* Rebecca Clarke Reader. New York, 2004. 241 p. (In English)
5. *Luce G. R.* British Viola Repertoire of the first half of the XXth century. Doctoral dissertation. 2015. 29 p. (In English)

Сведения об авторе:

Ван Синьтун — ассистент-стажер кафедры инструментального исполнительства (Китайская Народная Республика).

Information about the author:

Wang Xintong — Assistant Trainee at the Department of Instrumental Performance (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 04 мая 2023 года; одобрена после рецензирования 24 мая 2023 года; принята к публикации 26 мая 2023 года.

The article was submitted May 04, 2023; approved after reviewing May 24, 2023; accepted for publication May 26, 2023.

