

Калашникова Ольга Алексеевна

ПРОБЛЕМА СТРУКТУРНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ФОРМЫ И ЕЕ РЕШЕНИЕ В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ СОВРЕМЕННЫХ ВОРОНЕЖСКИХ АВТОРОВ

В статье рассматривается проблема структурной целостности формы, которая становится особенно актуальной в современной музыке в связи с кардинальными преобразованиями основ композиторского мышления в XX столетии. Поиск вариантов решения осуществляется на примере жанра современной фортепианной сонаты, который продолжает являться одним из важнейших жанров в музыке второй половины XX века. Основные положения статьи проецируются на творчество современных воронежских авторов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/15.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. I. С. 55-58. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

коллективы в сезоне 1973-1974 гг. показали 214 спектаклей и обслужили около 50 тыс. сельских зрителей. Успешно работали Асекеевский театр (режиссер З. Г. Валишина), Новосергиевский (режиссер А. С. Ермолина), Ташлинский (режиссер В. В. Козлов) и др. В 1973 году Сорочинскому народному театру за лучший молодежный спектакль Н. Думбадзе «Не беспокойся, мама» было присвоено звание Лауреата и вручен диплом Первой степени ЦК ВЛКСМ [2, с. 330].

Таким образом, в условиях 1960-1970-х годов государственные театральные коллективы продолжили интенсивную и плодотворную работу по эстетическому воспитанию трудящихся в духе социалистического реализма. В эпоху «застоя» деятельность театральных коллективов находилась под влиянием идеологического диктата, который проявлялся при формировании репертуарной политики, планировании гастрольной и иной творческой деятельности. Советские театры, не имея самостоятельности, находясь под сильнейшим контролем со стороны партийных и советских органов, сумели грамотно идеологически выдержанно формировать репертуар, при этом отдельные постановки становились событиями театральной жизни региона. Театральные коллективы продолжали весьма важную практику обслуживания детского и сельского зрителя, расширяя географию гастрольной деятельности, применяли различные формы и методы в решении творческих задач.

Список литературы

1. Государственный архив Оренбургской области (ГАОО). Ф. Р-2568. Оп. 1.
2. Заельская С. А., Иванова А. Г. Специфика и проблемы культурной деятельности театральных коллективов в условиях общественного «застоя» и зарождения художественного многообразия культур в период перестройки (1964-1991 гг.) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2009. Т. 11. № 6 (2). С. 323-330.
3. Центр документации новейшей истории Оренбургской области (ЦДННIOO). Ф. 371. Оп. 48.
4. ЦДННIOO. Ф. 8034. Оп. 1.

REGIONAL SPECIFICS OF CREATIVE ACTIVITY OF THEATERS OF ORENBURG REGION IN THE 1960-1970S

Ivanova Aleksandra Georgievna, Doctor in History, Professor
Orenburg State Pedagogical University
panch-vera@yandex.ru

The article examines the creative activity of theaters within the territory of Orenburg region. The paper identifies the specific features and problems of the functioning of the investigated institutions in the epoch of «full-fledged socialism». The author analyzes the repertoire policy of the theaters, characterizes the peculiarities of touring, forms and methods for servicing rural audience.

Key words and phrases: troops; theatrical repertoire; touring; cultural servicing of rural audience; attendance of theatrical events; folk theaters.

УДК 78.082.2

Искусствоведение

В статье рассматривается проблема структурной целостности формы, которая становится особенно актуальной в современной музыке в связи с кардинальными преобразованиями основ композиторского мышления в XX столетии. Поиск вариантов решения осуществляется на примере жанра современной фортепианной сонаты, который продолжает являться одним из важнейших жанров в музыке второй половины XX века. Основные положения статьи проецируются на творчество современных воронежских авторов.

Ключевые слова и фразы: структурная целостность; сонатная форма; фортепианные сонаты; современные композиторы; воронежские композиторы.

Калашникова Ольга Алексеевна

Воронежская государственная академия искусств
kalashnikovu.v.o@gmail.com

ПРОБЛЕМА СТРУКТУРНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ФОРМЫ И ЕЕ РЕШЕНИЕ В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ СОВРЕМЕННЫХ ВОРОНЕЖСКИХ АВТОРОВ[©]

Законы частей не определяются ли сами собою, когда целое направлено к известной цели?

Д. В. Венивтинов

Современное искусство ставит перед исследователями целый ряд сложнейших проблем. Отсутствие в XX веке единых эстетических установок, многообразие мировоззренческих основ становятся предпосылками

для рождения самых непредсказуемых творческих решений (жанровых, структурных, технологических), каждое из которых отмечено индивидуальным композиторским почерком. Однако во всех видах искусства существует свой «золотой фонд» жанров и форм, которые остаются актуальными на самых разных исторических этапах, поскольку именно они отвечают глубинным потребностям человека, раскрывая вечные проблемы бытия. Одним из таких жанров в музыке является *соната*.

Развитие и эволюция сонатного жанра с момента начала формирования принципов сонатности (XVII-XVIII века) в каждую историческую эпоху выдвигали перед его создателями свои задачи и проблемы. Сегодня одной из них является проблема единства и структурной целостности произведения. В условиях, когда кардинальному пересмотру подверглись самые основы классического формообразования, когда те средства выразительности, которые ранее служили главными опорами формы, претерпели принципиальную трансформацию, эта проблема становится особенно актуальной. При этом в разных произведениях её решение может находиться в различных плоскостях. Нам же в данном случае представляется интересным рассмотреть этот вопрос в его связи с жанром *фортепианной* сонаты и, в частности, акцентировать внимание на сочинениях современных воронежских композиторов.

Фортепианные сонаты второй половины XX века представлены в творчестве очень многих отечественных авторов – Г. Уствольской, Р. Щедрина, С. Слонимского, А. Караманова, А. Шнитке, Б. Тищенко, В. Наговицина и др. Большое количество созданных ими произведений обусловило появление множества вариантов решения сонатной формы и сонатного цикла, в числе которых находится место и многочастным конструкциям, и двухчастным, и одночастным сочинениям.

Конечно, индивидуальная трактовка формы предполагает многообразную вариабельность структурных решений. Однако неслучайно среди таких вариантов особое место занимают образцы различного взаимодействия циклической и сонатной форм с возможными чертами иных структур. Именно это взаимодействие принципов иерархически разных структурных уровней и становится одним из главных средств для достижения композиционного единства произведения.

Осуществляется такое взаимодействие с разных сторон. Так, результатом стремления к целостности и монолитности формы становится сжатие циклической композиции в *одночастную* структуру (наследующую традиции романтизма), в которой разделы сонатной формы берут на себя функции частей цикла, свидетельствуя о концентрированном воплощении крупного целого в масштабах одной части. Средствами такого композиционного укрупнения формы служат включение развивающих разделов в экспозиционный материал, что является, по мнению В. Семькина, особым типом мышления в одночастной сонате [6], яркие темповые, фактурные контрасты, а также особенности работы с самим тематическим материалом. Например, три одночастные сонаты Г. Уствольской представляют собой, по замечанию Г. Овсянкиной, индивидуально трактованные «моноциклические композиции, обогащённые чертами различных форм» [4, с. 23]. В её одночастной Пятой сонате, состоящей из десяти разделов, исследовательница отмечает черты четырёхчастного классического цикла, а в одночастной Сонате № 2 В. Наговицина – черты сонатного цикла с медленным финалом в сочетании с принципом концентрической композиции, в которой квазициклическая структура связана с ясными темпово-динамическими сменами.

Другой вариант реализации особой слитности и концентрированности формы связан с тяготением структуры многочастных сочинений к *макросонатности*, в которой части цикла одновременно выполняют функции разделов сонатной формы высшего порядка. Б. Гецелес называет подобную форму *сквозной циклической*, приводя в пример созданный ещё в 1905 году Первый струнный квартет А. Шенберга [1, с. 26]. Во второй же половине столетия макросонатная форма фактически становится нормой композиторского мышления.

Важнейшим фактором возникновения макросонатной логики формы являются тематические связи между частями цикла, где многотемность замещается многоэлементностью одного тематического материала. При этом одна тема может выполнять особую роль не только сквозного лейтэлемента цикла, но и своеобразного тематического зерна, из которого затем формируются несколько разных элементов, превращающихся в полноценных «участников» сюжетной схемы произведения. Так возникает явление, получившее в музыковедении обозначение «сверхтема» – «смыслообразующей единицы сонаты» [2, с. 47]. К примеру, в Третьей сонате Б. Тищенко сквозное развитие присуще пятизвучному лейтмотиву-серии, композиционно объединяющему все четыре части сочинения в единую макроформу. Сквозной монотематизм характерен и для его четырёхчастной Десятой сонаты.

Дополнительный признак формирования макросонатности – особое функциональное соподчинение частей цикла. Оно выражается, прежде всего, в различной степени насыщенности событийного, содержательного аспекта. Так, начальная часть – «экспозиция» сонатной макроформы – представляет знакомство с материалом, развитие которого на этой стадии, как правило, пока ещё лишено драматических коллизий и масштабных столкновений. О «разработочной» функции срединных частей свидетельствуют значительное повышение уровня событийной плотности, насыщенность драматургического и образно-эмоционального развития. Как правило, зоны главных динамических кульминаций располагаются именно здесь. «Репризность» в рамках макросонатной формы достигается не только с помощью тематических связей финала с начальными частями, но и в результате разрежения общего содержательного накала, драматургической «итоговости» в целом. При этом количество частей может варьироваться в зависимости от сюжетного замысла композитора, а их функции могут распределяться различным образом. Так, по мнению Г. Овсянкиной, финал («Баркарола») Девятой сонаты Б. Тищенко выступает в масштабе всего трёхчастного цикла как динамизированная сонатная реприза [4, с. 20]. В двухчастной Пятой сонате Г. Банщикова взаимодействие её частей может

рассматриваться в контексте макросонатной формы как функциональное соподчинение «динамизированной» экспозиции («quasi разработки») и смыслового репризного итога цикла.

В современном искусстве следует отметить ещё одну важную тенденцию композиторского творчества, которая продолжает и даже усиливает линию монолитной концентрированности формы, только в ином, ещё более крупном масштабе. Это объединение нескольких произведений одного автора в своеобразные «сверхциклы», связанное либо с общностью их идеи и концептуального замысла, либо с едиными стилевыми признаками, композиционными принципами, жанровыми характеристиками и т.д. Так, М. Лобанова отмечает существование таких «сверхциклов» в творчестве Шостаковича. В один из них она объединяет Первый фортепианный концерт, музыку к кино, театральные постановки, оперы (прежде всего «Нос») – произведения, находящиеся под влиянием эстетики «театра представления» [3, с. 114]. Иное воплощение той же идеи находит Г. Овсянкина в фортепианных сонатах Б. Тищенко, группируя «сверхциклы» в соответствии с эволюционными процессами композиторского творчества: сначала первые две сонаты, затем четыре – с Третьей по Шестую, три – с Седьмой по Девятую и, наконец, две последние сонаты – Десятая и Одиннадцатая. Пять фортепианных сонат Г. Банщикова, по мнению Н. Синяковой, вообще представляют собой «гипермакронатную» форму, в которой Первая и Вторая сонаты выступают в роли главной и побочной партий, Третья – масштабной разработки, а Четвёртая и Пятая – становятся драматической, «умудрённой» репризой [7, с. 2].

В русле перечисленных тенденций находится и музыка воронежских композиторов, в творчестве которых жанр фортепианной сонаты также занимает значительное место. При этом одним авторам этот жанр оказывается более близок, как, к примеру, М. Зайчикову, которым создано семь сонат, А. Вершинину, написавшему две сонаты. В творчестве других композиторов приоритетной становится музыка других жанров, а фортепианной сонате отводится более скромное место. По одной сонате в композиторском багаже С. Волкова, П. Рукавицына, Е. Ткачёвой, А. Украинского, В. Горянина.

Общая направленность на решение проблемы структурной целостности сочинения имеет у воронежских авторов различные подходы. Так, тенденция к сжатию циклической композиции в одночастную форму проявляется в Сонате С. Волкова, где заметны черты четырёхчастного цикла. Один из разработочных разделов, выделенный включением нового материала и резким фактурным контрастом, можно рассматривать как вторую подвижную часть («скерцо»), а медленный эпизод в разработке (*Lento rubato*) – как третью (медленную). Экспозиция и реприза приобретают соответственно функции начальной части и финала моноцикла. Подобным же образом строится композиция одночастной Сонаты А. Украинского. Структура одночастной Шестой сонаты М. Зайчикова тоже заметно тяготеет к цикличности, но уже трёхчастного типа. Здесь экспозиционный раздел (как и в Сонате Украинского) включает фактически полноценную сонатную форму с собственной разработкой и «репризой», где осуществляется новое тонально-ладовое соотношение основных тем. В масштабе всей формы активная разработка (*Presto*) и реприза могут соответственно выполнять функции быстрой средней части и финала. Присутствуют черты трёхчастной цикличности и в одночастной сонате П. Рукавицына, где средний раздел противопоставлен крайним, благодаря внедрению нового тематизма, яркому образному, темповому, тональному контрасту.

Следствием этих сложных внутренних процессов в области драматургии и формообразования становится включение в их сочинения дополнительных структурных принципов, прежде всего, таких как рондальность и вариационность, являющихся «важнейшим стимулом развития и для сонаты» [5, с. 21]. Эту широко распространённую в музыке тенденцию подхватывают и развивают многие одночастные сочинения воронежских авторов. К примеру, в Сонате А. Украинского главная партия *Calmo a piacere* проводится четырежды на протяжении всего произведения, выступая в роли своеобразного рефрена. Вариационному развитию подвергается главная партия в Сонате-фантазии «Джордано Бруно» Е. Ткачёвой. Композитор использует метод мотивного прорастания, когда интонационные структуры двух начальных мотивов темы затем служат инвариантом темы с иными образными характеристиками. Вариационными преобразованиями отмечены и проведение основной темы в репризе Шестой сонаты М. Зайчикова.

Однако творчество данного автора особенно тяготеет к созданию многочастных циклических сочинений с признаками макросонатности. Эта особенность является индивидуальной стилевой чертой, пронизывающей его сонаты не только для фортепиано, но и для других инструментов (виолончели, альты, виолончели с фортепиано), причём проявляется как в двух, так и в трёхчастных композициях. Функциональное соподчинение частей цикла, подобное соотношению разделов формы, характерно, например, для двухчастного цикла Третьей сонаты, в которой первая часть выполняет функцию экспозиции, а вторая – большой разработки. Три трёхчастных сонаты М. Зайчикова – Вторая, Пятая и Седьмая – более полно воплощают макросонатную композицию, где первые части экспонируют основной тематизм, вторые – развивают его, дополняя новым материалом, третьи, выполняя в целом цикле роль репризы, обобщают предыдущее развитие на новом эмоционально-динамическом уровне. Эта же особенность формообразования отличает и трёхчастную Первую сонату А. Вершинина, в которой целостность цикла подчёркивается отчётливой композиционной аркой между крайними частями и их образным сближением. Возвращая в финале обе темы первой части, композитор придаёт ему явную репризную функцию.

Основным средством структурной целостности сонат воронежских авторов становятся тематические связи между частями цикла. Их варианты существенно различаются. Так, в трёхчастной Пятой сонате М. Зайчикова несколько центральных тематических элементов, экспонируемых в начальной части, пронизывают музыкальную ткань всего произведения, взаимодействуя друг с другом и трансформируя в финале первоначальную драматургическую идею.

И, наоборот, во Второй сонате А. Вершинина главная партия первой части становится основой тематизма начальной темы Токкаты (третья часть), теперь уже с иной образной характеристикой – взволнованность сменяется напряжённой моторной пульсацией. В Сонате В. Горянина тематические связи, в которых решающую роль играет диатоническая трихордовая интонация, распространяются на все три её части, рождая как лирические, певучие, так и активные, динамичные темы.

В сонатном творчестве воронежских композиторов можно встретить и такое явление как сверхцикл. Четыре фортепианные сонаты М. Зайчикова – Вторая, Третья, Пятая и Седьмая – могут рассматриваться как своеобразный макроцикл из четырёх частей. Сочинения тесно связаны между собой единой художественной идеей с осмыслением и постепенным преобразованием и трансформацией темы Жизни и Смерти. Объединяющими факторами в них становятся общие особенности структурных решений, присутствие в каждой из сонат макросонатной формы. И, наконец, использование двенадцатитоновости с элементами серийности как основы композиторской техники, а также общность выразительных средств музыкального языка (тяготение к полифонизации, к канонической технике) свидетельствуют о целостности воплощения единого художественного замысла композитора.

Помимо этого, в масштабе огромного сверхцикла эти четыре сонаты, подобно сонатам Г. Банщикова, могут выступать и как разделы «гипермакросонатной» формы с единой векторно направленной трагедийной драматургией, позволяющей рассматривать их в контексте одного сквозного процесса. Содержательная эволюция данной формы связана с постепенным переосмыслением темы Зла. Если во Второй и Третьей сонатах эта тема предстаёт как агрессивное порождение человека, вызывая эмоциональное отторжение и неприятие, то уже в Пятой и Седьмой она трансформируется в тему Смерти, которая претерпевает свою эволюцию: от трагического отчаяния к примирению и к духовному, христианскому осмыслению. Вторая соната становится экспозицией этой гигантской гиперформы. «Беды» и «печали» (из строк стихотворного эпиграфа) её средней части пока ещё не разрушают общий оптимистический настрой сочинения, подтверждающийся в финале. В то же время, именно они служат предвестием поворота в сторону трагического мироощущения в дальнейшем. Третья соната, в которой уровень событийного развития, отмеченного постепенной динамизацией материала и трагедийным пафосом, очень высок, может восприниматься как первый этап громадной разработки. Вторым уровнем развития и преобразования материала в ней становится Пятая соната, где острый накал трансформируется в иное эмоциональное состояние – состояние понимания и философского принятия неизбежности драматических коллизий. В Седьмой, получившей название «Реминисценции», автор использует материал трёх предыдущих сонат огромного цикла, обобщая и завершая основные вехи его развития, что определяет её функцию «примиряющей» репризы-коды.

Таким образом, проблема структурной целостности в творчестве воронежских композиторов и поиск средств для её решения находятся в контексте общих тенденций современного музыкального искусства. Региональные авторы активно используют и развивают те методы и приёмы, которые в целом способствуют воплощению индивидуальных композиторских концепций, реализуемых в целостно выстроенных конструкциях.

Список литературы

1. Гецелев Б. С. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. Вып. 69. С. 5-48.
2. Демешко Г. А. О характере функционирования сонатности в музыкальной практике последних лет // Теоретические проблемы музыкальной формы: сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982. С. 36-49.
3. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 110-129.
4. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: автореф. дисс. ... д. искусствоведения. Новосибирск, 2004. 42 с.
5. Сахарова Г. П. У истоков сонаты // Черты сонатного формообразования: сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1978. Вып. 36. С. 6-27.
6. Семькин В. Г. Драматургия одночастной сонаты в контексте функционального понимания музыкальной формы (на материале фортепианных сонат А. Скрябина) // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2014. № 8. С. 153-158.
7. Снякова Н. Г. Предисловие к нотному изданию // Банщиков Г. Сонаты для фортепиано. СПб.: Композитор, 2004.

PROBLEM OF STRUCTURAL INTEGRITY OF FORM AND ITS SOLUTION IN PIANO SONATAS OF MODERN VORONEZH AUTHORS

Kalashnikova Ol'ga Alekseevna
Voronezh State Academy of Arts
kalashnikov.v.o@gmail.com

The article examines the problem of the structural integrity of form, which becomes particularly relevant in modern music in view of the cardinal transformations of the foundations of composer's thinking in the XX century. Search for appropriate variants is carried out by the example of the genre of modern piano sonata that continues to be one of the most important genres in the music of the second half of the XX century. The basic provisions of the article are projected on the creative work of modern Voronezh authors.

Key words and phrases: structural integrity; sonata form; piano sonatas; modern composers; Voronezh composers.