

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.31>

Гудожникова Ольга Николаевна

ПРОГРАММНОСТЬ В СОНАТАХ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

В статье рассматриваются сонаты для виолончели и фортепиано, созданные композиторами в XX веке, в свете одной из ведущих художественных тенденций музыки прошлого столетия - программности, которая конкретизирует авторский замысел произведений и направляет фантазию исполнителя или слушателя в определённое образно-содержательное русло. В виолончельных сонатах отразились различные типы программности: обобщённо-внесюжетный, обобщённо-сюжетный и картинный (портретный). Наибольшее распространение получил первый тип. Вместе с тем в произведениях воплотилась и символическая программность, получившая распространение в музыке второй половины XX века. В работе отмечено, что программность, изначально связанная с различными видами искусств, значительно модифицировала параметры типизированной жанровой модели сонаты и привела к появлению разнообразных образцов жанра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/7/31.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 151-158. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/7/

© 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

4. Гуссерль Э. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Гнозис, 1994. Т. I. Феноменология внутреннего сознания времени. 192 с.
5. Дильтей В. Описательная психология. СПб.: Алетейя, 1996. 160 с.
6. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. Астрахань: ИПЦ «Факел»; ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.
7. Коляденко Н. П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. 160 с.
8. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
9. Лысенко С. Ю. Синестетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре. Хабаровск: ХГИИК, 2013. 340 с.
10. Марина Ивановна Цветаева [Электронный ресурс]: сайт о великом русском поэте XX века. Письма. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-1011.htm> (дата обращения: 12.04.2019).
11. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
12. Предвечнова Е. О. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики: дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 258 с.
13. Цытович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых произведениях // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1972. Вып. 11. С. 147-166.
14. Budnikov V. V. Coloristic Properties of Piano Music Texture in Nikolai Medtner's Works // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2016. Vol. 9. № 6. P. 1443-1450.

ACTUALIZATION OF TIMBRE FEATURES OF PIANO TEXTURE IN THE PROCESS OF PERFORMANCE: SYNESTHETIC ASPECT

Budnikov Vladimir Viktorovich
Khabarovsk State Institute of Culture
vlboudnikov@mail.ru

The article examines piano texture in the aspect of its timbre features discovered during the synesthetic analysis of N. Medtner's "Fairy Tale" op. 20 № 2. The author focuses on identifying the mechanisms forming the timber character of piano texture in a performer's interpretation. To achieve this objective, the researcher analyses the technology of a performer's "adjustment" of the timber component of a musical image to make it artistically complete and multidimensional. For the first time, the paper identifies the proprio-interoceptive synesthetic mechanism of the mutual influence of a composer's score and a performer's consciousness, which organizes the process of timbre texture formation. Special attention is paid to agogics having its roots in the existential structures of a performer's time perception.

Key words and phrases: piano texture; timbre character of texture; timbre vertical; proprioception; interoception; performer's time; generated time.

УДК 785.72

Дата поступления рукописи: 05.04.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.31>

В статье рассматриваются сонаты для виолончели и фортепиано, созданные композиторами в XX веке, в свете одной из ведущих художественных тенденций музыки прошлого столетия – программности, которая конкретизирует авторский замысел произведений и направляет фантазию исполнителя или слушателя в определённое образно-содержательное русло. В виолончельных сонатах отразились различные типы программности: обобщённо-внесюжетный, обобщённо-сюжетный и картинный (портретный). Наибольшее распространение получил первый тип. Вместе с тем в произведениях воплотилась и символическая программность, получившая распространение в музыке второй половины XX века. В работе отмечено, что программность, изначально связанная с различными видами искусств, значительно модифицировала параметры типизированной жанровой модели сонаты и привела к появлению разнообразных образцов жанра.

Ключевые слова и фразы: программность; соната для виолончели и фортепиано; жанровый синтез; сонаты "in memoriam"; типизированная модель жанра.

Гудожникова Ольга Николаевна, к. искусствоведения
Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
gudozolga@yandex.ru

ПРОГРАММНОСТЬ В СОНАТАХ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Сонаты для виолончели и фортепиано представляют яркое художественное явление в музыке XX века. Сонаты С. В. Рахманинова (1901), Н. Я. Мясковского (1912, 1948), К. Дебюсси (1915), С. Барбера (1932),

Д. Д. Шостаковича (1934), П. Хиндемита (1938), Ф. Пуленка (1948), С. С. Прокофьева (1949), Б. Бриттена (1961), Э. В. Денисова (1971), А. Г. Шнитке (1978, 1993), Р. К. Щедрина (1996) являются выдающимися произведениями камерно-инструментальной музыки и демонстрируют как фундаментальные традиции, так и значительные новации в трактовке жанра. Композиторами было создано большое количество виолончельных сонат с фортепиано. Их разнообразные композиционно-структурные, образно-содержательные и стилевые решения были обусловлены общими художественными тенденциями развития музыки в прошлом столетии. Одним из ведущих направлений явилась программность, которая разнопланово воплотилась в камерных сонатах для виолончели и фортепиано.

Появление программных сонат обусловлено, прежде всего, процессами синтеза жанра с различными видами искусств – театральным, изобразительным, литературой. Программный элемент в непрограммном жанре направляет фантазию исполнителя и слушателя в определенное образно-содержательное русло и позволяет постичь замысел композитора с наибольшей достоверностью. Вместе с тем интерес авторов к программному контенту в XX веке был закономерен в связи с усложнением музыкальной лексики произведений в контексте появления новых композиторских техник. Это повлекло за собой естественное желание создателей конкретизировать содержание произведений, подробно пояснить структуру, драматургию, внутреннюю логику композиций.

Вопросы программности, ее классификации и различного воплощения в музыкальных произведениях рассматривались в работах многих ученых: М. Арановского [2], Ю. Н. Тюлина [30], Ю. Хохлова [32], В. Бобровского [5], Л. Казанцевой [17; 18], О. Соколова [27], Н. Рыбак [24], А. Степановой [29], Т. Грачёвой [12]. В статье «Программный симфонизм Шостаковича» В. Бобровский приводит классификацию программных сочинений по их «сюжетной» выразительности. Учёный выделяет три вида программных композиций: обобщённый несюжетный, обобщенно-сюжетный и последовательно-сюжетный [5]. Типология Ю. Хохлова основана на особенностях отношения композиторов к литературным источникам: картинная музыкальная программность, обобщенно-сюжетная программность и последовательно-сюжетная программность [32]. Классификация Л. Казанцевой включает четыре типа программности: обобщенный, обобщенно-сюжетный, сюжетный и картинно-описательный [17]. Вместе с тем в статье «Функции программы в музыке» вышеуказанный исследователь систематизирует содержательно-смысловые функции внемузыкального компонента. В основе системы предполагаются прямой, косвенный и скрытый виды программности: программа-импульс, программа-уточнение, программа-стержень, программа-отстранение, условная, антипрограмма, программа-намек, виртуальная программа [18].

Существуют труды, в которых программность рассматривается в связи с определенными жанрами [13; 19; 33]. И. Гребнева выявляет особенности претворения принципа программности в скрипичном концерте европейских композиторов XX века [13]. Воплощение различных видов программности в жанре сонаты рассматривает Р. Г. Шитикова в статье «Программная соната в музыке XX века» [33]. Исследователь приходит к выводу, что в образно-содержательной сфере инструментальной сонаты доминируют обобщенно-внесюжетный, обобщенно-сюжетный и картинный типы программности, которые взяты за классификационную основу в данной статье.

В понимании типизированной модели жанра мы используем установки М. Арановского, который определяет инвариантную (типизированную, типовую, традиционную) модель жанра как ядро константных признаков [1, с. 28]. Основу типизированной модели жанра составляют параметры жанровой атрибуции, предложенные А. Коробовой. В них прослеживаются три основных направления, нацеленных на выявление закрепившихся в жанре типичных черт *содержания*, *оформления* (внутреннего структурирования и средств материального воплощения) и *прагматики* (опыта бытования, практики функционирования в общественной среде) [20, с. 15].

Следует отметить, что среди работ, посвященных изучению некоторых вопросов эволюции жанра сонаты для виолончели и фортепиано Л. С. Гинзбурга [9-11], Т. А. Гайдамович [6-8], Л. Н. Раабена [21-23], Б. В. Асафьева [3; 4], отсутствуют специальные исследования, в которых рассматриваются процессы влияния программности на жанровые характеристики сонаты. В этой связи обращение к заявленной тематике в рамках данной статьи представляется **актуальным**. Цель работы заключается в том, чтобы выявить взаимосвязь программного компонента и типизированных параметров жанровой модели сонаты для виолончели и фортепиано. Для достижения этой цели поставлены следующие **задачи**:

- осветить особенности использования программного компонента в сонатах для виолончели и фортепиано, созданных композиторами в XX веке;
- проанализировать изменения образно-содержательных, структурных и стилевых параметров жанра в программных сочинениях рассматриваемого жанра.

Практическая значимость статьи заключается в том, что ее данные и выводы могут быть использованы в вузовских курсах «Истории русской музыки», «Истории зарубежной музыки», «Истории смычкового искусства», «Анализе музыкальных произведений», а также в классах камерного ансамбля средних и высших учебных заведений искусства и культуры в процессе освоения произведений.

Обозначим основные параметры типизированной (традиционной, архетипической) модели сонаты для виолончели и фортепиано, которые являются жанровыми ориентирами в данной статье. Содержательные, структурные и стилевые константы ансамблевой дуэтной сонаты с фортепиано окончательно оформились в творчестве Й. Гайдна и В. Моцарта. В сонате для виолончели и фортепиано, получившей совершенное воплощение в творчестве Л. Бетховена, к началу XX века утвердился следующий устойчивый комплекс свойств:

- жанрово-коммуникативная ситуация предполагает бытование сонаты для виолончели и фортепиано в сфере камерного музицирования;
- термин «соната для виолончели и фортепиано» ассоциируется с композицией сонатно-симфонического типа для двух определенных инструментов;
- семантика жанра связана с субъективностью, погружением во внутренний мир человека, эмоциональностью и интеллектуальностью. Типизированное содержание сонатного цикла воплощает художественное единство частей, сонатное *allegro* первой части основано на контрастном сопоставлении двух образов, лирическую сферу отражает медленная часть, а финал, как правило, носит подвижный жанровый характер. Тембровые возможности виолончели допускают как воплощение лирического, чувственного содержания, так и драматических, философских концепций. Тембр фортепиано олицетворяет идею музыкально-образного универсализма;
- стилевые нормативы камерного жанра заключаются в детализированности письма, повышенной информативно-содержательной плотности материала, тембровом слиянии виолончели и фортепиано, диалогичности как типе инструментального общения. Утверждается художественное равноправие партнеров в ансамбле, при этом ведущая, организующая роль закрепляется за фортепиано [15, с. 39].

В сонатах для виолончели и фортепиано композиторов прошедшего столетия программность проявилась, прежде всего, в различных подзаголовках, автокомментариях, эпитафах, развернутых программах, авторских предисловиях, посвящениях, элементах криптофонии. Вербальные обозначения могут указывать и на определенный характер исполнения, способы звукоизвлечения и приемы игры.

Для исполнителей бесценны своей достоверностью авторские комментарии к сонатам для виолончели и фортепиано Э. Денисова (1971), Т. Сергеевой (1986), В. Сильвестрова (1971), Е. Подгайца (1984), А. Изосимова (1990), поясняющие причины создания и общий тон сочинения, логику композиционно-структурного решения. В комментариях к сонате А. Изосимова композитор описывает эстетические импульсы, подтолкнувшие его к созданию сочинения: «Тени композиторов ушедших эпох живут среди нас, в нашей любви к их музыке. Они продолжают творить над нами, через нас, вместе с нами. Так чувствовал я живую преемственную связь, пребывая в благоговейном настроении перед мастерами прошлого, создавая Виолончельную сонату... В процессе работы над сонатой для меня актуальным было отнюдь не стремление, по выражению Мусоргского, “к новым берегам”, но сосредоточие умом и сердцем на источниках, не боясь подражания чужой музыке» [16, с. 1].

Э. Денисов в комментариях поясняет авторскую концепцию сочинения и основные принципы взаимодействия инструментов: «Первая часть – это непрерывный диалог-борьба между виолончелью и фортепиано, а вторая – это характерное ровное, именно токкатное движение шестнадцатыми на шесть и девять восьмых. <...> В первой части партия виолончели явно речитативного характера: виолончель здесь солист-протагонист, который всё время имеет какую-то неодолимую тенденцию возвращаться к той ноте, с которой он начал свою партию. Это нота ре – опорный звук всего сочинения. Рояль, напротив, старается своими отдельными мелодическими репликами или созвучиями-вспышками вторгнуться в речь протагониста, старается своими вторжениями разрушить статику возвращений к ноте “ре”, заставить виолончель отказаться от нее, уйти к другой опоре...» [Цит. по: 34, с. 217-218].

Композиция этого сочинения включает две части: Речитатив и Токкату. Среди индивидуальных особенностей трактовки формы отметим объединение цикла интонационными связями, а также сокращенную репризу и ее слияние с кодой в Токкате. Музыкальный язык сонаты привлекает новизной, полярными контрастами, импровизационностью и импульсивностью мелодического развития. Напряженные противоречия, состояния внутреннего поиска воплотились в контрастном, почти конфликтном сопоставлении инструментальных партий, на которое указал композитор в своем комментарии.

Во многих сочинениях, имеющих программный подзаголовок, отражен обобщенно-внесюжетный тип программности. По мнению исследователя Р. Г. Шитиковой, для этих композиций характерны двойные жанровые заголовки, «названия *трио-соната, соната da chiesa, соната da camera, соната quasi una fantasia, партита*», а также «наименования стилистически ориентированного или эмоционально-комментирующего характера» [33].

Сонаты, в названии которых присутствует еще один жанр, можно считать программными на том основании, что «отбразенный» (А. Коробова) жанр сам по себе указывает на определенный тип содержания, так как является «источником номер один в формировании музыкальной семантики» [31, с. 171].

Примеры подобных сочинений многочисленны: сонаты-фантазии Ю. Крейна (1955), А. Дроздова (1919), Г. Фрида (1984); сонаты-баллады М. Мильнера (1934), М. Гнесина (1909, 2-я ред. 1928) и Т. Хохловой (издана в 1986 году); соната-рапсодия К. Банайтиса (1938); *Legend-Sonata* для виолончели и фортепиано А. Бакса (1943); соната-эпитафия Э. Оганесяна (1975); сонаты-поэмы А. Стырчи (1956), И. Асеева (1950), Ю. Крейна (1972), Н. Карницкой (1966), Г. Адамяна (1973); соната-симфония Н. Сидельникова (1981); соната-диптих К. Волкова (1971).

Двойные жанровые названия не только уточняют содержательную направленность произведения, но и демонстрируют признаки жанрового синтеза. «Отбразенные» жанры приносят в сонату типизированные черты своего жанрового комплекса, которые значительно трансформируют стилистические и композиционно-структурные параметры жанровой модели.

В виолончельных сонатах с двойным жанровым названием отображены, как правило, жанры романтического стилистического направления в искусстве: поэма, баллада, фантазия. Влияние жанровых особенностей литературного жанра баллады, таких, как фантастический или лирико-эпический характер образного содержания, просматривается в сонате-балладе М. Гнесина в мрачной воодушевленности основных тем произведения,

свободном характере развития музыкального материала и контрастной смене повествовательных и драматически-напряженных разделов. В одночастной структуре сонаты-баллады просматривается тенденция к сжатию цикла. При этом композиция делится на разделы, которые функционально соответствуют частям сонатного цикла. В сонате-фантазии А. Дроздова «отображённый» жанр привносит в сочинение импровизационный характер развития музыкального материала, частые смены темпа, спонтанность эмоциональных состояний [15, с. 173].

Для произведений, созданных во второй половине XX века: поэмы-сонаты А. Стырчи и. Асеева, сонаты-фантазии Г. Фрида, сонаты-баллады Т. Хохловой, сонаты-фантазии и сонаты-поэмы Ю. Крейна – характерны лирико-эпическая направленность содержания, свободная, как правило, одночастная форма с элементами сонатности, неторопливый тон повествования, импровизационная манера изложения материала, речитативный или изобразительный характер тематизма [Там же, с. 174].

Вместе с тем уточняющее жанровое название может быть присуще только одной или нескольким частям сонатного цикла: «Романс» – вторая часть сонаты И. Крыжановско (1903) и третья часть сонаты А. Агажанова (неиз.); «Вальс» – вторая часть сонаты Ф. Акименко (1904/05); «Баллада» – первая часть сонаты-рапсодии К. Банайтиса; «Поэма» – первая часть сонаты К. Эйгеса (издана в 1971); «Серенада» – вторые части сонат К. Дебюсси (1915) и Э. Каппа (1948); «Скерцо» – вторая часть сонат А. Агажанова (неиз.), О. Тактакишвили (1985), Н. Гана (неиз.), А. Александрова (1992) и третья часть М. Мильмана (1966); «Рондо» – название третьей части сонаты А. Лемана (1971); «Пролог» – первая часть сонаты К. Дебюсси (1915); «Каватина» и «Балет» в сонате Ф. Пуленка (1948); «Соната» – пятая часть в сочинении М. Мильмана (1966); «Скерцо-пиццикато», «Элегия», «Марш» и “*Perpetua mobile*”, соответственно, вторая, третья, четвертая и пятая части сонаты Б. Бриттена (1961). В музыке этих частей программными ориентирами становятся наиболее яркие признаки того или иного жанра.

Во второй половине XX века в контексте неоклассического стиля появляются сочинения с названиями «трио-соната», «партита», “*sonata da camera*”, “*sonata da chiesa*” и др. Р. Г. Шитикова отмечала: «В эпоху барокко эти жанры имели достаточно отчетливые различия в области драматургии, характере тематизма, структуре и в сфере жанрового содержания... В музыке XX столетия дифференцированная семантика этих разновидностей выполняет функцию регламентированной программы, получающей максимально индивидуализированную реализацию в творчестве разных композиторов в контексте новых художественно-творческих и собственно технологических идей» [33].

Среди исследуемого жанра таких произведений нет, но в виолончельных сонатах А. Гречанинова (1927), К. Хачатуряна (1966), М. Мильмана (1966), А. Лемана (1971), А. Агажанова (издана в 1989), Э. Денисова (1971), Л. Бобылева (1983) некоторые части имеют названия жанров Барочной музыки: *Menuetto tragico* в сонате А. Гречанинова, Ария (вторая часть) у А. Лемана, Интерлюдия (четвертая часть) у М. Мильмана, *Recitativo* (первая часть), *Aria* (третья часть) и *Toccata* (четвертая часть) в сонате К. Хачатуряна, *Toccata* (вторая часть) у Э. Денисова, *Recitativo* (первая часть) и Прелюдия (первая часть) в произведении Л. Бобылева, Интродукция и Пассакалия в сонате А. Агажанова, “*Ballata*” – финал сонаты В. Фортнера. Эти названия не аутентичны барочным жанрам – они лишь ориентируют на определенный жанровый прототип.

В виолончельной сонате П. Хиндемита (1948) части не только названы как части доклассической сонаты, но и объединены по принципу парного контраста: *Pastorale – Moderately fast – Passacaglia – Fugato*. В первой части воплощены типичные для жанра пасторали черты: преобладание светлого настроения, плавность неторопливого движения, прозрачность фактуры. В сонате для виолончели и фортепиано № 2 А. Казеллы (1926) автор также опирается на парный контраст частей барочной сюиты: Прелюдия и Бурре – *Largo (Lamento)* и Рондо (Жига). *Perpetua mobile* в сонате Б. Бриттена ассоциируется с заключительной частью барочной сюиты – жигой. В небольшой одночастной сонате-канцоне С. Крымского (издана в 1990 году) композитор обращается к характерным признакам канцоны, которые нашли отражение в форме произведения – чередование медленных и быстрых разделов в *canzona da sonare*.

К типу обобщенно-внесюжетной программности, ссылаясь на классификацию Р. Г. Шитиковой, можно отнести и произведения, в названии которых присутствуют стилевые обозначения [Там же]: *Sonata nello stile antico spagnuolo* (Соната в старинном испанском стиле) для виолончели и фортепиано Г. Кассато (1925), соната в старинном стиле А. Лемана (1971), «В стиле регтайм» (2 часть сонаты В. Дашкевича). В эту же группу можно включить следующие произведения: *Sonate concertante* для виолончели и фортепиано Р. Эсхера (1943), *Sonata concertante* для виолончели и фортепиано Ш. Монтсальватже (1971). Концерт, как и любой другой жанр, также имеет достаточно определенные, сложившиеся в музыке семантические характеристики – элементы состязательности, соперничества между инструментами, которые показывают виртуозные возможности виолончели и фортепиано и, соответственно, нивелируют стилистические нормы дуэтной сонаты.

Среди множества сонат для виолончели и фортепиано есть небольшая группа сочинений, которые имеют прямой программный заголовок: «Эпическая соната» С. Брославского (1920), Соната – «Драма» В. Сильвестрова (1971), Соната-прощание И. Иршаи (неиз.), Романтическая соната И. Манукян (1979), «Метафора» А. Костина (изд. в 1990), «Драматические» сонаты А. Юрасовского (1911) и С. Евсеева (1941), «Соната на забытые темы» Н. Мясковского (1911), «Парадоксы» К. Кумана (1998). Последняя Соната состоит из трех частей, которым также даны названия: «Парадокс тишины», «Парадокс краткости» и «Парадокс движения».

Разнообразное образно-содержательное наполнение произведений с идентичными названиями зависит от многих причин: индивидуального авторского стиля композитора, времени создания произведений.

Так, «Драматические» сонаты А. Юрасовского (1911) и С. Евсеева (1941) созданы с разницей в 30 лет, но если для первого сочинения характерны романтический порыв и страстная патетика рубежа XIX–XX веков, то в сонате С. Евсеева драматизм обусловлен трагическими событиями Великой Отечественной войны [15, с. 153].

Подобные прямые программные названия встречаются и в отдельных частях сонат. Содержательная основа Монолога (*piano tacet*) (первая часть) и Диалога (вторая часть) в сонате М. Мильмана и “*Dialogo*” (первая часть) в сочинении Б. Бриттена достаточно понятна для исполнителей и находит прямое выражение в фактуре произведений, а также принципах взаимодействия инструментальных партий. Так, например, первая часть сонаты М. Мильмана представляет развернутое лирическое соло виолончели.

К этой же группе условно можно отнести сочинения мемориально-эпитафийной направленности, которые четко ориентируют на определенное содержание, которое отражает потребность композиторов отдать дань памяти ушедшему художнику либо близкому человеку. Среди виолончельных сонат “*in memoriam*” отметим произведения С. Леончик (памяти Г. Галынина, 1968), Э. Оганесяна (памяти художника Минаса, 1975), Г. Корчмара (памяти Кушнера, 1990), Н. Мндоянца (памяти Алины Коршуновой, 1999), А. Фролова (памяти моего друга Александра Панкратова, 2010).

В последнем произведении композитор прилагает скорбный авторский комментарий: «Чтобы успокоить боль, вернулся к работе над сонатой. Получилась она немножко не такая, как планировалась. <...> В репризе 1 части есть эпизод, в котором главная тема буквально “перемальвается в жерновах” (одновременно проходит тремя пластами в разных тональностях и темпах, вдобавок “утолщённая” диссонансами и кластерами). Это было придумано ещё в январе. Когда случилась катастрофа, я чисто субъективно воспринял это как “страшное пророчество”. Отсюда и весь последующий строй сонаты, и посвящение, и отголоски звуковых впечатлений похорон в финале! По форме получилось что-то размашисто-романтическое. 3 и 4 части без перерыва и в одном файле. Месяца за два до гибели Саша купил банджо и с увлечением начал его осваивать. В переходе от 3 к 4 части появился эпизод “настройки банджо”» [36].

Для произведений “*in memoriam*” в целом характерны следующие моменты: интонационное единство, коды в звучности *pp*, которые опосредованно воплощают образы «умирания, исчезнувшей памяти» [25, с. 19], тембровая персонафикация, использование монологических инструментальных соло речитативно-декламационного характера, доминирование медленных и умеренных темпов, наличие элементов траурного марша, церковного хора и пассакалии. В области формообразования прослеживается тенденция к разнообразию структурных решений, которое обусловлено субъективностью скорбного переживания. В звуковом решении произведений важную роль играют тембро-семантические возможности виолончели, с помощью которых авторы подчеркивают особую атмосферу сочинений. Среди исполнительских средств выразительности в произведениях наиболее часто используются *non vibrato*, *glissando*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *con sordino*.

Некоторые виолончельные сонаты не имеют прямого посвящения. Однако наличие специфического комплекса выразительных средств указывает на их определенную содержательную направленность. Так, например, в одночастной сонате В. Сечкина (1972) авторское указание *Lento dolorosa*, а также использование интонационно скрепленного тематического материала подчеркивают скорбный характер сочинения. Соната имеет посвящение Вадиму Сергеевичу Червову, и, принимая во внимание стилистический комплекс средств музыкальной выразительности, произведение можно отнести к эпитафийной музыке [15, с. 157].

Обобщенно-сюжетный тип программности представлен в виолончельных сонатах И. Иршаи (неиз.) и Т. Сергеевой (1986). «Откликом на историческое событие» [33] обусловлен поясняющий комментарий И. Иршаи – памяти погибших музыкантов в годы Великой Отечественной войны. Композитор трепетно воплощает особую для русского народа тему. В первой части цикла концентрируются основные тематические элементы, скрепляющие композицию монотематическими связями. В финале сонаты автор обращается к четырехголосной хоральной фактуре, символизирующей молитву по усопшим.

В предисловии к своей виолончельной сонате Т. Сергеева раскрывает образно-содержательную концепцию сочинения и ее литературный источник вдохновения: «Короткие медленные части цикла противоположны по мироощущению, но тематически сопричастны. Первая – наивная, пантеистически светлая. Вторая – легкомысленная, местами бравурная. Третья – хоть и быстрая, но тяжелая, драматическая, движется через преодоление. Последняя – “мудрая”, вдохновленная философской поэзией Максимилиана Волошина» [25, с. 2].

В сонатах для виолончели и фортепиано разнообразно представлен тип картинной программности, связанный с темой приношения, посвящения [33]. Посвящение может быть вызвано чувством благодарности и уважения, личной симпатией композитора к адресату либо какими-то другими причинами: *Mörrike-Sonata* для виолончели и фортепиано Э. Мёрике (1978), «Дамаскин-соната» В. Кобекина (1995), «Приношение Р. Шуману» (1978) С. Каллигариса.

Часто посвящение не отражено в названии, но присутствует в партитуре сочинения. Как правило, подобного рода посвящения являются данью памяти учителю. Виолончельная соната ор. 2 Н. Потоловского (1904) посвящена Виктору Калининскому, произведение Ю. Кочурова (1930) – В. Щербачеву, В. Косенко (1923) – М. Гнесину, Г. Фельдмана (№ 1, 1950) – И. Швейцеру, Б. Чайковского (1957) – М. Вайнбергу, И. Карабиц (1968) – «Дорогому Б. Н. Лятошинскому», И. Берлин (1982) – «Моему дорогому незабвенному учителю Б. И. Зейдману» и т.д. Еще чаще произведение посвящается исполнителю, по инициативе которого оно создано. В сонатах-посвящениях программность, как правило, отражена опосредованно, так как образно-содержательная линия сочинения не всегда связана с адресатом посвящения.

Однако в некоторых произведениях его суть напрямую зависит от особенностей исполнительского стиля или личностных качеств музыканта: сонаты С. Прокофьева (1949), Э. Мирзояна (1967), Ю. Левитина (1959), В. Шебалина (1960), Б. Бриттена (1961), В. Богданова-Березовского (1953), К. Хачатуряна (1966), Д. Кабалевского (1962), М. Мильмана (1966), Р. Щедрина (1996), посвященные М. Ростроповичу. Так, например, блестящая виртуозность и взрывной темперамент Маэстро нашли отражение в виолончельной сонате С. Прокофьева. Камерный стиль композитора в этом сочинении отличается яркой, плакатной манерой изложения материала, использованием широких аккордов и стремительных пассажей в партии струнного инструмента, а также достаточно плотной фактурой фортепианного сопровождения.

Среди сонат-посвящений есть произведения, созданные спустя много лет после ухода из жизни его адресата: В. Яглинг (памяти С. С. Прокофьева, 1980), М. Богданова (памяти Д. Шостаковича, 1989), А. Эшпая (памяти М. Равеля, 1990). Формально эти сочинения относятся к сонатам *“in memoriam”*, но их образное содержание не отражает острые переживания, которые сопровождают непосредственный момент утраты. В этих произведениях тема памяти передана в своеобразном диалоге автора и адресата посвящения, где композиторы обращаются к наиболее ярким стилистическим чертам творчества ушедшего художника [15, с. 158].

В музыкальной лексике сонаты для виолончели и фортепиано М. Богданова (памяти Д. Шостаковича) присутствуют характерные ритмические особенности, интонационные обороты и элементы фактуры Мастера. В первую часть композитор вводит аллюзию на тему из фортепианного трио памяти И. Соллертинского, в фугированном разделе третьей части диалогизирует с полифоническим стилем Д. Шостаковича. Тема фуги основана на элементах монограммы *DSCH*, ставшей «визитной карточкой сочинений его памяти» [28, с. 19]. Аналогичное отражение темы памяти наблюдается в произведении А. Эшпая. Причины обращения к М. Равелю были скрыты в творческом родстве двух художников, желании увековечить его в диалоге и слиянии двух монограмм, получивших претворение в тексте сонаты.

В сонатах для виолончели и фортепиано, созданных во второй половине XX века, разнообразно воплотилась символическая программность (концептуализм), которая подразумевает, по мнению Г. В. Григорьевой, *«любой характер* направляющего авторского пояснения» [14, с. 28-29]. Исследователь трактует понятие концептуализма как «новый подход к содержательной функции произведения», который «прямо демонстрирует то, что можно назвать полной победой содержания над формой, торжеством идеи над музыкой. <...> Символическое толкование получают любые программные элементы – риторические фигуры, идеографические знаки, а также знаки, связанные с передачей типа артикуляции, характера движения» [Там же].

В контексте символической программности в камерно-инструментальных жанрах важную роль приобретает синтез музыки и действия. Концептуальность авторского замысла подчеркивают не только словесные авторские комментарии, но визуальные эффекты, которые композитор подробно описывает. Авторский комментарий к виолончельной сонате «Драма» (1971) Валентина Сильвестрова: «Сначала звучит скрипичная соната, когда она заканчивается, музыка переходит в шумы, в жесты, зажигается и тушится спичка, возникает какое-то недоумение, и тут входит виолончелист. <...> В конце виолончельной сонаты на определенный сигнал вбегает скрипач и играет концом смычка внутри рояля, после чего они вместе исполняют трио. <...> В самом конце все строится таким образом: скрипач уходит за сцену, остаются виолончелист и пианист. Пианист, играя, встает и прикрепляет к стаканчику, который бросался в 1-й части, нитку, незаметно ведущую за кулисы. Педаль он при этом заклинивает, этот стаканчик играет по струнам, так что получается такая прамузыка» [26, с. 59]. В этом произведении на принадлежность к жанру виолончельной сонаты указывает только ее инструментальное воплощение. Структура, взаимодействие инструментальных партий, камерный стиль – все имеет индивидуализированный характер. Даже имя жанра идентифицируется с трудом, так как виолончельной сонатой можно условно назвать только вторую часть сочинения.

В сонатах для виолончели и фортепиано, созданных в XX веке, авторы часто зашифровывают послание слушателям при помощи монограмм. Использование этого приема в музыкальных сочинениях является преломлением принципа монотематизма и, по сути, указывает на признаки субъективного авторского слова в повествовании. В виолончельной сонате М. Богданова (1989) использована аббревиатура *DSCH* в качестве темы фуги и аллюзии на мотив из трио памяти И. Соллертинского. Это вполне закономерно, так как произведение посвящено памяти Д. Шостаковича. Важным символическим элементом авторского стиля Э. Денисова, нашедшим отражение в виолончельном опусе, является нота ре (D – *Denisov*) и трезвучие D-dur. В сонате № 1 А. Шнитке (1978) в начале первой части рассредоточена анаграмма *ALFRED SCHNITTKE*, а структурные закономерности второй части связаны с баховским числом 14 (*BACH*). В виолончельной сонате А. Дашкевича (2003) в «своем» ладу композитор использует ноты D A E_b C H E, составляющие его фамилию – *DASHKEVICH* [15, с. 154].

Таким образом, примеры использования программности в жанре сонаты для виолончели и фортепиано в творчестве композиторов XX века многочисленны и разнообразны. В произведениях доминируют обобщенно-внесюжетный, обобщенно-сюжетный и картинный типы программности. На рубеже XX-XXI веков в контексте концептуального направления в искусстве в камерно-инструментальных жанрах органично воплотилась символическая программность. Подробная сюжетная детализация обусловлена желанием автора наметить для исполнителя и слушателя верное образно-содержательное направление, сосредоточить внимание на главных для композитора деталях, пояснить логику развития композиции, особенно в сочинениях, созданных с использованием новаторских композиторских техник. Программность, изначально воплощающая идею синтеза различных жанров, значительно трансформировала структурные и стилевые параметры типовой модели камерной

сонаты. Во-первых, в качестве композиционной основы произведений композиторы чаще используют модели барочных жанров, одночастную или авторскую форму. Во-вторых, индивидуализированные структура и содержание сочинений, которые противоречат параметрам типизированной жанровой модели, приводят к нивелированию стиливых констант камерного жанра в области тембрового взаимодействия виолончели и фортепиано, что, в свою очередь, сигнализирует о дестабилизационных процессах в жанре сонаты для виолончели и фортепиано в творчестве композиторов XX века.

Список источников

1. **Арановский М. Г.** Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
2. **Арановский М. Г.** Что такое программная музыка? М.: Музгиз, 1962. 117 с.
3. **Асафьев Б. В.** О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
4. **Асафьев Б. В.** Русская музыка: XIX и начало XX века. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
5. **Бобровский В. П.** Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1965. Вып. 3. С. 32-67.
6. **Гайдамович Т. А.** Виолончельные сонаты Бетховена. М.: Музыка, 1981. 70 с.
7. **Гайдамович Т. А.** Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сб. статей. М.: Музыка, 1967. Вып. 4. С. 99-123.
8. **Гайдамович Т. А.** Инструментальные ансамбли. М.: Музгиз, 1963. 54 с.
9. **Гинзбург Л. С.** История виолончельного искусства: в 4-х кн. М.: Музыка, 1965. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860-1917). 634 с.
10. **Гинзбург Л. С.** История виолончельного искусства: в 4-х кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 4. Зарубежное виолончельное искусство XIX-XX веков. 407 с.
11. **Гинзбург Л. С.** История и теория смычкового искусства: программа-конспект для оркестровых факультетов музыкальных вузов (для виолончелистов). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1972. 45 с.
12. **Грачёва Т. В.** Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 168-172.
13. **Гребнева И. В.** Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 162-168.
14. **Григорьева Г. В.** Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 23-39.
15. **Гудожникова О. Н.** Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX-XX веков: эволюция и особенности стиля: дисс. ... к. искусствоведения. Магнитогорск, 2017. 227 с.
16. **Изосимов А.** Соната для виолончели и фортепиано. СПб.: Композитор, 2008. 52 с.
17. **Казанцева Л. П.** Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие для музыкальных вузов. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
18. **Казанцева Л. П.** Функции программы в музыке [Электронный ресурс]. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (дата обращения: 06.05.2019).
19. **Карпова А. В.** Органная традиция и принцип программности (на примере сочинений П. Эбена) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1 (5). С. 1219-1223.
20. **Коробова А. Г.** Музыкальные жанры и жанровый анализ: метод. разработка по спецкурсу «Анализ музыкальных произведений» для музыковедческого отделения консерватории. Екатеринбург: Изд-во Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского, 2009. 25 с.
21. **Раабен Л. Н.** Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 475 с.
22. **Раабен Л. Н.** Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Л.: Сов. композитор, 1986. 198 с.
23. **Раабен Л. Н.** Советская камерно-инструментальная музыка. Л.: Музгиз, 1963. 340 с.
24. **Рыбак Н. Я.** Картиность и картинные образы музыки: история и типология: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. 28 с.
25. **Сергеева Т. П.** Соната для виолончели и фортепиано. М., 1986. 23 с.
26. **Сильвестров В.** Дождаться музыки: лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилотиковым. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
27. **Соколов О. В.** Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. 88 с.
28. **Сокольяк Н. Л.** Мемориальный квартет в русской музыке: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Магнитогорск, 2014. 24 с.
29. **Степанова А. С.** К вопросу о классификации музыкальных произведений, созданных на живописный сюжет // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 167-173.
30. **Тюлин Ю. Н.** О программности в произведениях Шопена. М.: Музыка, 1968. 66 с.
31. **Холопова В. Н.** Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен: учебное пособие для музыковедов консерваторий. М.: Музыка, 1990. 249 с.
32. **Хохлов Ю. Н.** О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 144 с.
33. **Шитикова Р. Г.** Программная соната в музыке XX века [Электронный ресурс] // Фундаментальные исследования. 2015. № 2. Ч. 23. URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38187> (дата обращения: 30.01.2018).
34. **Шульгин Д. И.** Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. М.: Композитор, 1998. 465 с.
35. **Щербаков Ю. В.** Музыкальное произведение в контексте теории жанра // Альманах современной науки и образования. 2015. № 11 (101). С. 123-125.
36. <http://froland.ru/vson.html> (дата обращения: 15.08.2017).

PROGRAMMATICITY OF SONATAS FOR CELLO AND PIANO OF THE XX-CENTURY COMPOSERS

Gudozhnikova Ol'ga Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
gudozolga@yandex.ru

The article examines sonatas for cello and piano of the XX-century composers in the light of one of the key artistic tendencies of the XX-century music – programmaticity, which concretizes the author's intention and stimulates the performer's or the listener's imagination within a certain figurative and meaningful framework. Cello sonatas represent different types of programmaticity: generalized-non-narrative, generalized-narrative and pictorial (portrait). The first type is the most frequent. At the same time, the compositions manifest symbolic programmaticity, which became a distinctive feature of the music of the second half of the XX century. The paper argues that programmaticity, initially associated with different forms of art, significantly modified the parameters of a typified sonata genre model and stimulated the development of different genre standards.

Key words and phrases: programmaticity; sonata for cello and piano; genre synthesis; sonatas “in memoriam”; typified genre model.

УДК 78.0

Дата поступления рукописи: 02.05.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.32>

В статье рассматриваются особенности совместного и индивидуального функционирования колоколов в отечественной традиции звонов. Характеристика различных уставных звонов дается во взаимосвязи с требованием к набору колоколов, необходимому для осуществления звона. Анализ звуковых особенностей наборов колоколов проводится на основе культурного и исторического своеобразия их функционирования. Анализируется правомерность отождествления колоколов и колокольной с масштабным музыкальным инструментом. Исследуются процесс возрождения звонниц в современной культурной среде и его диахронические связи с прошлым.

Ключевые слова и фразы: колокол; звон; колокольная; храм; музыкальный инструмент; колокольный орган.

Гусева Анна Николаевна, д. искусствоведения
Московский финансово-юридический университет МФЮА
serg19932@yandex.ru

РУССКИЙ ЗВОН: КОЛОКОЛА И КОЛОКОЛЬНИ

Колокольные звоны для России на протяжении многих столетий были весьма значимой культурной традицией. Лихолетье XX столетия не уничтожило ее вовсе, несмотря на разрушение колоколен и колоколов. Для полноценного возрождения звонов сегодня становится весьма **актуальным** изучение вопросов общности понятий «звон» и «колокол», что позволяет всесторонне проанализировать возможности реставрации и дальнейшего развития этого искусства в современной культурной ситуации. Этой проблематике и посвящена настоящая статья. **Цель** нашего исследования – рассмотреть особенности взаимодействия колоколов в звоне как отдельно взятых музыкальных инструментов и как неразрывно связанных между собой элементов единой звуковой ткани. В числе **задач**, которые позволяют достичь поставленной цели, исследуется характеристика различных уставных звонов и ее зависимость от набора колоколов, необходимых для совершения звонов. Звуковые особенности звонниц сопоставляются с теми взглядами, которые существуют сегодня на роль колоколонесящих сооружений в звоне. Рассмотрение колоколов и колокольной внутри традиции, а также в культурологическом и историческом контекстах, когда звон становится своеобразной летописью храма или монастыря, определяет **научную новизну** исследования. Полученные результаты позволяют сделать вывод о возможности многосторонней трактовки колоколен с набором колоколов, что в настоящей культурной ситуации главным образом трактуется как некий неделимый музыкальный инструмент.

Колокола, размещенные на отечественных колокольных, проявляют в своем звучании как яркую музыкальную индивидуальность, так и переливающееся неповторимыми тембрами красочное полотно. Объединяясь в звоне, колокола словно растворяются друг в друге, не теряя при этом своего звукового лица, но и не выпячивая его перед остальными. Издревле под звоном понимался как сам колокол, так и собрание всех колоколов, имеющих при одном храме [12]. Этому можно найти подтверждение в источниках XIX века, повествующих о русских колоколах, где встречаются такие определения: «собрание всех колоколов называется звоном» [14, с. 171]; «звон в 2000 пудов, звон в 900 пудов...» [10, с. 435]. Если вдуматься в смысл этих слов, становится очевидно, что важен был не отдельно взятый колокол, а именно **звон** как особый, присущий именно этому храму или монастырю облик его внешнего гласа, под которым подразумевалось звучание именно всей совокупности колоколов. При этом само их количество не было определяющим.