

Ю. Кристевой, слово является местом пересечения различных текстов, происходящего, как по горизонтали, так и вертикали. Горизонтальное пересечение обусловлено принадлежностью текста одновременно и автору, и его получателю. Вертикальное пересечение связано с ориентацией текста на другие более ранние или современные тексты.

1. *Вязкова, Е. В.* О природе творческого вдохновения и интертекстуальных взаимодействиях / Е.В. Вязкова // Процессы музыкального творчества : сб. трудов № 160. – Вып. 5. – М. : Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 205–210.

2. *Гончаренко, С. С.* Оперный текст в свете музыкальной семиотики / С.С. Гончаренко // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения. – М. : Композитор, 2004. – С. 117–130.

3. *Денисов, А. В.* Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект / А.В. Денисов // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития : сб. статей. – Астрахань : Издательство ОГОУ ДПО АИПК, 2008. – С. 30–34.

4. *Саввина, Л. В.* Семантика звукоорганизации Н. Рославца / Л. В. Саввина // Музыкальная семантика и проблемы художественного творчества : матер. Всероссийской науч. конф. – Ростов-на-Дону, 2006. – С. 172–187.

5. *Чигарева, Е. И.* О семантике тональностей у Альфреда Шнитке / Е. И. Чигарева // Семантика музыкального языка. – Вып. 3. – М. : Издательство РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 91–97.

ЖАНР СОНАТЫ В БЕЛОРУССКОЙ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ: ГРАНИ ОБНОВЛЕНИЯ

Сергиенко Р. И.

*доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки
УО «Белорусская государственная академия музыки»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Соната – один из основных жанров инструментальной музыки. Он уходит своими корнями вглубь истории – эпоху позднего Ренессанса, хотя как термин известен был еще в XIII веке.

В эпоху классицизма сложились основные представления о сонате как многочастном произведении, основанном на контрастном сопоставлении быстрых крайних частей с медленной средней частью при 3-частном составе или включающем танцевальную часть – менуэт или подвижное скерцо при 4-частном составе.

В течение времени жанр сонаты претерпевал значительные изменения, которые касаются его разных сторон – количества частей, тонального плана, темпов, особенностей тематизма, фактуры и формы, а также концептуально-содержательного наполнения, стилевых особенностей проявления. Соната становится центром активных творческих поисков, получает многообразные формы выражения, сохраняя при этом свои лидирующие позиции. Многие сонаты приобрели широкую известность, раскрыли глубину и величие жанра, его художественный потенциал и многообразие форм, сквозь которые

проступали исторические и национальные особенности развития музыкального искусства.

Соната получила широкое распространение и в творчестве белорусских композиторов в формах сольного и ансамблевого выражения. В ней проявились как общие тенденции эволюции жанра, так и индивидуальные творческие решения. Объединяющим фактором явилась ориентация на стилевые традиции и различные формы их преломления, что отражает состояние стилового плюрализма, свойственное современному музыкальному искусству. Важнейшие черты современной белорусской сонаты можно продемонстрировать на примере Сонаты-бревис (2008) для флейты и фортепиано М. Васючкова.

Соната демонстрирует новые подходы к трактовке жанра, на что указывает уже ее название, в буквальном переводе обозначающее – короткий. Это проявляется в истолковании циклической формы, составляющей основу произведения. В отличие от типичных для этого жанра трехчастных или четырехчастных циклов – в ее основе двухчастная композиция, которая восходит к раннеклассическим традициям. Можно назвать в этой связи, например, восемь двухчастных сонат Гайдна, две сонаты Бетховена. Однако это скорее исключение, по отношению к сложившейся практике трехчастного цикла в сонатах и четырехчастного – в симфониях. В сравнении с классико-романтическим циклом, здесь представлены лишь его отдельные части – медленная и быстрая финальная. Части имеют свои названия. Первая – это Ноктюрн, вторая – Танец, что, с одной стороны, отражает романтическую образность и жанровость, а с другой – еще более укорененную традицию, уходящую в эпоху барокко и формирование малого цикла, репрезентирующего доклассический тип мышления, проявляющийся также в сюитной танцевальности и многочисленной орнаментике – мордентизации высказывания. Так на пересечении барочных, раннеклассических и классико-романтических традиций и формируется композиция сонаты М. Васючкова, отражающая характерный для XX века тип синтетического мышления и стилового плюрализма. В результате соната М. Васючкова содержит медленную часть от классического цикла, представленную в ней в виде ноктюрна, с названием которого, кстати, в раннеклассический период отождествлялся жанр сонаты, и быструю финальную, ассоциирующуюся с барочной танцевальностью.

Первая часть – Ноктюрн (*Adagio*) – представляет собой развернутую композицию романтического характера, живописующую образы лирического созерцания и экстатического порыва. В ее основе – сонатная форма с эпизодом вместо разработки и зеркальной репризой, которая нередко встречается в медленных частях циклов, образуя род концентрической формы (АВСВА). Опора здесь на сонатность является своего рода компенсацией отсутствия первой части, написанной, как правило, в сонатной форме. Главная тема (А) – это объемное звуковое построение, включающее мелодические структуры в партии флейты, звучащие на фоне арпеджированного фортепианного

сопровождения большого диапазона. Побочная тема (В) начинается в партии фортепиано (ц. 3). В ней плавная нисходящая мелодия звучит на фоне мягких синкопированных аккордов в средних голосах. Она постепенно набирает силу и достигает полнозвучного выражения чувств, где мелодическое звучание осуществляется на фоне линейных пассажей и акцентируется мордентами. Побочная тема приводит к эпизоду (ц. 6) более подвижного и скерцозного характера. Его отличает прихотливая акцентированная ритмика, контрастная динамика, пронизанная sforцандо и перепадами звучания, широкое использование фруллаторирующих звучностей, высокого регистра. Терпкость звучанию придают и диссонантные звучности – септимовые и секундовые последования, их отрывистые и колючие стаккатные взятия.

Реприза начинается со второй темы плавно переходящей к главной (ц. 11) на тихой истаивающей звучности которой и заканчивается часть.

Вторая часть – Танец (Commodo poco extatico) – с одной стороны, выступает контрастом как выражение контрастно-составной композиции, с другой – обусловлена средним скерцозным разделом первой части, с которым она коррелируется. Подобного рода рассредоточенная скерцозность также является своего рода компенсацией отсутствия отдельной части сонатного цикла – Скерцо.

Часть написана в развернутой вариационной форме. Появлению темы предшествует небольшое вступление, содержащее характерные ритмы, стремительную зажигательность движения и испанский колорит. Основная тема звучит в партии солирующего инструмента. Ее определяет легкое стаккатирующее мелодическое восхождение, сменяющееся короткими синкопированными фразами, репрезентирующими скерцозную тему, инкрустированную фруллаторирующими звуками. По структуре – это период повторного строения.

Первая вариация (ц. 2) сохраняет связь с темой и построена на ее втором – скерцозном элементе, разворачивающемся на фоне покачивающихся ритмов сопровождения у фортепиано.

Вторая вариация (ц. 3) вступает в кульминационный момент развития. Она основана на соединении линейного стаккатирующего движения и скерцозного синкопированного, пронизывающего звучание острыми уколами со скачками на широкие интервалы.

Третья вариация (ц. 5) вносит резкий контраст в развитие. Мотивы теряют свою угловатость, становятся более плавными и выразительными, что отмечено и соответствующей ремаркой (*dolce, ma con passion*).

Четвертая вариация (ц. 6) обуславливает сдвиг в музыкальном развертывании мысли. Сохраняя характерные мотивы темы и ритмы, она постепенно усиливает экспрессию звучания (*poco misterioso*), достигающего к концу сильного динамического уровня.

В пятой вариации (за два такта до ц. 7) возникает новая волна восхождения, в которой соединяются все основные элементы темы и характерные для нее ритмы с ведущей ролью акцентности, низкий регистр

фортепиано. Звучание достигает апогея и высокого динамического уровня (*fff*), усиленного синкопированными ритмами у фортепиано, но подчеркнутого непрерывающимся и порхающим движением шестнадцатыми сначала у солирующего инструмента, а затем и у сопровождающего фортепиано.

Шестая вариация (ц. 8) составляет кульминацию вариационного цикла, создает характер загадочного таинственного звучания, о чем свидетельствует ремарка *rosso misterioso*. Прозвучавший тематический материал оказывается вскоре в объемном звуковом пространстве на фоне чеканных аккордов и синкопированных ритмов у фортепиано.

Седьмая вариация (ц. 10) возвращает характер третьей, что образует тематическую арку. Появляется также знакомая ремарка *rosso misterioso* и тематические переключки с шестой вариацией в кульминационных вариациях, что свидетельствует о резюмирующем характере этой вариации.

Восьмая вариация (ц. 12) – своего рода вариация-кода. В ней возвращается тема в виде сцепления ее основных мотивов. Возникает гигантская арка, скрепляющая всю часть в единое целое. Звучание завершается взлетающими мотивами, ведущими к высокому фруллатирующему звуку и подкрепленными диссонантной аккордикой у фортепиано (*fff*). После глубокой ферматы на *p* у фортепиано появляется словно выдох завершающий часть диссонантный аккорд, подготовленный падающей мелодическим оборотом у флейты. Так завершается череда многоликих метаморфоз темы, представленных в финальном вариационном цикле сонаты и олицетворяющих многообразие мира, его подвижность и множественность.

Таким образом, Соната-бревис М. Васючкова – это пример оригинального творческого решения, раскрывающего огромный потенциал жанра – потенциал, связанный в данном случае с поиском новых стиливых воплощений формы, определяющих ее содержательную концепцию и особенности формы.

ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В РАБОТЕ НАД ГАММАМИ НА КАФЕДРЕ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ УО «БГАМ»

Ситникова С. И.

доцент кафедры деревянных духовых инструментов УО «Белорусская государственная академия музыки» (Республика Беларусь, г. Минск)

Общественный и культурный прогресс предъявляет более высокие требования к развитию виртуозности исполнителей на всех музыкальных инструментах, не составляют исключение и духовые. Ситуация заставляет педагогов и учащихся обращаться к более интенсивным методам работы над всеми видами исполнительской техники. Речь идет как о более новых, так и о хорошо зарекомендовавших себя, прошедших многочисленные проверки старых теоретических и практических приемах, методах, идеях и подходах в