

UDK 78.082.2.
A. M. PONKINA

SONATA FOR SAXOPHONE-ALTO AND PIANO BY E. DENISOV:
UPDATES TO THE PROBLEM OF GENRE

Ponkina Antonina Mikhailovna, PhD (art), associate Professor of Department of orchestral instruments of Belgorod state Institute of arts and culture (Belgorod, Korolyova Str., 7), ponkina_2006@mail.ru

Abstract. This article from the perspective of the problem of updating the genre is considered Sonata for saxophone alto and piano by Edison Denisov. The author makes an analysis of the musical material from the standpoint of identifying traditional and new features that have become inherent in the product. Work in some detail concerns the characteristics of the development of the composer's style and compositional technique in the submitted essay. The findings draw parallels between the stylistic renewal of the genre and update the arsenal of means and methods of performing.

Keywords: saxophone sonata, E. Denisov, sonata for saxophone, updating the genre.

XX век поставил перед композиторами разнообразные задачи, связанные как с воплощением новых музыкальных образов и идей, так и с поиском новых жанрово-стилевых модификаций и принципов архитектоники, отвечающих потребностям современности. Новизна образного содержания, в свою очередь, способствовала обновлению традиционных жанров и, как следствие этого, содействовала привлечению нетрадиционных средств музыкальной выразительности. Одной из новаций данного периода становится тембр саксофона – инструмента, который в общественном сознании традиционно закрепился как неизменный атрибут джаза, но на самом деле оказался необычайно востребованным в области академического музыкального искусства.

Появление сонат для такого «неакадемического» инструмента стало новым витком эволюции этого жанра в XX веке. В сонатах для саксофона В. Артемова, Э. Денисова, С. Павленко, Ю. Ищенко, Т. Ёшиматцу и многих других авторов расширяется арсенал технических возможностей инструмента, появляются новые исполнительские приемы. Подобные сочинения убедительно доказали, что в данной области возможно создание самых разнообразных по художественному содержанию музыкальных образов, позволяющих раскрыть поистине неисчерпаемые звуковые и технические средства саксофона. В частности, композиторами активно используется сверхвысокий регистр, микроинтервалика, игра «аккордами» на традиционно одноголосном инструменте, одновременное пение и игра на инструменте, *frullato*, *glissando*, всевозможные шумовые эффекты (*slap*, удары по клапанам и т.д.). Именно они несут определенную смысловую нагрузку, отражая новое качество музыкальной образности.

Все вышеперечисленные процессы с большой яркостью и убедительностью воплотились в Сонате для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова. Обращение к этому произведению как к объекту анализа было обусловлено как отсутствием работ, рассматривающих его в ракурсе взаимодействия традиций и новаторства в рамках эволюции сонатного жанра, так и неугасающим интересом исполнителей к этому яркому произведению. В связи с этим целью работы стало изучение этого сочинения с позиции исполнителя, для которого каждый из новых технических и исполнительских приемов, форма произведения, музыкальный материал и способы его развития несут определенную содержательную нагрузку, передавая особую художественную информацию. Понимание которой должно стать основой для последующего воплощения в реальном исполнении.

В сонате Э. Денисова традиционные черты жанра (трехчастная циклическая композиция, особенности формообразования, исполнительский состав) получили новое освещение. Изменились драматургические функции частей: первая часть передает состояние внутреннего эмоционального хаоса в душе человека, вторая – воплощает поиск выхода из этого состояния, третья часть – это переплетение двух граней в мироощущении художника: внутренней нестабильности и стремления к упорядочению. Таким образом, начальная часть перестает быть центром цикла и воспринимается как исходное состояние процесса познания истины, для которого свойственны неуверенность, смятение, неопределенность. «Центр тяжести» смещается во

вторую часть – медленную, медитативную, а третья воспринимается как своеобразный итог, выход из неопределенности, хотя окончательного утверждения какой-либо идеи в ней нет.

Внешние черты данной циклической композиции соответствуют традиционному сонатному циклу, в котором первая часть – действенное *Allegro*, вторая – медленное созерцательное *Lento*, а третья часть – обобщающий жанрово-бытовой финал. Интонационное единство частей обеспечивается использованием в них одной серии: *d – es – c – h – cis – as – a – b – g – fis – e – f*. Серия объединяет три по существу самостоятельных произведения в цикл, который несет одну идею – показ различных душевных состояний человека. Таким образом, композитор создал произведение, в котором классицистические черты сонатного цикла сочетаются с чертами, свойственными современному композиторскому мышлению.

Обращение к традициям и их обновление прослеживается и в каждой из частей цикла. Так, первая часть *Allegro* начинается мелодическим оборотом-монограммой *D-Es-C-H*, который является начальным фрагментом серии. Этот мотив впоследствии развивается и варьируется, а в конце разработки звучит в начальном изложении, являясь своеобразным сигналом к началу репризы. По словам Ю. Холопова и В. Ценовой, соната, начинаясь мотивом *D-Es-C-H*, стала «еще одним сочинением, символически посвященным Дмитрию Шостаковичу» [6, с. 118]. Выбор серии в качестве тематического материала обусловил и характер его развития. Для всей первой части характерна метроритмическая нестабильность.

Отсутствие повторяемой метрической пульсации, дробность и постоянное обновление ритмических оборотов, прихотливая изломанность мелодической линии, скандирование отдельных звуков, сопоставление регистровых и тембровых красок, контрастной динамики – все это подчеркивает внутреннюю разобщенность музыкального материала. Звуковой поток стремительно низвергается на слушателя. Он не содержит узнаваемых ориентиров и поэтому воспринимается как воплощение смятения, крайней эмоциональной взволнованности, хаоса. Важным формообразующим фактором является появление после цезуры начального фрагмента серии (*D-Es-C-H*), служащего сигналом о завершении части. Таким образом, обратившись в первой части сонаты к крайне индивидуализированному тематическому материалу, Э. Денисов организует его при помощи традиционного приема обрамления. Подчиненная логике смен психологических состояний, первая часть произведения Э. Денисова далеко отходит от диалектического становления образов классической сонаты. Особое психологическое состояние человека отражено в частоте смен метра.

Вторая часть – *Lento* – наиболее яркая и новаторская по музыкальному языку. На протяжении всей части саксофон солирует – фортепиано вступает лишь в конце: несколько созвучий завершают *quasi*-каденцию саксофона и подготавливают начало финала, являясь своеобразным отголоском реальности в мистическом мире. Главная мысль этой части связана с чуткими внутренними градациями душевного состояния человека, которое передается благодаря колышущейся сонорной вязи голосов. Композитор отображает в этой части состояние душевного мира, в котором переплетается реальность и небытие. Реальность может быть ассоциативно связана с темперированной шкалой интонирования, а небытие – с нетипичными исполнительскими приемами: четвертитоновыми интонациями и «аккордовой» игрой.

Lento начинается не характерным для одноголосного инструмента трезвучным аккордом, который сразу вносит элемент мистики. Впечатление ирреальности усиливается благодаря четвертитоновым интонациям в мелодике. Чередуясь с темперированными тонами, эти мелодические обороты передают тончайшие оттенки эмоциональной подвижности. Отсутствие деления на такты и постоянное избегание метрической периодичности создают впечатление свободного течения мысли. Особая сложность исполнения части связана со спецификой метроритмической организации, и прежде всего с отсутствием деления на такты. Временная организация должна создать ощущение свободного течения мысли. Само медитативное движение определяет все развитие образной линии *Lento* и является чрезвычайно важным для композиции сонаты в целом.

Третья часть – *Allegro moderato* – начинается с оstinатного мотива, основанного на ритме буги-вуги. В то же время нетипичный для этого танца размер $\frac{6}{4}$, а также динамика *pp* способствуют тому, что данный бытовой жанр воспринимается словно преломленным через призму композиторского мироощущения, как отдаленный намек на танцевально-бытовую приро-

ду тематизма финальной циклической части. Тема в изложении саксофона начинается коротким мелодическим построением (в динамике *f*), в основе которого, как и в первой части, – мотив *D-Es-C-H*. Короткие фразы саксофона, основанные на увеличении первого мелодического построения, чередуются с короткими фразами фортепиано. В сочетании с ритмическим остинато такой способ развития музыкального материала придает всей части характер импровизационности. Строгий рисунок баса и импровизационные мелодические построения, вне какой-либо метрической равномерности в партии саксофона, создают особую сложность для исполнения.

Разработка начинается типичным для джазовой стилистики «шагающим» басом, подчеркивающим непрерывное развитие и движение. Свободные реплики саксофона перерастают в разработку со всевозможными ритмическими сбоями (такими же, как и в первой части). Большинство мелодических оборотов играет в унисон, причем напряжение постепенно возрастает и достигает вершины в начале репризы, где оба инструмента словно выкрикивают мотив *D-Es-C-H*. Реприза возвращает уже знакомое по второй части противопоставление ирреального и реального начал. Использование четвертитонов, сверхвысокого регистра, *frullato* и многих других нетрадиционных исполнительских приемов в партии саксофона вносит в музыку напряженность. Настойчивые аккорды фортепиано, учащающиеся в арифметической прогрессии, воспринимаются как торжество реальности.

Воплощение новой образности в сонате Э. Денисова в значительной степени определяется характером звукового материала. В произведении содержится ряд нетипичных исполнительских приемов. Один из примеров – многоголосные сочетания, так называемые аккорды солирующего саксофона. Характер их звучания довольно своеобразный: в процессе исполнения такого аккорда тембр инструмента сильно деформируется, на слух воспринимаются отдельные симметрично тремолирующие звуки, которые звучат с разной громкостью. Внутреннее интонационное строение «аккордов» не корректируется. По словам Э. Денисова, «момент взятия аккорда производит впечатление слухового шока <...> внимание слушателя сразу направляется только на тембр» [2, с. 145].

Как отмечалось, вторая часть начинается трезвучным «аккордом», который после традиционного одноголосного изложения сразу привлекает внимание слушателя; он служит своеобразным переходом в другое измерение и за счет необычного тембра становится носителем мистического характера части.

Микрохроматика – еще одно средство обогащения музыкального языка в сонате, он предполагает применение интервалов, величиной менее полутона. Микрохроматика существенно расширяет интонационную сферу произведения, его мелодику. При исполнении микроинтервалики тембр инструмента становится несколько приглушенным, матовым. Звучание приобретает мистический характер. Нетипичные исполнительские приемы обогащают выразительные возможности музыки, позволяют композитору воплотить богатейший спектр эмоций. В целом в Сонате для саксофона-альта ощущается влияние времени. По словам Ю. Холопова и В. Ценовой, «весь обширный спектр тенденций времени так или иначе, в тех или иных пропорциях и смешениях отразился на стиле Э. Денисова» [6, с. 60].

Таким образом, хочется отметить, что в музыке Сонаты для саксофона-альта Э. Денисова слышны сложные переплетения традиционных и обновленных черт: традиционный сонатный цикл сочетается с приемами современного музыкального языка (серийной техникой, сонористикой, нетипичными исполнительскими приемами), с элементами, заимствованными из неевропейских культур (микрохроматикой из музыки Востока, танцем буги-вуги из американской музыки). Кроме этого, стилистическое обновление жанра сонаты для саксофона происходит в тесной взаимосвязи с традициями эпохи и становится индикатором изменений, происходящих в современной музыкальной культуре. Это в свою очередь стимулирует обновление арсенала исполнительских средств и приемов.

Литература

1. Вискова И. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2009.
2. Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986.

3. *Иванов В.* Современное искусство игры на саксофоне: проблемы теории, истории и практики исполнительства: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 1997.
4. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003.
5. *Понькина А.* Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов): дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009.
6. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.
7. *Крупей М.* Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть): дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006.

References

1. *Viskova I.* Ways to expand the expressive possibilities of woodwind instruments in the music of the second half of the twentieth century: avtoref. dis. ... PhD (art). M.: MGK imeni P. I. Chajkovskogo, 2009.
2. *Denisov E.* O nekotoryh tipah melodizma v sovremennoj muzyke [On some types of melody in contemporary music] // *Sovremennaja muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniki*. M.: Sovetskij kompozitor, 1986.
3. *Ivanov V.* Modern art of playing the saxophone: theory, history and practice of performing: avtoreferat. dis. ... Full Doctor (art). Moscow, 1997.
4. *Nazajkinskij E.* Stil' i zhanr v muzyke [The style and genre of music]. M.: Vlados, 2003.
5. *Ponkina A.* Saxophone in the musical culture of the twentieth century (based on sonata creation of foreign and Ukrainian composers): diss. ... PhD (art). Har'kov, 2009.
6. *Holopov Ju., Cenova V.* Edison Denisov [Edison Denisov]. M.: Kompozitor, 1993.
7. *Kruplej M.* Stylistic guidelines for the development of performance skills saxophonist (in the context of musical creativity XIX – XX centuries): dis. ... PhD [art]. Odessa, 2006.

УДК 78

И.В. МАЕВСКАЯ

М. ТАРИВЕРДИЕВ, ПЕСНЯ ИЗ ФИЛЬМА «ПРЕДЧУВСТВИЕ ЛЮБВИ»: ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ АНАЛИЗ

Маевская Илона Владимировна, аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, преподаватель эстрадно-джазового пения Сочинского колледжа искусств (Сочи, Курортный пр-т, 32а), ilona2207@mail.ru

Аннотация. В статье на примере анализа песни М. Таривердиева «Предчувствие любви» выявляются специфические особенности песенного стиля композитора, связанного с трактовкой поэтического текста, полижанровостью, особенностями формообразования и гармонического языка.

Ключевые слова: песня, стиль, жанровая модуляция, музыкальная форма.

UDC 78

I.V. MAEVSKAYA

M. TARIVERDIEV, A SONG FROM THE FILM “PREMONITION OF LOVE”: GENRE-STYLE ANALYSIS

Maevskaya Ilona Vladimirovna, postgraduate student of the Department of musicology, composition, and technique of music education at Krasnodar state Institute of culture, teacher of pop-jazz singing of the Sochi College of arts (Sochi, the Resort Ave, 32A), ilona2207@mail.ru

Abstract. In the article on example of song analysis M. Tariverdiev “Premonition of love” reveals the specific features of the singing style of the composer, associated with the interpretation of the poetic text, polyandrously, the peculiarities of form and harmonic language.

Keywords: song, style, genre modulation, musical form.

Микаэл Таривердиев – выдающийся отечественный композитор XX века. Он создавал произведения как в академических жанрах, так и в жанрах популярной музыки. Наибольшую известность Таривердиеву принесли произведения в песенном жанре, а также музыка к кинофильмам.