

«РУССКАЯ ТЕМА» В СОНАТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА

Статья посвящена Сонате для фортепиано петербургского композитора Григория Корчмара. Освещены некоторые особенности воплощения творческого замысла композитора в рамках сонатного жанра, композиционные приемы и техники, выполнен целостный анализ произведения.

Ключевые слова:

жанр, Г.О. Корчмар, неофольклоризм, современные петербургские композиторы, соната, фортепианная музыка.

Многие композиторы XX в. выбирали жанр сонаты для претворения в жизнь своих творческих идей. Среди отечественных классиков необходимо упомянуть С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича, а из видных представителей петербургской музыки последних десятилетий – Г.И. Банщикова, С.М. Слонимского, Б.И. Тищенко, Г.И. Фиртича и др.

В XX в. вариационность и процессуальность обрели новые трактовки, а тональный и тематический контрасты заметно сдали позиции в воплощениях сонатности. Кроме того, получила развитие полистилистика и возник новый тип смешанных форм, в которых совмещаются черты, ранее необъединяемые. Сонатность как способ передачи образно-тематического контраста по-новому реализовала свой потенциал, а индивидуализированность формы стала знаком времени.

Цель статьи – представление профессиональной аудитории Сонаты для фортепиано Г.О. Корчмара¹ (далее – Соната), основная задача – выполнить ее целостный анализ. Большое значение имеют материалы интервью, которое композитор дал автору статьи по поводу своего сочинения.

В год создания Сонаты, 1975-й, в музыке поднялась так называемая «новая фольклорная волна». Неофольклоризм ярко проявился в творчестве В.А. Гаврилина, Б.И. Тищенко, С.М. Слонимского и др. Мощное фольклорное начало в Сонате сближает ее со многими сочинениями этих авторов. Прямых цитат из народной музыки в произведении нет, за исключением третьей части, где композитор использует украинскую народную колядку «Меланька ходила»² из сборника И.И. Земцовского [2].

Увлечение Г.О. Корчмара образами Древней Руси, русской архаикой выразилось в создании мистерии «Сказание о Борисе и Глебе», в основу которой легли интонации знаменных распево. Заме-

тим, что музыка первой части Сонаты во многом перекликается с мистерией. Симптоматично и то, что сонатный цикл Корчмара возник под впечатлением от фильма А. Тарковского «Андрей Рублев», новеллы которого навеяли содержание каждой из частей. Первая часть воплощает образы начальной новеллы под названием «Полет», вторая – новеллу «Скоморох», финал сопоставим с последней частью – «Колоколом». У композитора быламысль назвать сонату «Деревянная Русь». Впоследствии автор отказался от детальных словесных обозначений, но для понимания этого инструментального произведения небезполезно иметь сведения о первоначальном замысле, о скрытой программе.

Были и другие влияния, в частности, Корчмар называет конкретные сочинения и композиционные средства произведений П. Хиндемита и А. Шёнберга. Но автор отмечает также, что Соната – сочинение переходное, в котором он стремился отойти от принципов новозенцев. Если обратиться к особенностям композиционной техники, то двенадцатитоновой серийности здесь нет. Тем не менее, без элементов серийности не обошлось: композитор использует свободные микросерии, состоящие из трех-четырёх звуков, производя в них всевозможные операции.

Корчмар обращается к трехчастному сонатному циклу, но его драматургическая концепция далека от классической³, о чем говорит, в частности, соотношение темпов: Moderato sostenuto–Allegro vivace–Maestoso. В цикле происходит движение от медленной, эпического характера первой части, через скерцозную, скоморошью вторую – к третьей, наполненной колокольным перезвоном. Соната как бы вырастает из архаичной монодии в современное многозвучие и смешанный склад.

Музыка первой части погружает слушателя в суровые, жестокие образы, ас-

социрующиеся с Древней Русью. Одноголосная монодия сумрачного характера, открывающая произведение, выступает собирательным воплощением знаменного распева. Развитие мелодических оборотов имеет специфический характер, связанный с применением *принципа вызревания тематизма*, что, в свою очередь, апеллирует к музыке Б.И. Тищенко. Начальный скупой мотив (секундовый ход, меняющий направление движения) интонационно как бы «расширяется» (и интервально, и фактурно). В начале второй части, хотя характер музыки здесь совсем другой, также экспонируется простая, на этот раз трихордовая попевка, которая затем видоизменяется интонационно и ритмически.

Можно выделить три крупных раздела, подобных экспозиции, разработке и репризе в сонатной форме, однако в структуре первой части присутствуют и черты индивидуализации. Начальная монодия, с форшлагами, напоминающими всхлипывания и причеты, длится на протяжении 35 тактов, этот раздел можно условно обозначить как «А». Главная партия представлена в виде вырастающей, а затем ниспадающей звуковой волны. С 36-го по 44-й такт излагается новая, более компактная тема, в своей мелодике основывающаяся также на секундовых ходах – это побочный материал «В». Весь этот раздел удержан в тихой, зыбкой, какой-то разорванной, звучности. Фактура состоит из трех пластов, что в нотном изложении потребовало дополнительной строчки. Различия между «А» и «В» столь заметны, они так ярко сопоставляются, что позволяют трактовать весь раздел как экспозицию сонатной формы.

Разработка начинается с 45 такта, как бы вновь с зачина Сонаты, только это уже не монодия, а полифония, т.к. добавляется контрапункт, взятый из оборотов побочной партии. Первая фаза разработки основывается на принципе строфичности. Происходит синтез элементов главной и побочной партий, в фактуре заметно уплотнение: вводятся дублировки, кластеры. Далее подключаются полифонические приемы, интенсифицирующие развитие. Так, с такта 65 (где впервые слышен гуд колокола) материал «В» усложняется каноническими наложениями, а затем возникают вертикальные перестановки. Септимовые дублировки, линейно пронзающие басы (такты 78–81), в сочетании с жесткими интервалами в наложениях верхних голосов создают диссонантную вертикаль. «Колокольный звон» в тактах 82–89 имеет звукоизобразительное значение и выпол-

няет важную драматургическую функцию в форме: это подготовка к «полету». Его тематическую основу составляет начальная интонация «В», которая получает значение «генератора роста» композиционной структуры первой части, но в двойном уменьшении (82-й такт).

Кульминация первой части (такты 94–102) приходится на начало зеркальной репризы. Здесь возникает версия побочного материала в виде «В1» – это и есть «полет в неизвестность». Если в экспозиции главенствовало призрачное *pp*, то теперь – *ff*. Форшлаговая линия становится гораздо более разнообразной и цветистой, чем в начале. «Эйфория полета» обрисована зависанием на секунде *ми-бемоль-ре-бемоль* в высоком регистре с контрапунктирующей (и комментирующей!) речитацией в среднем регистре⁴ (сродни человеческому голосу). Затем следует «срыв» (102-й такт), четко прописанный в тексте. Символизирующий падение аккорд сложного строения, гудящий глубоко в базах, дополнен флажолетами фортепиано. Все это скреплено педальным смешиванием, затем педаль снимается, остаются лишь призрачные звуки флажолетов. Каринность приема налицо⁵. Далее проводятся отзвуки главной партии, но ее монодийная основа теперь обнаруживает свою внутреннюю диалогичность. Динамизированная реприза довольно быстро завершается в 110 такте⁶, там же вступает coda. Заключительный тип изложения выражается здесь в повторности-остинатности: в нижнем голосе удержан варьируемый ритмически ход в объеме *секунды* ля-бемоль–си-бемоль, в верхнем же голосе к обращенной *секунде* (ми–ре) добавляются трихордовые попевки, предвосхищающие начало следующей части.

В целом, форму первой части можно охарактеризовать как сонатную, но обращение с формой – свободное, индивидуализированное, нередко композитор прибегает к волновой специфике в организации материала. Перемена метра – 6/4, 7/4 – связана с вокальной природой музыкального материала. Это характерная черта древнерусской музыки, знаменных распевов и фольклора, пришедшего из глубины веков. Асимметрия, избегание квадратности и буквальная повторности ритмических фигур возводятся в принцип развертывания материала. В основе лежит также вариационность, которая в данном контексте создает эффект свободной речевой выразительности.

Принцип контраста задействован в построении всего цикла. В частности, крайние части имеют переменный метр,

а на протяжении всей средней части размер неизменен: 3/4. Если в основу первой части положен вокальный принцип, то во второй части материал несет в себе черты инструментального наигрыша.

Свободной трактовке в построении второй части подвергается сложная трехчастная форма. В крайних разделах использованы три темы. *Первая* из них, начальный мотив которой выведен из трихордовых попевок коды первой части, носит скомоший характер. Образ потешающего публику скомороха создается специфическими средствами: это монодия, образующаяся путем комбинаторной работы со звуковыми единицами. Повторяющиеся звуки создают устои, а после паузы на целый такт, когда скоморошье действие возобновляется, склад постепенно модулирует в неимитационную полифонию, где среди подголосков есть и подражание гудению дудки. Изложение начального материала занимает большое пространство – такты 1–51. В 52-м такте новая метаморфоза: образуется четырехголосная имитация со сложной организационной формулой, но на элементарном мотиве. Это и кульминация развития первой темы, и одновременно подготовка *второй* темы, которая значительно более лапидарна и танцевальна, чем «кривляющаяся» первая, но интонационно две первые темы близки. *Третья* тема (такты 109–140) отличается чертами маршевости, ее гротеск никак не укладывается в предложенный метр, на ее пути встречается множество синкоп, ее постоянно перебивают вкрапления мотивов из первой и второй тем.

Средняя часть, по своей функции и типу музыкального материала напоминающая трио в танцевальных трехчастных формах, начинается с 141-го такта. Темп тормозится (указание *rosso meno mosso*). Характерное гудение, вызывающее ассоциации с древними гудками и другими инструментами скоморохов, создается почти «бартоковскими» приемами: параллельные выдержанные квинты с дублировками, мелодические слои разведены на две октавы. Примечательно, что в следующих тактах 144–145 слышатся отголоски материала, который экспонировался в самом начале части. Далее октавный интервал дублировки меняется: в нону, в сексту, в септиму, в дециму (терцию), снова в септиму, и, наконец, в тритон (такты 172–175). Применение такого приема, как сообщил Г.О. Корчмар, было навеяно Камерной музыкой № 1 ор. 24 П. Хиндемита⁶. Проведения темы средней части перемежаются реминисценциями из первого раздела, в

частности, в тактах 161–168 вторая тема приобретает оттенок комической жалобы. Таким образом, принцип напоминания ошутимо цементирует структуру.

Реприза (такты 185–240) сокращена и динамизирована. Только вторая тема сохраняет свое регистровое положение и прежний облик, первая и третья окунулись в басовые регистры. Новую фазу развития проходит начальная «кривляющаяся» тема, которая из монодического склада вырастает до подлинного многоголосия. С 224-го такта вторая и третья (в октавном удвоении) темы объединены в контрапункте.

В коде возникает движение шестнадцатыми до генеральной паузы (такт 245). Здесь есть новый эпизод колокольного звучания. И, в качестве апофеоза, в последних четырех тактах проводится начальная попевка второй части с расширением и сложным изложением: шестиголосие политонального плана со встречным движением голосов. Затем следует заключительное прерывание звучания с характерной ритмической фигурой.

Третью часть Г.О. Корчмар в своем интервью условно назвал «Литье колокола», и эта программная установка важна для исполнителя. Форма финала наиболее свободная в Сонате. На первых двух страницах происходит вызревание нового тематизма, поэтому с 1 по 33 такт перед нами вступление, где идет поиск и определение характерных интонаций последующего материала. В основе первой темы (такты 1–15) лежат интервалы обертонового звукоряда от натурального тона До, с которых в звучании *misterioso* и *pp* начинается финал. Интервалы, отделенные в мелодии один от другого, диатоничны – кварта, квинта, секста. С 16-го такта происходит смена «строительного» материала: теперь это септимы, ноны, секунды, многоголосная фактура уплотняется дублировками. Возникает новая контрастная тема, которой суждено сыграть роль обрамления в вырастающей форме.

Главная тема четко сформулирована, начиная лишь с 34-го такта, мелодия как бы нанизывает на одну нить разрозненные интонации из первой темы вступления. Второе проведение в тритоновой транспозиции излагается с 42 такта, а в тактах 46–53 происходит обобщение интонаций второй темы вступления, ползущая неустойчивость звучания сигнализирует о функции перехода к новому разделу.

Контрастом на *ff* и *marcatissimo* в 53-м такте вводится мелодия украинской народной колядки «Меланька ходила». Тут-

то и выясняется, что «вызревало», ведь начинается эта тема, как и первая тема вступления, с хода на кварту, а закругляет мелодическую фразу уже знакомая слушателю трихордовая попевка в объеме квинты. Единство материала подчеркивается и тем, что в подголоске систематически появляется ход шестнадцатыми. Второе проведение темы колядки предусмотрено на кварту выше, это первая вариация.

В большом среднем эпизоде, *Tempo rubato* (*molto improvvisato*), на первый план выходит импровизационность. Возникает образ музыки природы с призрачными отзвуками, с эффектами эхо. Ощущается тематическое родство с уже прозвучавшей музыкой благодаря опоре на интервалы кварты, квинты и сексты, только это родство переходит в другое качество. Вариантно-строфическое строение музыкального материала формируется членением на фразы, причем первые две начинаются с ноты «ре», а третья и четвертая – с «ля». Репетиции изысканны, здесь можно проследить и динамическое разнообразие. Но самой важной отличительной особенностью является работа с мотивами. Автором используется прием «отсекновения»⁸, который также рождает эффект эхо. Наконец, большая объединяющая фраза, пятая по счету, вновь начинается с ноты «ре», как и первые две, только на октаву выше, она построена на ламентации, состоит из нескольких микрофраз и разделяется на звенья. В основе шестой фразы лежат интервалы большой секунды и квинты, что отражает интонационную стихию главной темы. Седьмая фраза также состоит из нескольких микрофраз, наконец, в восьмой фразе композитор вновь напоминает об эффекте эхо. Практически весь большой средний эпизод можно рассматривать как некую свободную вариацию рапсодического плана на фольклорном тематическом материале.

В начале репризного раздела (*Tempo I*) происходит синтез элементов тем финала. Однако характер колядки при ее блуждании в басах превращается в жесткий, угрожающий, т.к. безобидная народная песня помещается в полифонические условия существования. Новый эпизод начинается с *basso ostinato* в нижнем регистре, затем опробуется каноническая имитация (81-й такт), третий голос вступает асимметрично, показывая свою ритмическую автономность. Далее происходит напластование многоголосных канонов по квартам. По своей функции в большой форме финала это развернутая полифоническая вариация на мелодию колядки. В следующей вариации

(такты 89–99) полифоническое начало сохраняется. Колядке здесь придан характер марша. В 91-м такте в правой руке вводится контрапункт, и, не прерывая маршевого движения, начинают наслаиваться фанфарные мотивы из главной темы.

Возникающий далее эпизод (такты 100–113) является кульминационным, он носит колокольный характер. В верхнем мелодическом пласте происходит непрерывное повторение второй интонации главного материала, а внизу, в чередовании двух аккордов слышится набат. Важно отметить пианистическую особенность: в верхнем регистре используется мартеллатная техника, где левая рука играет диатонику по белым клавишам, а правая – пентатонику по черным, причем мелодическая основа взята из интонаций колядки. Максимальная динамика, густые вибрации пассажей, удаленность регистров с охватом полного диапазона фортепиано, сверкающие ходы из мелодии колядки – все это позволяет создать лучезарный образ явленного чуда.

В заключении возвращается второй материал вступления, но, на этот раз, в гимническом звучании и более расширенном виде (такты 114–129). В следующих тактах 130–143 при обращении к интонациям первой темы вступления, сопровождаемым гаммаобразными пассажами (заметим, что «набатные» аккорды в нижних слоях появляются и здесь), вновь используется прием «отсекновения», но на этот раз ступенчато: в такте 135 происходит первое «отсекание сверху» в пассаже, в такте 137 «застревание» на ля-бемоль приводит к последующему «отсеканию снизу». Эффект эхо подчеркивается динамикой: композитор подписывает большое *diminuendo*, вплоть до *pp*. В музыке прослеживается намек на подражание кукушке, как голосу природы и символу судьбы. С одной стороны, это образ природы, а с другой стороны, он несет в себе философское начало. Композитор здесь как бы ставит знак вопроса: А сколько еще впереди?..

В коде (такты 144–156) также звучит тема колядки, но в уменьшении, в высоком тембре колокольчиков – как просветление густой набатной колокольности. И мотив колядки обрывается без каданса, а в басу выдерживается до-мажорный аккорд с внедренной секундой.

Драматургия цикла связана с новеллистичностью и эпичностью, что взято из кинематографического произведения и применено в новых условиях музыкального сочинения. Главным же формообразующим принципом в Сонате является «вызревание тематизма», выращивание

многопластовой музыкальной ткани из одного «интонационного зерна». Моно-тематизм для композитора – важнейший фактор организации музыкального материала. Единым сквозным тематическим «зерном» является интервал секунды, в нем заключена начальная точка развертывания фактуры от одноголосной монодии к многозвучной колокольности. Кроме того, стремясь к единству всех частей Сонаты, автор использует в мотивном плане как секундность, так и квартность.

К Сонате применим термин В.В. Задерацкого – «симфонические сонаты», о которых он пишет: «Полифония оказалась замечательным средством становления симфонической композиции большого масштаба» [1, с. 107]. Наибольшее насыщение полифоническим развитием приходится в Сонате на финал, в структуре которого складывается «рассредоточенная полифоническая форма» (термин В.В. Протопопова). К ее созданию привлекается фольклорный материал, на основе которого складываются полифонические вариации, образуется афористичный тематизм.

Г.О. Корчмар мастерски применяет различные приемы музыкального письма: полифонические – использование контрапункта, *basso-ostinato*, имитационной техники и канонических наплавствований, антифонные – переключки наиболее ярких мотивов и др. Следует отметить и обращение композитора к технике политональ-

ности, причем фоновая роль колорита выдвигается на первый план. Хочется сделать акцент на щедром использовании педализации, смешивании слоев, что несомненно характерно для импрессионистического решения пейзажных картин. Однако при детальном рассмотрении образно-тематического плана произведения можно выявить связи с романтическим направлением, на что указывает сфера образов. Это, безусловно, и излюбленная романтиками «колокольность», изображение перезвона в сочетании с регистровым размахом в музыкальной ткани, а также трансформация тематизма. Призывные, провозглашающие интонации, пунктирный ритм темы третьей части порождают ассоциации с «темой воли» А.Н. Скрябина в «Поэме экстаза». Вместе с тем, в контексте эстетико-стилевых тенденций в Сонате усматривается контрастное сочетание романтической и антиромантической направленностей. Так, например, «ударное» звучание фортепиано используется композитором наряду с типично романтическим тембральным окрашиванием музыки.

Соната для фортепиано Г.О. Корчмара – произведение яркое и самобытное, представляющее собой удачное соединение мастерства композиторской техники и палитры средств музыкального языка современности с богатой фантазией творца и высокой эмоциональной содержательностью повествования.

Список литературы:

- [1] Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 2. – М.: Музыка, 2008. – 526 с.
- [2] Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л.: Музыка, 1975. – 224 с.
- [3] Курносова С. Стилевые горизонты Григория Корчмара // Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании: Материалы конференции. Том 31. Искусствоведение, архитектура и строительство. – Одесса: Черноморье, 2010. – С. 48–55.

¹ Григорий Овшивич Корчмар (р. 11 декабря 1947 г., г. Балтийск) — российский композитор и пианист, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, художественный директор международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна», председатель правления Санкт-Петербургского Союза композиторов (с 2006 г.). В 2008 г. Корчмару был присужден грант президента РФ на осуществление проекта «Из „золотого“ архива петербургской музыки».

² Начальный мелодический оборот колядки весьма схож с зачином казацкой народной песни «По Дону гуляет...»

³ Как известно, наиболее часто в трехчастном сонатном цикле встречается темповая схема быстро–медленно–быстро.

⁴ Исполнителю необходимо обратить внимание на то, что композитор намеренно выставляет акценты на каждом звуке этой фразы.

⁵ Главный герой первой новеллы кинофильма «Андрей Рублев» мастерит для себя крылья, чтобы полететь с колокольни, его попытка оканчивается трагически.

⁶ Пианисту следует сделать значимым опорное Си-бемоль в басу, на сильную долю, т.к. ход Си-бемоль – Ля-бемоль – это хороший ориентир для слуха, централизирующий ладовую организацию в сложном музыкальном материале.

⁷ Из интервью Г.О. Корчмара (26.10.2010 г.).

⁸ Терминология Г. Корчмара. Терминология Г. Корчмара.