

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 782.9

С.И. НЕСТЕРОВ

**ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ЖАНРОВ И СТИЛЕЙ
В СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО М. ВАЙНБЕРГА**

Нестеров Сергей Игоревич, кандидат искусствоведения, профессор, декан теоретико-исполнительского факультета Саратовской государственной консерватории им. Л. Собинова (Саратов, просп. им. Кирова, д. 1), aist.05@mail.ru

Аннотация. В статье впервые в отечественной науке представлены Первая и Вторая сонаты для скрипки соло М. Вайнберга. Акцентируется оригинальность трактовок цикла, подчеркнуты диалоги барокко и техник постмодерна XX века. Анализируется взаимодействие трех авторских концепций: виртуальной Вселенной, конфликт художника и цивилизации, концепция творчества.

Ключевые слова: соната, партита, симметрия, вертикализация, нелинейность пространства, монодия, калейдоскоп, симфонизация, концепт.

UDC 782.9

S.I. NESTEROV

**THE PROBLEMS OF SYNTHESIS OF GENRES AND STYLES
IN THE SONATAS FOR SOLO VIOLIN M. WEINBERG**

Nesterov Sergey Igorevich, PhD (art), Full professor, dean of theoretical and performing faculty of the Saratov state conservatoire named after Sobinov (Saratov, Kirova av., d. 1), aist.05@mail.ru

Abstract. For the first time in domestic science presents the First and Second sonatas for violin solo M. Weinberg. Emphasizes the originality of the interpretations of the cycle are underlined in the dialogues of the Baroque and the postmodern techniques of the twentieth century. Communicate three concepts: the virtual Universe, the conflict of the artist and civilization, the concept of creativity.

Keywords: sonata, partita, symmetry, verticalization, nonlinearity space, monodia, kaleidoscope, arrangement for symphony orchestra, concept.

Первая и Вторая сонаты для скрипки соло – плод содружества выдающихся музыкантов – советского композитора М. Вайнберга¹ и скрипача М. Фихтенгольца. Цель данной статьи – раскрыть жанровые взаимодействия, особенности композиции целого и частей, концепции этих сонат. Необходимо привлечь внимание музыкантов к замечательным и технически сложным сочинениям, не описанным в отечественном музыкознании. Автор тяготел к полижанровости, диалогам стилей, что отражено в этих опусах.

В Первой сонате для скрипки соло сплетаются барочные, классические и романтические традиции. Цикл симметричен, что показательно для стиля композитора, и соотносится с пристрастиями исполнителя. В центре помещено скерцо с чертами вальса в сложной

¹ Мечислав (Моисей) Самуилович Вайнберг (1909 Варшава – 1996 Москва) эмигрировал из Польши в СССР после прихода к власти фашистов в 1939 году. В годы Второй мировой войны, в Ташкенте, подружился с Дм. Шостаковичем, выпускник Минской консерватории. Его наследие обширно: 7 опер, 22 симфонии, 4 камерных симфонии, 3 балета, 17 струнных квартетов, 2 симфониетты, 5 концертов для разных инструментов с оркестром, Реквием, множество кантат, сонаты для разных инструментов, вокальные циклы. Наиболее популярна его киномузыка («Летят журавли», «Винни-Пух»). Создал 13 сольных сонат для струнных инструментов. Из них 3 для скрипки соло.

трехчастной форме, как в сонатах М. Регера. Его окружают две медленные части: 2 часть – полифоническая соната элегического характера – и 4 часть в форме рондо-сонаты с миниатюрным 5-тактным рефреном и двумя побочными темами, в которых господствует агрессивно-трагическая образная сфера. Четвертая и Пятая части исполняются *attacca*. Финал оказывается вольной вариацией на четвертую часть.

Первая часть героического характера, открывается импозантным Адажио в духе первых частей баховских сонат с аккордовым тематизмом и токкатным завершением с соотношением 12+10 предложений повторного периода. Интродукция разворачивает патетический скорбно-трагический образ, резко контрастный энергичной героической главной партии с чертами марша и токкаты, напоминающей образные сферы Седьмой фортепианной сонаты Прокофьева. В продолжение главной партии вторгаются аккорды интродукции. В конце части она повторяется в варианте одного предложения. Однако тональность меняется в репризе у той темы, которая вначале воспринимается как главная и меняет свою роль в процессе развития части на функцию побочной.

В разработке, насыщенной аккордовыми комплексами интродукции, элементы этой переменной по функциям темы активно разрабатываются полифонически. Вторая волна разработки представляет виртуозный, пассажно-трельный вариант первой. В момент главной кульминации вторгается зеркальная реприза, где все темы тонально сближаются.

В результате в процесс соединены вступительный и основной разделы, меж ними возникает основной конфликт части, темы проходят в разных темпах. Аккордовый комплекс Адажио имеет лейтмотивное значение. Его варианты проходят в среднем разделе 2-й части, в середине 4-й, в рефрене 4-й, в побочных зонах 5-й. Завершают сонату фрагменты побочной и главной партий 1-й части, дополнительно укрепляя симметрию цикла.

Фихтенгольц был блистательным исполнителем сонат и партит Баха, создателем своего рода эталонов исполнения его творений. Вайнберг не мог обойти это обстоятельство, отсюда цитаты сонат и партит великого немецкого гения: первая побочная финала – вариация на фрагмент Чаконы Баха из Второй партиты, вторая – вариант первой волны разработки Первой части сонаты. Столь же реальны апелляции к Прокофьеву – с его Седьмой сонатой связаны метро-ритмические «диалоги»: множество гемиол, колебание двух-, трех-, пятидольности, особенно в Скерцо. Полистилистичность – следствие полижанровости, ибо синтезированы черты сонат и партит Баха, Регера, Прокофьева, что указывает на любимых авторов исполнителя.

Особенно ярко особенности партиты проявляются во Второй сонате Вайнберга. Собственно нормативов сонаты в композиции цикла нет. Каждая часть из семи – самостоятельная изящная миниатюра, иллюстрирует теоретические термины: 1. «Монодия»; 2. «Паузы»; 3. «Интервалы»; 4. «Реплики»; 5. «Аккомпанемент»; 6. «Инвокация»; 7. «Синкопы». Композиция ориентирована на сюитный принцип построения цикла. Его общая направленность – расширение художественного пространства от одномерного в первой части к многомерности в финале.

Принципы развертывания и свертывания фактурных, интонационных, интервальных и аккордовых форм сложились в эпоху барокко (см. работу Синдиковой Ф. [1]), здесь синтезированы с комбинаторикой и монтажом микроэлементов, ритмических и масштабных структур.

Первая часть – «Монодия» – раскрывает красоту вызвучивания штрихом *detashe* последовательностей из четырех звуков. Общее состояние устойчивости, логичности, одномерности художественного пространства, основой которого является мерная ритмика и диатоничность мотивных образований. Мы словно осваиваем позиции. Композиция уравновешена и симметрична за счет повтора масштабов экспозиции. Первый элемент темы основан на неспешном движении четвертями восходящей тираты анабазиса в объеме кварты, воссоздающего образ риторической фигуры «Шествия на Голгофу». В третьем такте его сменяет лирический мотив с мягкими ламентозными секундами и романсной ниспадающей септимой.

Композиция воспроизводит контуры 3–5-частной формы, вырастающей из единого ядра: А (16 т.) В (11 т) А1 (16) В1 (14 т.)+А2 (15 т). Средний раздел (В) открывает фигура круга, к ней подключаются варианты ламентозного комплекса: первый – типичная фигура *lamento*, второй – ее триольный вариант. Элементы линейной «Монодии» становятся темообразующими по отношению к последующим разделам цикла. При исполнении важно сохранять четкость равномерного движения четвертей. Размеренность ритма устанавливает начальную временную пульсацию в цикле, реализуя барочное представление о Вечности как непрерывном движении с поступательными восхождениями и спадами, круговыми вращениями.

В основе второй части «Паузы» лежит принцип игры. В изящном миниатюрном скерцо семитактные виртуозные темброво-фактурные зоны, демонстрирующие тремоло и трели, чередуются со скерцозными шести- и пятитактами. Оба комплекса постепенно сжимаются: первый до трех, второй, с вводным терцово-квартовым запевом, до пяти тактов. Заключение строится на круговой попевке и интервальных скачках.

Вторая ритмическая линия представлена паузами на целый такт перед повторами трельно-тремолирующих комплексов. Паузы компенсируют полное проведение интервально-комбинаторных элементов, «сжимаемая» звучащие зоны. В композиции выстраиваются четыре куплета из контрастных мотивов: А В – А1 В1 – А2 –В2 – А3 + кода на фигуре круга. При исполнении необходимо соразмерить разные по характеру тематические комплексы и точно выдержать все указанные паузы разной продолжительности, ибо они – составная часть пространства звука и пустоты, подобных космическим зонам светлой и темной невидимой материи. Итак, первая часть воссоздавала идею Вечного движения Космоса, вторая и последующие призваны проиллюстрировать его структуру.

Токката третьей части «Интервалы» содержит три эпизода, в которых реализован принцип свертывания и развертывания художественного процесса. Первый представляет собой постепенное сжатие интервальных комплексов токкаты от октавы до примы. Второй период представляет последовательность интервалов в обратном движении от ч. 1 до тритона с растяжением до м 10. В третьем основной комплекс интервалов дан в мелодическом виде. Ниспадающие пассажи завершаются сменой интервалов с акцентами маркато. Завершающий эпизод – рост интервалов от октавы к аккордовым акцентам на квартдециме. Изящная кода возобновляет процесс сжатия интервалов, диссонансную токкату в септимах и секундах с окончанием на приме открытой струны. Процесс сворачивается в точку.

Структурно четкая четвертая часть «Реплики» оправдывает свое название избытком динамических контрастов. Первый раздел – противопоставление октавных реплик и тарантелльных триолей на секундах и тритонах. Второй комплекс – *pizzicato* – отталкивается от малого минорного септаккорда и нонаккорда с большой терцией со скерцозными интервальными скачками на децимах и терцдецимах вместо легато в первом периоде. При повторении его в тональности на квинту выше легато «диалогизирует» со стаккато. Раздел *pizzicato* начинается с ритмическим ускорением от восьмых, шестнадцатых с точками до 32. Контрастно противостоят предельное фортиссимо на исходных аккордах и интервалах и столь же предельное пианиссимо триолей с малыми секундами и возвращением в конце звука G.

Пятая часть «Аккомпанемент» (*Allegretto leggiro*) – новая игра композитора с воображением слушателя и исполнителя. Пьеса строится на контрастах тематически разряженных и, напротив, интенсифицированных зон. Основная технологическая идея – рождение из пустоты интервальных точек *pizzicato* и исчезновение их в пространстве вертикали во флажолетах четвертой октавы. Содержание направлено на становление главного концепта части – виртуальной Вселенной, по классификации С. Мозгот [2, с. 20–24].

Экспозицию открывает период *pizzicato con sordino* скерцозного характера со скачками на интервалах кварты, квинты, сексты. Каждый шеститакт завершается знакомой

по «Монодии» тиратой в варианте гемитонной пентатоники. Середину начинают исходные комплексы в жанре польки, квартовый зов с форшлагами и терцовая тирата. В этом разделе и репризе комбинируются различные штрихи в скачках на интервалы с флажолетами: *pizzicato* правой и левой рук со стаккатными форшлагами, скачками секст, бросками через две октавы на интервалы. Экспозиция неожиданно завершается лирическими секстами, фигурой *catabasis*, *pizzicato* флажолетов.

Центральные 34 такта – вариантное усложнение двухголосием 26 тактов экспозиции. Во втором голосе – знакомые тираты, квартовые и секстовые скачки, их гаммообразные варианты, многочисленные имитации. Самостоятельным элементом становятся стаккатные форшлагги к звукам D третьей, A первой, Cis третьей октав. Кульминационные точки в конце фраз выделены новыми «прыжками» секст, квинт, кварт в быстром темпе штрихом легато. Варьируются зеркальные квартовые и терцовые круговые мотивы в ритме польки. Монтаж штрихов и приемов создает атмосферу стохастической суеты. Но в конце вновь звучат лирические романсные сексты с флажолетами.

В репризе активизируется монтаж и комбинирование элементов, задействованных в исходном материале: развернут калейдоскоп разбросанных по вертикали и горизонтали скачков квинтами и квартами, непредсказуемых вступлений мотивов круговых движений, опевающих в 3-й октаве на *pppp* тонику e-moll, броски с отталкиванием от *gis* малой и *dis* первой октав на септаккорд с секстой, вторжения фрагментов лирического мотива. Постепенно эти растянутые по вертикали лирические зовы и интервальные скачки распыляются в пространстве вертикали и горизонтали, словно реализуя название «Аккомпанемент» к некой мысленной мелодии, звучащей лишь в сознании композитора, которую должен «услышать» исполнитель.

Самая таинственная часть цикла – «Инвокация» (особый призыв высших сил, молитва ангелу-хранителю, богу или богине). Инвокация (призывание) и эвокация (вызывание) – два различных подхода к настройке сознания в определенном плане. Последнее отражено в процессе развития пьесы, развивающей интервальные и аккордовые процессы, начатые в частях «Интервалы» и «Аккомпанемент». Основное ядро – колокольный перезвон с мощными падениями от секст и септим второй октавы на звуки *v* и *c* на струне G. Второе предложение – прошение – хоральное мелодическое двухголосие с фигурами катабазиса и распятия, отталкивается от ум. 8 (A-As).

Идея возвания выражена процессом становления восходящих ярусов: колокольные элементы поднимаются вначале на секунду выше, двухголосие – на сексту. Третий ярус дается уже на кварту выше, колокол озвучен аккордами из септим и секст. Четвертый из нон и дуодецим оказывается еще на секунду выше. Так осуществляется непрерывное прорастание с выходом в напряженные регистровые горние зоны, завоевание пространства вертикали с кульминацией в виде всплесков трехоктавных квартаккордов от струны G. Ответ на них дан в жестких мотивах на уменьшенной септима с разрешением, символизирующих фигуры распятия и креста. Септимсекстквартаккорд и его обращения составляют очередной вариант колокольной вести.

Второй тематический блок строится на растяжении интервального комплекса от секунды до тритона в верхней части аккорда, на настойчивом токатном повторении звука *fis* с ритмическим ускорением, круговой тирате от *fis*, ламентозных пунктирах вокруг тона *cis*. Варьирование круговой тираты становится главным моментом процесса развития с выделением мотива сострадания в g-moll и его модуляцией в b-moll. Семитактная реприза хорального блока на фоне септ- и нонаккордов – напоминание о колокольном зачине, сжатом до 6 тактов. Финальный семитакт закрепляет круговое движение тират с ритмическим ускорением до шестнадцатых. Заключительные 4-октавные шестизвучные аккорды синтезируют все интервалы перезвона и тональности части: g-moll, B-dur, Es-dur. В разрастаниях колокольных ярусов интервально-аккордовые комплексы как колонны веером прорезывают пространственную вертикаль.

«Синкопы» – самая развернутая, итоговая часть цикла, единственная из всех содержит черты сонатности. Это – нетрадиционное аллегро, ибо в тематизме господствует комбинаторика интервалов и аккордов. Главная тема с синкопами построена на скачках кварт, квинт, к которым подключаются сексты и септимы, состоит из четырех симметричных предложений. Каждое завершается семью тактами аккордов: в первом – сексто-секундовым комплексом в объеме септимы, во втором – соединением нон и децим. В третьем они растягиваются до объема ундецим. В четвертом – скачки синкоп на нонах и септимах, аккорды сжимаются до квартсекундаккордов. Последнее предложение зеркально отражает третье, во втором сохранена линия верхнего голоса первого с изменением высотности интервалов. В третьем синкопированные скачки содержат аккордовые последовательности. Токкатно-тарантелльная побочная тема близка энергичной волевой главной партии из Седьмой сонаты для фортепиано С. Прокофьева. Упругий активный ритм опирается на элементы барочной токкаты, мелодическое прочтение квартаккордов, трихордов с секундой и тритоном. Масштабные структуры квадратны. Вторая побочная соединяет токкату главной и элементы первой побочной. Штрихом *pesante* в ней подчеркнуты токкатные вдалбливания звука струны соль и тарантелльное завершение трехтактов. В каждом втором такте акцентируется интервал сексты с форшлагом, секста в высоком регистре. Цель скачка – септимы и октавы. Мерную трехтактность сменяет нерегулярность структур из 2 до 5 тактов. Временная неравномерность пульсации масштабов есть форма синкопирования, сохраняется в разработке, где проводится обращенный вариант тарантеллы и колокольные скачки аккордов связующей.

В динамической репризе все темы изменены. Акценты в синкопах главной усилены тяжелыми аккордовыми комплексами, финальная точка – трехтакт с аккордовым форшлагом и охватом четырех октав. Триольная побочная сокращена до 19 тактов. Во второй побочной с колокольным перезвоном из «Инвокации» аккордовые комплексы растягиваются по вертикали до двух с половиной октав. Стремительная кода с многократным проведением тират «Монодии» завершает пьесу и весь цикл. Сильные доли акцентированы диссонансными аккордами, затем гаммообразный взлет с квинтолями на четыре октавы упирается в зону тритоновых триолей в кульминации. В конце аккорды *pizzicato* из сдвоенных децим в штрихе агрессивного сойтие на предельном фортиссимо, ритмически усоряясь, звучат столько раз, сколько необходимо исполнителю по его внутренним ощущениям. Финальную точку ставит мотив токкаты-тарантеллы, возвращаясь наконец в *B-dur*.

Симфонизация цикла достигается сквозным развитием интервально-аккордовых комплексов, прорастанием сферы колокольного звона, лейтжанров токкаты, тарантеллы, хорала и польки. Мелодические линии вбирают в себя риторические фигуры тираты анабазиса и катабазиса, круга, распятия, креста, сострадания, *lamento*. В построении художественного пространства господствует вертикальный охват диапазона скрипки при горизонтальной континуальной² симфонизации, нарастании калейдоскопа приемов и штрихов. Это выражено в высотных ярусах частей, в разрастании и сжатии интервальных элементов, в вертикализации аккордовых «свечей-колонн» с жесткими соединениями септим, секунд, нон и децим, секст и квинт. Автор намеренно избегает аккордов терцовой структуры, создавая агрессивно-напряженный, порой трагический или гротескный (в скерцозных частях) характер образного строя. Большинство частей динамичны, активны и энергичны. Их названия нарочито указывают на технологический, сугубо конструктивный подход композитора к циклу, апеллируя к «Микрокосмосу» Б. Бартока, где ряд пьес имеют как бы прикладные теоретические цели. Образно-смысловая сфера частей партиты Вайнберга при всем ее урбанизме выражает тревожные мироощущения, душевный разлом сознания

² Понятия континуальной и дискретно-континуальной симфонизации разработаны Г. Калошиной [3, с. 26–30].

художника-творца, напряженность его противостояния цивилизации, социуму, сближая творение Вайнберга с величайшими созданиями эпохи – Вторым виолончельным концертом, 14-й симфонией Шостаковича, с 1-й и 2-й сонатами для скрипки и фортепиано, 2-м скрипичным концертом-пассионом Шнитке. Как и у Шостаковича, феномен «двойного бытия» отражает мучительные переживания автором обесценивания общественных идеалов, стремление преодолеть раскол с социумом, найти ему оправдание. Поэтому Партита названа Сонатой, что подчеркивает конфликты и симфонизм цикла.

Одновременно в произведении представлена концепция творчества – цикл словно иллюстрирует монолог Сальери из пушкинской трагедии, когда герой рассказывает о том, как «поверял алгеброй гармонию». Раззять целое на элементы, а потом его заново собрать – задача сродни замыслу Создателя. Урупняя форму частей от первой к последней, автор выстраивает из микрочастиц пространство вертикали и горизонтали своей виртуальной Вселенной, что сближает это сочинение с поисками второго авангарда XX века. В этом контексте Соната-Партита №2 Вайнберга является документом эпохи постмодерна, сохраняя, как и Первая соната, диалог с принципами барокко: нелинейностью драматургии, развертыванием и свертыванием интервально-аккордовых и фактурных форм.

Литература

1. *Синдикова Ф.* Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2012. 26 с.
2. *Мозгот С.* Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2014. №4 (17).
3. *Калошина Г.* Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX века // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2014. № 2 (15).

References

1. *Sindikova F.* Violin text in solo and ensemble works of Western European Baroque: synopsis of the thesis ... PhD (art criticism). Magnitogorsk, 2012. 26 p.
2. *Mozgot S.* Conceptual space in music of composers of the XX c. // Problemy muzykal'noi nauki. Ufa, 2014. № 4 (17).
3. *Kaloshina G.* Types of processes symphonization in French Opera and oratorio of the twentieth century // Problemy muzykal'noi nauki. Ufa, 2014. №2 (15).

УДК 78

Т.Ф. ШАК

СИМФОНИЯ-РЕКВИЕМ ВЛАДИМИРА МАГДАЛИЦА «ПОСЛЕДНИЕ СВИДЕТЕЛИ»: К ПРОБЛЕМЕ ПОЛИЖАНРОВОСТИ

Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), shaktat@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу симфонии-реквиема «Последние свидетели» краснодарского композитора Владимира Магдалица в аспекте проблемы жанрового синтеза. Автор приходит к выводу, что полижанровость этого произведения основана на взаимодействии музыкальных (симфония, концерт), музыкально-синтетических (месса, реквием), театральных, кинематографических, литературных жанров, определяется глубиной замысла, сложностью драматургической концепции и отражает современные тенденции в развитии симфонии.

Ключевые слова: жанровый синтез, полижанровость, драматургия, симфония-реквием, монотематизм, программность.