

УДК 78.03; 78.082.2:787.3

Н. И. Лаврик

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ
ФАКТУРНО-ТЕМБРОВЫХ ПРИЁМОВ
В УКРАИНСКОЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЕ КОНЦА XX ВЕКА
(К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ)**

Творчество украинских композиторов последних десятилетий XX века выявило широкий диапазон авторских решений, многообразие стиливых моделей, зачастую предстающих в сложном переплетении.

Материалом данной статьи послужили одночастные сонаты для виолончели и фортепиано В. Сечкина, А. Костина, Е. Милки. Написанные в начале 80-х годов композиторами разных поколений, они запечатали поиски в области средств и приёмов музыкальной выразительности, в частности, обращение к новым фактурно-тембровым приёмам. Вместе с тем, в этих сонатах прослеживаются связи с романтическими традициями Ф. Листа, А. Скрябина, а также наследием композиторов начала и середины XX века С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Целью статьи является рассмотрение комплекса проблем, связанных с выявлением роли тембра как фактора формообразования каж-

© Н. И. Лаврик, 2013

дого из избранных сочинений. Это предполагает анализ тематизма, его стилистических истоков, семантической природы, приёмов развития с выходом на драматургический и композиторский уровень сонат. Особое внимание уделяется вопросам исполнительской трактовки, в частности, выявлению богатой нюансами красочной палитры ансамблевого звучания. Решение поставленных задач направлено в практическую плоскость, что будет определенным образом ориентировать молодых музыкантов, интерпретирующих сочинения современных украинских композиторов.

В избранных для анализа сонатах отразилась тенденция к композиционной одночастности, наметившаяся ещё в середине XIX века. В дальнейшем она получила широкое распространение в симфонической и камерной музыке. При этом в трёх произведениях, несмотря на различие авторских концепций, присутствуют признаки сонатной драматургии. Они проявляются в наличии контрастных образных сфер, их многоплановом взаимодействии, интонационно-тематическом сопряжении, направленном на достижение качественно нового результата.

В создании многомерного звукового пространства дуэта виолончели и фортепиано фактурно-тембровый аспект играет важную роль. В каждом из трёх избранных нами произведений его отражение обусловлено композиционно-драматургическими принципами, предполагающими удачное использование тембральных и технических возможностей обоих инструментов, их выразительных возможностей для реализации художественного замысла.

Рассматриваемые сонаты для виолончели и фортепиано позволят показать, как благодаря фактурным изменениям, отражающим перемещение тембровых приоритетов, преобразуется характер музыкальных образов.

Остановимся последовательно на всех трёх сонатах.

В композиционном построении Сонаты В. Сечкина¹ чётко обозначена форма сонатного аллегро, включающего экспозицию, разработку, репризу. Важную смысловую нагрузку несёт вступление, вернее начальный элемент темы (интервальная формула: восходящая секунда и тритон) — ведущий тезис произведения. В сложных перипетиях музыкального «сюжета» он получает различное образно-смысловое освещение.

Постоянно действующей величиной, ритмически объединяющей цикл, является триоль. С помощью двух основных элементов (интервальной формулы и пульсирующей триоли) организуется горизонталь и вертикаль музыкальной ткани.

¹ Сечкін В. Соната : для віолончелі з фортепіано. — К. : Музична Україна, 1983. — 18 с.

В зависимости от образного наполнения в фактуре сонаты прослеживаются тембральные предпочтения. Во вступлении и побочной партии ведущая роль принадлежит виолончели, персонифицирующей личностное начало. В передаче беспокойства (главная партия), напряжённости (разработка) большое значение приобретает фортепианная партия. В кульминационный момент разработки она вырывается на первый план в виде фортепианной каденции. Её фактура насыщена сложными комбинациями аккордового изложения темы, октавным дублированием голосов, укрупнением динамики до *ff* на протяжении нескольких тактов. Такой приподнято-эмоциональный тонус музыки ассоциативно связан с поэмами Ф. Листа, А. Скрябина.

Лирическая распевность темы побочной партии, порученной виолончели, обозначена в фактуре видоизменением основного мотива не только интервально (преображение формулы в виде нисходящей секунды и кварты), но и ритмически. В фортепианном сопровождении триольное биение пульса заменяется на квартольное. Фигурации альтерированных шестнадцатых в нюансе *p*, завуалированных неглубокой педалью, предполагают создание музыкального образа, перекликающегося с задушевной тихой песней.

Синтезирующая реприза соединяет элементы двух контрастных тем: главной и побочной. В ней образный конфликт ослабевает, что передано в фактуре попеременным проведением мелодии и отрывистого аккомпанеента в партиях виолончели и фортепиано на единой динамике *p*. Такое завершение Сонаты находится в русле романтических традиций, а также перекликается с затухающими кодами многих инструментальных опусов Д. Шостаковича.

Соната А. Костина «Метафора»² была написана композитором специально к Республиканскому конкурсу виолончелистов в 1980 году. Её исполнение в программе II тура демонстрировало членам жюри способность ансамблистов реализовать в своей интерпретации завершённость, целостность музыкальной композиции и умение ориентироваться в интонационном содержании обеих партий дуэта.

В нотах, присланных участникам конкурса, есть авторские указания, касающиеся исполнения непривычных (на то время) ритмических группировок длительностей, элементов алеаторно-сонорной техники, записанных вненотной графикой. Примечательно, что в изданной партитуре нет авторских расшифровок, что свидетельствует о доверии композитора к исполнительской осведомлённости в прочтении нотной записи.

² Костін О. «Метафора»: соната для віолончелі та фортепіано / О. Костін. — К. : Музична Україна, 1990. — С. 30–39.

Соната «Метафора» представляет собой небольшое сочинение, охватывающее 82 такта. В нем отражены поиски автора в сфере выразительных возможностей двух инструментов. Следует отметить, что в четырех разделах произведения предпочтение отдано виолончельному тембру, символизирующему драматизм монолога.

Фортепианной партии поручена фоническая функция нагнетания или расслабления напряжения. Стилизованный прообраз сонаты связан с музыкой Д. Шостаковича, что выражено в господстве монологичности, интонационно-концентрированном развитии тематизма.

Во вступлении приоритетную роль играет основной тезис, определяющий интонационный строй всего музыкального произведения. Из краткого мотива, по принципу вариантных проращений, происходит масштабное развитие, приводящее к монологичному высказыванию.

В эпизоде *Focozo* взаимопереплетаются функции главной и связующей партий. Лирический средний раздел (*Generozo*) можно определить как побочную партию, перерастающую в разработку. Завершает сочинение реприза-эпilog.

С композиционной точки зрения, начальный и заключительный разделы обрамляют лирическую середину и являются прологом и эпилогом. В них преобладает монологичное начало, речитативно-декламационный склад интонаций, а в среднем разделе мелодия приобретает кантиленную широту. Следует заметить, что лирическая линия достаточно обширна, представлена в драматично-трагедийном плане (пролог) и лирико-просветлённом (*Generozo*).

В этом сочинении сонатность тяготеет к дробности, «рваности» формы, что предполагает свободное интерпретирование типовой модели. Видимо, поэтому А. Костин назвал свой опус «Метафорой».

В процессе освоения партитуры сонаты необходимо обратить внимание на применение нетрадиционных выразительных средств. В виолончельном монологе вступления на длительно звучащем «es» есть композиторское примечание: *rit. vibr.* (в нотах 1980 года обозначено: «исполнять, постепенно расширяя вибрацию, доводя до 1/4 тона»). Таким образом, автор акцентирует детали звукоизвлечения, способствующие чёткой прорисовке всех элементов фактуры.

Кульминацией развития является эпизод *Focozo*. Его музыкальная ткань наглядно демонстрирует разорванность фактуры, её несвязность. Неравномерность биения пульса кластерных фортепианных аккордов и двойных нот у виолончели в динамике *ff* в обеих партиях отражает эмоциональное напряжение. Такое графическое изображение предполагает жёсткость исполнения. Использование форсированных приёмов, «скрипящих» *glissando* двойными нотами в виолончельной партии при-

водит к крайней тембровой резкости, имитирующей скрежет металлических конструкций.

В лирическом среднем разделе изменение фактуры выражено легатными «переливами» квартолей и квинтолей в фортепианном аккомпанементе виолончельной темы, предполагающей выразительное пропевание.

Внезапность появления репризы отражена в фактуре кластерными форшлагами на *ff* в фортепианной партии, тремолирующим фоном на увеличении звука в обеих партиях. Общая атмосфера начала последнего раздела эмоционально насыщена и ассоциируется с ударами колокола и грозным шумом-звоном. Композитор использует здесь возвращение вариантно-преображённого материала монолога из вступления. Завершается произведение повторяемостью мотивов-фраз на затухающей звучности, дважды прерываемых «скользящими» легатными фортепианными пассажами двойными нотами. Монотонное возвращение однообразных ритмических мотивов создает в музыке образ грустного одиночества.

Соната для виолончели, фортепиано и ударных Е. Милки была написана в 1982 году³. Сочинение отличается от традиционного состава ансамбля введением третьего исполнителя, что позволяет расширить природные возможности инструментов. Стремление композитора к сонористической экспериментальности побудило его к закреплению конкретных тембров за определёнными драматургическими пластами. *Triangolo* (треугольник), *piatti sospesi* (подвешенная тарелка), *blochetti* (коробочка) создают дополнительный колористический эффект и подчёркивают артикуляционную выразительность музыкальной речи.

В частности, тембровая окраска колокольчиков расцвечивает звуковую палитру верхнего голоса фортепиано стеклянной хрупкостью (*Andante*). Воплощение зловещих образов (разработка) достигается с помощью полихромного звучания коробочки и использования приёма закрытых струн у фортепиано.

Главная тема отличается песенной плавностью, пятидольный размер придаёт ей текучесть и непрерывность развёртывания.

Побочная — развивает первоначальный образ, раскрывая новые грани. Средствами фактуры композитор создаёт тревожную атмосферу: изменение метроритма на трёхчетвертной нарушает мелодическую устремлённость виолончельной партии, а в гармонической вертикали фортепиано ощущается неустойчивость. Тембровая окрашенность ансамблевого звучания усиливает напряжение за счёт приглушённого

³ Милка Є. Соната для віолончелі, фортепіано та ударних. — К. : Музична Україна, 1990. — С. 2–29.

шороха, возникающего от прикосновения метёлочки по тарелке (*colle spazzolle*).

Резким динамическим контрастом предстает разработка, в которой главная тема приобретает зловещие черты, ассоциирующиеся со скифскими мотивами С. Прокофьева. Здесь у всех трёх участников ансамбля выписано звуковое нарастание, приводящее к *ff*.

Субъективное начало основного образа раскрывается в *Cadenza* и воспринимается как монолог. Его изложение, порученное виолончели, изобилует скачками на большие интервалы, частой сменой штрихов, ритмической изменчивостью. В процессе развития музыкального движения паузы приобретают различное смысловое значение, являясь завершением мысли или её логическим продолжением.

Последующий раздел *Andante* переводит драматургическое развитие в сферу сказочности. Для создания «размытой» звучности фортепиано, композитор тщательно выписывает протяжённость нажатия левой и правой педалей.

Динамизированная реприза представляет собой монолитное слияние всех тем, что воспринимается как смысловое резюме. Состояние задумчивой отрешённости подчёркнуто статикой однообразных повторяющихся мотивов у фортепиано и виолончели, а также применением всего инструментария ударника в динамике *p*.

Подводя итоги проделанному анализу трёх сонат, можно констатировать разнообразное применение фактурных и тембровых приёмов. Они обусловлены концептуальным замыслом сочинений и логикой их композиционно-драматургического строения, основанного на стремлении к объединённости, непрерывности цикла, лишённого цезурности между разделами форм.

Большое значение в одночастных сонатах В. Сечкина, А. Костина и Е. Милки приобретает интонирование интервальных формул. В XX веке сам интервал «обретает новую напряжённость и воспринимается не как расстояние, а как путь, каждый раз преодолеваемый заново» [8, с. 84]. В Сонате В. Сечкина все темы интонационно связаны с интервальной формулой, которая многообразно переосмысливается, рождая конфликтную драматургию сочинения. Аналогичный прием характерен и для «Метафоры» А. Костина, богатое монологично-речитативное начало возникает также из единого интонационного тезиса. В сочинении Е. Милки моноинтонационная идея раскрывается через яркие тематические контрасты.

Различие музыкальных «переживаний», заложенных авторами в их сочинениях, нашло отражение в применении разнообразных средств выразительности. Так, в сонате В. Сечкина в фортепианной партии преобладают аккордовая, октавная и арпеджированная фактура. В виолон-

чельной партии использована техника двойных нот, высокие позиции диапазона инструмента.

В сочинениях А. Костина и Е. Милки отражены поиски авторов в сфере оригинальной звуковой окрашенности тембров инструментов. В частности, в фортепианной партии «Метафоры» применяются эффекты сонорно-ударного характера, кластеры. Но они исполняются традиционными приёмами пальцевого пианизма. В трактовке виолончельного тембра выявлена экспрессивная заострённость звука, за счёт вариантности имитационных ассоциаций в *glissando*.

Встречаются также сонористические пассажи, обозначенные волнистой линией в партии виолончели. При этом импровизационное музицирование темы поддерживается чёткой метрической структурой в партии фортепиано.

В сонате Е. Милки выявляются ударные свойства фортепиано. Полихромное звучание ансамбля достигается благодаря фактурным комплексам, в которых сочетаются различные регистры рояля с тембрами тарелок, треугольника, коробочки дополняя глубину певучего виолончельного тембра. Особую выразительность привносит использование в фортепианной партии приёма *glissando* по приглушенным струнам в указанном диапазоне.

Как и в «Метафоре» А. Костина, в сочинении Е. Милки встречаются графические формулы, обозначающие или ускорение движения с усилением звука или замедление движения с уменьшением звука.

В лирических разделах композиторы применяют гибкие кантиленные темы широкого дыхания, близкие народным напевам.

Важную смысловую нагрузку в сонатах В. Сечкина и А. Костина несёт имитация колокольного тембра. В первом сочинении колокольность возникает, благодаря размеренной ритмичности, что привносит в общее ансамблевое звучание торжественность и глубинную объёмность. В «Метафоре» — низкие ударные кластеры ассоциируются с тревожным звоном.

Интерпретируя рассмотренные сонаты для виолончели и фортепиано, необходимо осознание логики их фактурного развёртывания и особенностей тембровой характеристичности. Именно это станет путеводной нитью в выявлении особенностей драматургии циклов и будет способствовать пробуждению творческого воображения исполнителей.

Список использованных источников

1. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 286 с.

2. Балашова И. Прелюдия в инструментальных циклах украинских композиторов 60–70-х годов XX века / И. Балашова // Музичне мистецтво. — Донецьк : Юго-Восток, 2005. — С. 14–24.
3. Волкова Л. О роли темброво-сонорных средств в системе исполнительских приёмов украинского фортепианного трио / Л. Волкова // Музичне мистецтво. — Донецьк : Юго-Восток, 2005. — С. 167–178.
4. Иванова И. Мотив-*initio* в симфонических поэмах Ф. Листа и его роль в становлении художественной идеи / И. Иванова, А. Мизитова // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. — Харьков : Ра-Каравелла, 2002. — С. 48–54.
5. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г. И. Игнатченко. — К., 1984. — 180 с.
6. Конькова Г. Некоторые тенденции развития советской музыки 60–70 годов / Г. Конькова // Музыкальная культура братских республик СССР : [сб. ст.] / [сост. Г. Конькова]. — К. : Музична Україна, 1985. — С. 3–29.
7. Никитина Л. Камерно-инструментальное творчество композитора В. В. Сечкина / Л. Никитина. — Донецьк, 1980. — 42 с. — (Рукопись, библиотека ДГМА имени С. С. Прокофьева).
8. Савенко С. Встречи с камерной музыкой / С. Савенко // Сов. музыка. — 1979. — № 8. — С. 83–84.

Лаврик Н. Композиційно-драматургічна роль фактурно-тембрових прийомів в українській віолончельній сонаті кінця XX сторіччя (до питання виконавського трактування). У статті розглядаються фактурно-темброві особливості трьох сонат для віолончелі та фортепіано В. Сечкіна, О. Костіна та Є. Мілкі. Визначається своєрідність підходу композиторів до фактурних перетворень тем та тембрової виразності, в залежності від драматургічного змісту.

Ключові слова: музичний образ, соната, темброва фарба, фактурні зміни.

Лаврик Н. Композиционно-драматургическая роль фактурно-тембровых приёмов в украинской виолончельной сонате конца XX века (к вопросу исполнительской трактовки). В статье рассматриваются фактурно-тембровые особенности трёх сонат для виолончели и фортепиано В. Сечкина, А. Костина и Е. Милки. Определяется своеобразие подхода композиторов к фактурным преобразованиям тем и тембровой выразительности в зависимости от драматургического содержания.

Ключевые слова: музыкальный образ, соната, тембровая краска, фактурные изменения.

Lavryk N. Compositionally-dramaturgic role of the texturally-tone techniques in the Ukrainian cello Sonata end of XX century (on the issue is the performing interpretation). The article considers texturally-timbral features three sonatas for cello and piano by V. Sechkin, A. Kostin and E. Milka. The originality of the composer's approach to theme texture transformation depending on the dramatic content is determined.

Key words: musical image, sonata, timbre color, texture changes.