

УДК 784.67

М. Р. Черная, С. Е. Курносова

СОНАТНЫЙ ЖАНР В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА

В статье впервые системно рассматривается преломление жанра сонаты в фортепианной музыке Г. О. Корчмара. Представлена периодизация творчества композитора. Сделаны выводы о типовых характеристиках, относящихся к параметрам стиля, во всех трех сочинениях, написанных в сонатном жанре, а также выявлены индивидуальные композиционные особенности каждого из произведений.

Ключевые слова: жанр, Г. О. Корчмар, неофольклоризм, современные петербургские композиторы, соната, сонет, фортепианная музыка.

М. R. Chernaya, S. E. Kurnosova

SONATA GENRE IN THE PIANO WORK OF GREGORY KORCHMAR

The article deals with the systematic refraction of the sonata genre in piano music by Gregory O. Korchmar. The division in periods of the composer's work is created. The conclusions are made on typical characteristics connected with style parameters in all three pieces composed in sonata genre as well as individual peculiarities of structures in every piece.

Keywords: genre, G. Korchmar, neofolklorism, modern Saint-Petersburg composers, sonata, sonnet, piano music.

В истории сонаты XX век открыл новый этап, когда многие композиторы стали обращаться к этому сложному жанру для претворения в жизнь своих оригинальных творческих идей. В этой связи можно упомянуть С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, С. М. Слонимского, Б. И. Тищенко и многих других. Проблемы, связанные с эволюцией как сонатного жанра, так и сонатной формы, вызывают пристальное внимание музыковедов нашего времени. Помимо смены музыкального языка, претерпели изменения и композиционные принципы: на авансцену вышли по-новому трактованные вариационность и процессуальность, тогда как тональный и тематический контрасты заметно сдали позиции в воплощениях сонатности. Кроме того, во второй половине XX века получила развитие полистилистика, а также возник новый тип смешанных форм, в которых совмещаются черты, ранее не объединявшиеся. Возникли различные модифика-

ции сонатных форм, вплоть до образования аналоговых. Это напрямую связано с поиском композиций, вновь акцентирующих и способных представлять личностное начало, обладающих разнообразными средствами к выстраиванию эмоционального плана произведения. Сонатность, как способ передачи образно-тематического контраста, по-новому раскрыла свой потенциал, а возможность индивидуализации формы в жанре сонаты стала знаком времени.

Целью написания настоящей статьи является обобщение типовых и индивидуализированных характеристик сонатного жанра в фортепианной музыке петербургского композитора Григория Овшиевича Корчмара.

Творчество Г. О. Корчмара вошло в пору расцвета. Интересно, что этот мастер не склонен измерять свою деятельность периодами, в интервью он обычно говорит о направлениях в собственном творчестве, выделяя при этом *обращение к фольклору (неофоль-*

кларинет), стилевое моделирование и стиль *espressivo*. Тем не менее, анализ произведений, написанных Корчмаром в разные годы, позволяет условно выделить этапы с ведущими тенденциями. Так, раннее творчество композитора можно констатировать хронологически с середины 70-х годов, после обучения в консерватории, до середины следующего десятилетия, и условно назвать этот начальный период «нео-нововенским» (по весьма ощутимым влияниям). Становление мастера прослеживается примерно с середины 80-х годов, когда начинается увлечение стилизованным моделированием, а также возникает интерес к глубинным слоям фольклора. Зрелость приходит где-то в середине 90-х годов, в творчестве Г. О. Корчмара образуется синтез всех трех направлений. Мощные импульсы, заметные примерно с конца первого десятилетия XXI века, скорее всего, знаменуют начало нового этапа творчества, ведь композитор находится в прекрасной форме и реализовал свои идеи в таких сочинениях, как Соната сонета для фортепиано (2009); «Контрабас», монодрама в 2 актах, 13 картинах для баса (или басов) и квартета контрабасов по одноименной пьесе П. Зюскинда – перевод текста и либретто Г. Корчмара (2009); «Орангутанго» для тромбона и фортепиано (2010), «Гуцульская рапсодия» для фортепиано (2013).

Обращение к *сонатному жанру* в музыке для фортепиано-соло воплощено в трех крупных формах, созданных Г. О. Корчмаром, – Сонате для фортепиано (1975), Сонатине (1984) и Сонате сонета (2009). Композиционно-интерпретационные анализы обеих «больших» сонат, а также Сонатины выполнены авторами данной статьи в их недавних публикациях (см. список литературы).

Соната для фортепиано относится к раннему периоду, но стоит в нем особняком и во многом является произведением «на перспективу». С. Е. Курносова, в частности, пи-

шет о музыкальных тенденциях того времени в России: «Неофольклоризм ярко проявился в творчестве В. Гаврилина, Б. Тищенко, С. Слонимского и др. Мощное фольклорное начало в Сонате Г. Корчмара 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” из сборника И. Земцовского» [3, с. 167]. Работа с фольклорным источником связана с обращением Г. О. Корчмара к методу «вызревания тематизма из единого зерна», использованного Б. И. Тищенко, оказавшим серьезное влияние на своего студента по классу инструментовки. Такой метод используется не только в финале (здесь главная тема рождается из разрозненных диатонических интервалов – кварты, квинты и секунды, – а затем вновь воплощается в аутентичной колядке, содержащей родственные интонации), но и в первых двух частях Сонаты. «Минималистский» секундовый ход в самом начале Сонаты, меняющий направление движения, задает камертон, ориентированный на знаменитый распев, а в первых тактах второй части вводится трихордовая попевка (из арсенала русской народной музыки), в работе с которой композитор проявляет чудеса изобретательности.

В интервью, данном Г. О. Корчмаром в октябре 2010 года, производится самоанализ, и композитор называет конкретные сочинения и средства, представленные в произведениях П. Хиндемита, И. Стравинского и А. Шенберга, отразившиеся на композиции его Сонаты для фортепиано. С. Е. Курносова, в частности, пишет: «...автор отмечает, что Соната – сочинение переходное, в котором он стремился отойти от принципов нововенцев. Если обратиться к особенностям композиционной техники, то двенадцатитоновой серийности в этом произведении нет... Тем

не менее, без элементов серийности не обошлось: композитор использует свободные микросерии, состоящие из трех-четырех звуков, производя в них всевозможные операции» [3, с. 168].

Одним из импульсов, давшим Г. О. Корчмару идею для создания Сонаты, послужил просмотр кинофильма А. Тарковского «Андрей Рублев». Три новеллы этого шедевра киноискусства положены в основу структуры сонатного цикла, который оказывается трехчастным, но не классическим по выбору составляющих: *Moderato sostenuto* (сложная трехчастная форма, с чертами сонатности) – *Allegro vivace (сложная трехчастная)* – *Maestoso (свободная, контрастно-составная форма)*. В целом концепция жизнеутверждающая, так как просматривается движение от суровых образов медленной первой части, музыка которой вырастает из древней монодии в многоголосие, через быструю скоморошью вторую – к третьей, мажорной, наполненной торжественными звучаниями и колокольным перезвоном. Драматургия Сонаты, безусловно, связана с новеллистичностью и эпичностью подхода. Структура цикла, хотя и перенесена из кинематографического произведения в музыкальное сочинение, органично приспособлена к новым условиям.

В. В. Задерацкий, в частности, отмечает: «Полифония оказалась замечательным средством становления симфонической композиции большого масштаба» [2, с. 107]. К фортепианной Сонате Г. О. Корчмара, которую можно отнести к разряду «симфонических сонат» [2, с. 89], это положение также применимо. В каждой из частей, составляющих цикл, используются полифонические приемы, интенсифицирующие развитие материала, особенно в разработочных разделах. Наибольшее насыщение полифоническим развитием приходится на финал, в структуре которого складывается «рассредоточенная

полифоническая форма» (термин Вл. Протопопова), к созданию которой привлекается и фольклорный материал, на основе которого вырастают полифонические вариации, а также создается тематизм афористичный, построенный на краткой мелодической формуле и получающий имитационно-стреттное оформление.

Анализ Сонаты для фортепиано Г. О. Корчмара позволил сделать следующие выводы:

1. Композиция Сонаты опирается на принципы симметрии, вариационности (в широком понимании), сонатности – как сопоставления контрастных образов и способа их развития.

2. Главным композиционным приемом выступает «вызревание тематизма», выращивание многопластовой музыкальной ткани из единого «интонационного зерна». Монотематизм для композитора – важнейший фактор целостной организации музыкального материала. За единое сквозное тематическое «зерно» можно принять интервал секунды, что включает в себе начальную точку развертывания фактуры от одноголосной монодии к многопластовой колокольности. Вместе с тем, стремясь к единству всех частей сонаты, автор сознательно использует в мотивном плане и квартовость, которая более всего характерна для второй части.

3. В композиторской технике мастерски применяются различные приемы музыкального письма, прежде всего, полифонические: использование различных видов контрапункта, *basso ostinato*, имитационной техники, а также канонических напластований со стреттным принципом проведения.

4. Композитор смело использует кластерную и мартеллатную техники, что, помимо функции фактурного обогащения, значительно расширяет рамки гармонической палитры.

5. В качестве одного из способов развития музыкально-тематического материала автором используются многочисленные интонационные переключки наиболее ярких мотивов. Организация музыкальной ткани, как отдельных частей, так и всего произведения в целом, строится по принципу линейности, в чем, безусловно, сказывается влияние П. Хиндемита.

6. Метрическая переменность, разнообразная акцентуация, нерегулярная ритмика – все это апеллирует к И. Стравинскому и проводит незримые параллели между творчеством двух композиторов.

7. Обращение композитора к политональным сочетаниям, внимание к фонизму гармонии, использование «ударного» звучания фортепиано наряду с романтическим тембральным окрашиванием придают музыке особый, полихромный колорит.

Сонатина для фортепиано (1984) относится к периоду становления мастерства композитора. Это произведение изначально задумывалось для педагогического репертуара музыкальной школы. Сонатина представляет собой трехчастный цикл с классическим соотношением темпов и структур составляющих частей: *Allegro* (сонатная форма) – *Andantino* (сонатная форма) – *Allegretto* (пондо с включением вариаций на рефрен). Многие удалось Г. О. Корчмару в этом сочинении, где в фактуре талантливо воплощаются характерные особенности композиторского письма XX века, а также введены искусные аллюзии на музыку предыдущих эпох, в частности, во второй части выполнено моделирование стиля моцартовских медленных частей, но при этом гармония далеко не классическая (например, слышны джазовые комплексы). Сонатину можно назвать постмодернистским произведением, так как здесь в едином звуковом поле соединяются разнородные элементы, и из них рождается новый моностиль,

способный увлечь юных исполнителей и ввести их в сложные конструкции современных сонатных циклов. (Нотный текст и методические комментарии см.: [5, с. 62–77, 111–113].)

Наиболее поздним творением Г. О. Корчмара предстает **Соната сонета**, появившаяся в 2009 году в Репино (под Петербургом). В отличие от предыдущих сонатных циклов это сочинение одночастно. Исходный импульс был неоромантическим: как сказал композитор, «потянуло на Скрябина». Однако замысел по своей сути рационален и даже может быть определен как конструктивистский: «венки сонетов» (литературная форма) накладывается на сонатную форму (музыкальную структуру).

Первый аналитический набросок самого общего плана, предпринятый для изучения особенностей этого нерядового сочинения, выполнен для «Музыкального форума – 2012», проходившего в Российской академии музыки имени Гнесиных [4]. В электронной публикации отмечается: «На этом примере можно с полным основанием говорить о попытке композитора связать формообразующими узлами музыку и слово поэтическое. Любопытна сама переключка гласных *a – e* в названии, такой эффект в звучании практически одинаковых по написанию слов рождает образ замены смысла (в данном случае, жанра поэтического жанром музыкальным)» [4, с. 1]. В статье проводится аналогия с примером из творчества П. Булеза (вокальные миниатюры «Импровизации по Малларме»). Французский композитор поставил целью согласовать внутреннюю структуру сонета с музыкой, отмечая использование в музыкальном материале двух контрастных структур: «Форма сонета – два катрена и два терцета с хорошо известной схемой рифмовки – дает внешний костяк для центральной части, той, где стихотворение в полном смысле слова “положено на музыку”. Поступая

так, я стремился по возможности строго соблюдать форму сонета, дав ему музыкальную характеристику» [1, с. 168].

Г. О. Корчмар в своей фортепианной Сонате сонета поступает аналогично, выстраивая музыкальный синтаксис на основе сонетной поэтической схемы – два катрена и два терцета, что отражено во вступительном Примечании, предпосланном нотному тексту, где форма сонаты буквально в каждом такте связана с построением четырех сонетов. Схема рифмовки типична для структуры сонета, что взято за образец: оба катрена во всех четырех сонетах построены традиционно (*abba, abba*), а терцеты связаны с музыкальной комбинаторикой: в первом сонете – *cdd, ccd*; во втором – *ccd, cdd*; в третьем – *cde, ced*; в четвертом – *cde, cde*.

Форма первого сонета приложена к представлению материала главной и связующей партий, то есть относится к «зоне» главной образной сферы; второй сонет совмещен с побочной сферой, то есть несет в себе побочную и заключительную партии. Третий сонет приходится на становление разработки, а четвертый – имеет резюмирующую функцию, так как в нем проходят стадию репризы все четыре партии, но в новом порядке, с перестановкой: побочная-связующая-главная-заключительная.

Эпиграфом для Сонаты сонета Г. О. Корчмара взята строка из Михаила Дудина: «Певучей музыкой сонета...». Такое поэтическое

предварение создает своеобразный «поэзный» настрой, который оправдывается при близком знакомстве с музыкой, излучающей мягкий свет. Темп **Moderato poetico**, указанный Г. О. Корчмаром, также служит неспешности высказывания, дает возможность прочувствовать и даже рассмотреть детали поэтических картин. Воображаемые сонеты по музыке, их воплощающей, стилистически совершенно разные, непохожие друг на друга – и это происходит при единстве тематического материала и общности их синтаксической структуры.

На настоящий момент Соната сонета существует лишь в рукописи. Поэтому для знакомства с этим произведением мы сочли целесообразным выполнить нотный набор примеров из музыки произведения. Полифоничность изложения определяется с первых звуков главной партии. Два голоса вступают свободным канонем в инверсии (точным является лишь *incipitum* – ход на малую секунду). В фактуре заметны полиритмия и комплементарность. Построение первого катрена отличается четкой структурированностью и изысканностью. Восходящий ход, штурмующий вершину, предстает в свободной имитации на выдержанном тоне в верхнем голосе (*as*² в пропосте, *c*¹ в рипосте). Так организован начальный двутакт, соответствующий структурной единице, обозначенной в авторском предисловии как *a*:

The image shows a musical score for 'sonato I' in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff has a treble clef and a bass clef. The second staff has a bass clef. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and other rhythmic markings throughout the piece. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Такты 6–7 (также отмеченные автором как *a*) при общности фактурного рисунка с тактами 1–2 дают обратное направление движения – вниз. Такты 3–5 отражают внутреннее «строки» катрена, обозначенные двумя *b*. В них можно усмотреть свободные переключки, переходящие в каноническую секвенцию. Таким образом, строение первого катрена: 2+2+1+2. Тонкими намеками в гармонии обрисовываются фа минор – фа мажор.

Следующий катрен, хотя и развивает элементы, представленные ранее, но трансформированные с помощью фактурных перестановок и других сложных приемов (полиритмия в их числе), синтаксически организован в других пропорциях: 3+1+1+4. Контраст между внешними и внутренними структурными единицами во втором катрене сохранен. Клаузирование выражается в появлении четкой опоры на трезвучие, то ли

ля минора, то ли ля мажора, усиленное, к тому же, выписанным замедлением (такт 16).

Связующая партия оформлена в виде терцетов в едином типе фактуры, которую можно определить как гомофонно-гармоническую, полифонические элементы в ней завуалированы. Ползущие хроматизмы, с которых начинаются фразы связующей темы, выведены из заключения главной партии. Угловатой мелодии, помещенной в среднем регистре, придан порхающий контрапункт, переливающийся узорами гармонической фигурации. Кадансирование вновь выявляет доминантовую гармонию, но, на этот раз, четко определяемого ля мажора. Начинается сонет II, в котором объединены побочная и заключительная партии, контрастные главной. В новом материале обращает на себя внимание хоральность в изложении первого элемента и фрагментарность включения других составляющих:

The musical score for "Sonetto II" is presented in four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom two are for the vocal line. The piece begins in 3/4 time and transitions to 4/4 time in the middle section. The piano part features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal part includes lyrics and dynamic markings such as *poco allargando*, *a tempo*, *dim.*, *p a cant.*, *pp*, and *mp*. A "8va" marking is present in the upper right section, indicating an octave shift. The score is divided into measures with time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4.

Порхающие фантастические «вкрапления» подготовлены изысканным контрапунктом из связующей партии. Каждый раз вспышка такой «блестки» оканчивается аккордом терцовой структуры. Первый катрен скомпонован как: 5+1+2+6. Для внешних составляющих (единиц синтаксиса) избирается гармоническое секвенцирование, для внутренних – свободная имитационность. Во втором катрене, схема которого 4+4+2+3,

стройность хорального склада как бы разъедается рассогласованием вертикали, в которой производятся регистровые перестановки, а имитации становятся линейными. Вместе с тем, второй катрен является вариантом первого. В следующих далее терцетах наблюдается антифонность, причем противопоставляются два вида материала, один из которых опирается на позиционную зеркальность элемента «блесток», а второй вводит контрастные квартовые «звонки»:

Сонет III совмещен с разработкой, на всем протяжении которой используется фактура гомофонно-гармонического типа с непрерывным фигурационным движением и характерной полифонизацией в слоях музыкальной ткани. Загравиваются интонационные единицы всех партий, но в новом порядке. Начинается разработка с противопоставления элементов второстепенных тем, извлеченных из связующей и заключительной партий. Это образует первый катрен, который построен в уже понятной и ставшей типовой

логике (контраст материала *a* и *b*, на этот раз, со строением 3+3+1+8). Во втором катрене противопоставляются заключительная и побочная темы, обе в новом «облачении» (структура 3+5+3+4). Элементы главной партии появляются в терцетах разработочного сонета, причем здесь не две единицы, а три. Именно сюда приходится фаза ложной репризы со всеми ее признаками (в частности, тесситура поднята на полтона по отношению к первому проведению главной партии):

Волнообразное нагнетание динамики выводит на генеральную кульминацию, которая приходится на начало заключительного сонета IV, характер которого определен как *Grandioso*. Реприза динамизированная и зеркальная, так как здесь уже в первом катрене экстаично звучит тема побочной партии. Структура раздела несимметрична и не похожа ни на один из предыдущих вариантов: 7+1+2+4. Фактура уплотнена до предела, в ней четыре слоя: дублированная мелодическая линия в «слепающем» регистровом сиянии, две фигурационные ленты сопровождения – верхняя в секундовой дублировке и нижняя с тритоновыми комплексами, а также подвижный дублированный бас в самом низком регистре фортепиано.

Заметим, что во внутренних составляющих первого катрена фактура упрощается за счет снятия секундовой ленты. Во втором катрене сонета IV обозначается тенденция к спаду напряжения, что проявляется, в том числе, и в единственный раз образовавшейся четкой периодичности структуры (3+3+3+3),

и в разрежении фактуры. Возвращение главной темы приходится на терцеты, в которых, как и в предыдущем сонете, не два, а три разных элемента – один из главной и два из заключительной партии. Фактура на протяжении всего заключительного раздела репризы отличается прозрачностью, регистры далеко разведены.

Проведенный нами анализ позволяет утверждать, что для сочинений Г. О. Корчмара в сонатном жанре характерны как типические, так и индивидуальные черты. В построении формы композитор оказывает предпочтение единой структурной модели, связанной с зеркальной репризой (Соната – I часть, Сонатина – II часть, Соната сонета). Тем не менее, в каждом произведении воплощается собственная, не повторяющаяся в других подобных сочинениях концепция. Трехчастную Сонату для фортепиано отличают монументальность, интерес к древнерусской музыке и славянскому фольклору; главной технологией, примененной композитором в этом произведении, является выращивание

тематизма из единого зерна. В одночастной Сонате сонета осуществлен сложный синтез форм из различных видов искусства – «венки сонетов» из области поэзии и сонатной музыкальной формы. Сонатина в значительной мере удачно решает проблему подготовки юных пианистов к освоению крупной формы

в ее типовых проявлениях. В фортепианных сонатах Г. О. Корчмара большую роль играет полифония. В цикле Сонаты для фортепиано образуется большая полифоническая форма, а в Сонате сонета контрастная полифония и полифония пластов являются важными средствами построения фактуры.

Литература

1. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. – М.: Логос-Альтера: Eccehomo, 2004. – 200 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2008. – Вып. 2. – 546 с.
3. Курносова С. Е. «Русская тема» в Сонате для фортепиано Григория Корчмара // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 4 (25). – С. 167–172.
4. Черная М. Р. «Соната сонета» Григория Корчмара: симбиоз музыкального и поэтического жанров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/Chernayamf12.pdf>
5. Черная М. Р., Курносова С. Е. Музыкальные подарки Григория Корчмара юным пианистам и их учителям: учеб. пособие. – СПб.; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. – 120 с.

Literatura

1. Bulez P. Orientiry I. Voobrazhat'. Izbrannye stat'i / per. s fr. B. Skuratova; red. i predisl. K. Chuhrov. – М.: Logos-Al'tera: Eccehomo, 2004. – 200 s.
2. Zaderackij V. Muzykal'naja forma. – М.: Muzyka, 2008. – Vyp. 2. – 546 s.
3. Kurnosova S. E. «Russkaja tema» v Sonate dlja fortepiano Grigorija Korchmara // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. – 2012. – № 4 (25). – S. 167–172.
4. Chernaja M. R. «Sonata soneta» Grigorija Korchmara: simbioz muzykal'nogo i pojeticheskogo zhanrov [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/Chernayamf12.pdf>
5. Chernaja M. R., Kurnosova S. E. Muzykal'nye podarki Grigorija Korchmara junym pianistam i ih uchiteljam: ucheb. posobie. – SPb.; Tver': Tver. gos. un-t, 2013. – 120 s.