

СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ В. ВЕРХОЛЫ

Ольга ВЛАЙКУ

Академия музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова

În articol se analizează două sonate pentru vioară și pian de V. Verhola, se caracterizează conținutul ideatic, se apreciază mijloacele de expresie muzicală, se argumentează logica utilizării ciclului bipartit. Sonatele menționate, în special *Sonata-rapsodie*, intră în repertoriul violonistic național, fiind incluse frecvent în programele concertelor, de aceea importanța articolului constă și în elaborarea unor recomandări metodice referitor la studierea și interpretarea creațiilor indicate.

The article analyzes two sonatas for violin and piano by Vitalie Verhola, characterizes their content and form, the means of the musical language, and argues for the benefits of using a structure with two parts cycle. These sonatas by V. Verhola, and especially “Sonata-Rhapsody”, is an often performed piece of the national violin repertoire, this is why an important advantage of the article is the methodological recommendation offered by the author concerning the performance of the mentioned works.

Среди скрипичных сонат композиторов Республики Молдова заметное место принадлежит двум сочинениям В. Верхолы: *Сонате-рапсодии* для скрипки и фортепиано и *Сонате № 2* для того же исполнительского состава. Как свидетельствует В. Сандрацкая, «...написанная в 1968 году, *Соната-рапсодия*, однако, владеет вниманием композитора еще на протяжении двух лет. В 1970 году появляется вторая редакция сонаты. Почти полностью изменена вторая часть, переосмыслена общая жанровая драматургия» [1]. *Соната-рапсодия* была с успехом исполнена в Кишиневе, а затем в Москве и отмечена как сочинение «... с национальной почвенностью музыкального языка, характерностью мелодических образов» [2].

По-видимому, успех *Сонаты-рапсодии* вдохновил В. Верхолу на повторное вскоре обращение к данному жанру. В 1972 году появилась его *Вторая соната* для скрипки и фортепиано.

Очевидно, *Соната-рапсодия* служила для В. Верхолы своеобразной точкой отсчета в решении жанра скрипичной сонаты: вряд ли только случайностью обусловлено сходство между названными произведениями в построении цикла и использовании языковых средств. Обе сонаты двухчастны, в обеих чувствуется опора на молдавский фольклор, имеются контрастирующие тематические комплексы, претворяющие закономерности песенной и танцевальной жанровых сфер. Однако несмотря на наличие сходства между описываемыми сонатами, они существенно разнятся как по композиционно-драматургическим особенностям, так и по музыкальному языку.

Так, например, две части *Сонаты-рапсодии*, хотя и не сопряжены тематическим единством музыкального материала, воплощают сходную идею – торжества жизнелюбивых сил, оптимистического начала. Создавая *Вторую скрипичную сонату*, В. Верхола преследует совершенно другую художественную цель – ее части полярно противоположны по настроению: лирико-эпической I части противопоставлен вихревой жанровый финал. Аналогично соотношение сонат с точки зрения использования фольклорных элементов: конкретно-ассоциативная фольклорность *Сонаты-рапсодии* резко отличается от обобщенной, опосредованной фольклорной ассоциативности музыкального языка *Второй сонаты*.

Подтвердим данное положение детальным анализом каждого из указанных сочинений.

В названии своего первого скрипичного сонатного опуса «... композитор „скрещивает” жанры, противоположные по конструктивным свойствам: сонату, композиционная схема которой канонизировалась веками, и рапсодию, предполагающую импровизационное развитие материала, яркие неожиданные контрасты» [3].

Действительно, принцип контраста проявляется в *Сонате-рапсодии* многообразно. Особенно ярко он заметен в тематической организации произведения.

Даже при первом беглом ознакомлении с сочинением поражает частота, с которой автор темповыми ремарками в нотном тексте указывает исполнителю на резкие изменения характера музыки: только на протяжении I части подобных ремарок 12: *Acuto*, *Andante e dolce*, *Allegro con fuoco*, *Devoto*, *Vigoroso*, *Pressante* и т.д. Естественно, что каждая из них вызывает к жизни соответствующие качества

музыкального материала, связанного с использованием различных элементов музыкального языка, видов скрипичной техники. В самом же общем плане можно констатировать противопоставление двух жанровых сфер: песенно-речитативной и танцевальной. Первая из названных сфер доминирует в I части, вторая господствует в финале.

Так, уже вступление к *Сонате-рапсодии* содержит два тематических элемента: резко призывный, напоминающий интраданные фанфары, и печально дойнообразный, насыщенный ламентозными секундами у солирующей скрипки.

Главная партия примечательна фактурным контрастом. Фортепиано выполняет роль ритмизованного, активного (*Allegro con fuoco*) сопровождения цимбального типа, на фоне которого скрипка проводит мелодию широкого дыхания. В ней примечательно сочетание на близком расстоянии контрастных длительностей, использование форшлагов, что ассоциируется с лэутарскими приемами. Постоянная устремленность мелодической линии к высотам третьей октавы усиливает экспрессию.

Главная партия примечательна фактурным контрастом. Фортепиано выполняет роль ритмизованного, активного сопровождения цимбального типа, на фоне которого скрипка проводит мелодию широкого дыхания. В ней примечательно сочетание на близком расстоянии контрастных длительностей, использование форшлагов, что ассоциируется с лэутарскими приемами. Постоянная устремленность мелодической линии к высотам третьей октавы усиливает экспрессию.

Связующая партия развивает фоновые, «цимбальные» мелодические обороты. Здесь важную роль приобретают акценты, создающие в одноголосии эффект скрытого двухголосия.

Необычайно красочна побочная тема. Фортепиано звучит *p* на педали. Колористические фигурации захватывают огромный регистровый диапазон, создают эффект своеобразного вибрирующего звукового пространства. В него погружена речитативно-декламационная мелодия скрипки, опирающаяся на интонации главной партии. Особую роль играют ходы на широкие интервалы, создающие ощущение свободного мелодического парения.

Небольшая разработка опирается в основном на моторные интонации, происходящие из фортепианной партии. У скрипки встречаются фрагменты с использованием двойных нот, которые требуют от исполнителя определенной предварительной репетиционной работы для нахождения оптимального выбора позиции и аппликатуры.

Граница между разработкой и репризой отмечена внедрением материала вступления, существенно расширенного и трансформированного. Основной акцент здесь лежит на скрипичной мелодии, в которой контрастно сочетаются быстрые пассажные фрагменты и медленные импровизационные построения. Постепенно нарастает контраст между тематизмом скрипки и фортепиано. В партии рояля резко скандируются грозные мотивы-выкрики речитативного склада, в то время как скрипичная партия продолжает линию дойнообразных лирических протяженных построений. В этом диалоге, несмотря на постоянное усиление динамики фортепианных мотивов (*f – ff – fff*), «выигрывает спор» скрипка: звучание ее темы не прекращается, она развертывается, словно не обращая внимания на фортепианные «окрики». Фортепианные мотивы, наоборот, сокращаются и замолкают вовсе. Так готовится реприза.

Последовательность тематического материала в репризе сонатной формы совпадает с экспозиционной. Однако характер музыкального материала изменен кардинально. Главная партия (т.115) имеет черты грациозной танцевальности (примечательно, что композитор делает здесь пометку *Danza intimo*). Побочная, напротив, приобретает черты величественности, грандиозности (*Grandioso*). Ее мелодия проводится исключительно скрипкой, в ней используются двойные ноты, мелодическая линия насыщена внезапными подъемами и спадами (т.137). Завершается первая часть сонаты материалом вступления, который словно ставит точку после всей продолжительности тематического развития.

Драматургическая логика второй части *Сонаты-рапсодии* для скрипки и фортепиано В. Верхола словно на новом витке спирали повторяет идею первой части. Здесь композитор также использует сонатную форму, в которой контрастируют стремительная главная и танцевальная побочная темы, а после небольшого разработочного эпизода они возвращаются в зеркальном порядке.

По структурно-ритмическим, мелодико-интонационным и образно-эмоциональным признакам главная тема второй части напоминает мелодии типа бэугута-хора. В ее выразительности важная роль принадлежит повтору активного трехдольного мотива, не совпадающего с границами двухдольных

тактов. Жесткость кластерных созвучий, акцентированно завершающих каждый мотив, стремительно нисходящий, будто скатывающийся тип движения мелодии усиливают характер активного танцевального движения.

Побочную тему второй части, хотя и нельзя однозначно определить с позиции какого-либо конкретного танцевального жанра, все же по общему строю музыки, изобилию изысканных синкопированных фигур, рельефно выступающих на фоне мерно пульсирующего аккомпанемента, можно охарактеризовать как воплощение обобщенного дансантиго типа движения, которое производит вся вторая часть в целом.

Отдельными чертами фактуры, структурой мелодического развертывания и типом фортепианного сопровождения данная тема близка главной партии первой части в ее репризном варианте.

Средний раздел сонатной формы сочетает в себе черты эпизода и разработки. Он открывается ламентозным монологом скрипки, выдержанным в жанровом ключе дойны. Свободная метрика (композитор отказывается от тактового деления материала), песенный тип мелодии, сочетающей плавное поступенное движение и скачки на большие интервалы, непредсказуемые вкрапления двухголосных мотивов, использование *glissando* – все как бы имитирует вокальное импровизационное интонирование.

Далее к свободному развитию этого материала подключаются обороты из обеих тем экспозиции, которые причудливо сплетаются в новые мотивные образования. Данные интонационные процессы протекают на фоне выдержанных кластеров фортепианной партии.

Реприза возвращает экспозиционный тип изложения материала, подводя итог всем предшествующим тематическим процессам.

Определяя жанр *Сонаты-рапсодии* В. Верховлы, необходимо отметить наличие в ней принципа концертирования, который, как известно, уже с начала XX века приобретает значение композиционного метода. В этом плане наиболее показательна разработка I части произведения, где попеременно солируют то скрипка, то фортепиано, создавая эффект своеобразного состязания. Что касается другого характерного, хотя и не основного, признака жанра концерта – виртуозного блеска, его предназначенности для торжественных ситуаций, то он наиболее ярко и рельефно отражен в идейно-образной направленности музыки сонаты, праздничном, танцевальном характере ее частей, наличии сольных импровизаций-каденций скрипки.

Обосновывая двухчастность *Сонаты-рапсодии* для скрипки и фортепиано В. Верховлы, выскажем в качестве одного из возможных объяснений такого решения цикла идею о влиянии на него принципа следования дойны и танца. Речь идет не о чередовании темпов медленно–быстро, так как обе части *Сонаты-рапсодии* написаны в быстром (*Allegro con fuoco* в первой части) либо стремительном (*Veemente* во II части) темпе. Сравнение с дойной и следующим за ней танцем понимается здесь в более широком плане. Произведение В. Верховлы близко указанному принципу по своему образно-эмоциональному строю: так, в I части акцентируются кантиленные темы (вступление, главная и побочная), которые не столько контрастируют, сколько дополняют друг друга, являются разными гранями одного и того же лирического настроения. Во второй же части, напротив, большое значение приобретают мелодии ярко танцевальной окраски.

Рассматривая *Сонату-рапсодию* В. Верховлы с точки зрения претворения в ней фольклорных элементов, нельзя не остановиться на ее связях с традицией народного лэутарского исполнительства. Показательным примером применения приемов тарафной игры служит раздел *Con spirito* из II части *Сонаты*. Фактура его имитирует звучание микротарафа. Такой эффект создается метроритмическими и фактурными средствами фортепианного аккомпанемента, воспроизводящего типичные формулы цимбальных партий в тарафе. Регистровое же разделение аккордики в сопровождении может быть ассоциировано с переключками цимбал, контрабаса и аккордеона. Партия скрипки представляется как игра солиста-лэутара, в исполнении которого, как свидетельствуют исследователи, обычно встречается обильная мелизматика и игра «на коротком смычке».

В заключительном разделе I части обращает на себя внимание виртуозный пассаж из фигураций тридцатьвторыми, охватывающий высотное пространство от e^3 до E_1 , напоминающий о традиционной виртуозности молдавских цимбалистов.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод о том, что, действительно, яркую индивидуальность *Сонате-рапсодии* придает опора на традиции молдавского фольклора. Автор нигде не цитирует на-

родные мелодии, но сочиняет свои темы в их духе. Опора на национальные традиции и их творческое развитие привело к тому, что в *Сонате-рапсодии* для скрипки и фортепиано В. Верховлы отчетливо проявилась тенденция к синтезу разных жанров и форм музыки. Это выразилось в переплетении здесь принципов классической сонаты, романтической рапсодии, отдельных черт концерта и некоторых жанров молдавского фольклора.

Вторая соната для скрипки и фортепиано В. Верховлы углубляет сферу субъективных, интеллектуализированных образов. В ней композитор предстает не только как жизнелюбивый оптимист, но и как умудренный опытом человек, задумывающийся о проблемах бытия. Музыка сонаты создает впечатление свободной исповеди, в которой раскрывается внутренний мир сложной, эмоционально богатой личности.

Первая часть сонаты – это медленная музыка (*Adagio*), где господствуют лирико-эпические, с элементами медитации образы. Музыкальный материал постоянно обновляется, что ассоциируется с импровизацией и приводит к многотемности и некоторой калейдоскопичности. Однако все темы I части интонационно родственны, поэтому ощущения пестроты и интонационной чужеродности не возникает. Образный мир I части воспринимается как раскрытие разных граней одного эмоционального состояния.

Импровизационность музыки и ее медитативный характер обуславливают тот факт, что в распределении функций между партиями скрипки и фортепиано скрипка является носителем мелодического, кантиленного начала, а фортепиано выполняет, в основном, функцию сопровождения. Однако и фортепианная партия наполнена важными интонационными оборотами, своего рода тематическими персонажами. Основной из них открывает сонату и представляет собой две чистые квинты, находящиеся в секундовом соотношении и возникающие с *quasi*-форшлагами. Композитор выписывает форшлаг короткими длительностями и располагает на полутоновом сопряжении от основных звуков.

Данное построение в партии фортепиано создает впечатление значительности и важности. Будучи чрезвычайно заметным в интонационном и ритмическом отношениях, оно легко привлекает внимание слушателя и потому используется композитором как своеобразный знак цезуры, разграничивающей участки формы и возникающей в наиболее важных точках композиции. На протяжении I части указанная фортепианная реплика звучит несколько раз. Она меняет свое высотное положение, в репризе появляются октавные дублировки, что делает ее звучание напряженным и эмоционально насыщенным. Но неизменными остаются ритмический рисунок и интонационный смысл. Показательно и то, что она никогда не проникает в партию скрипки.

Как уже было сказано, скрипичная партия является носителем мелодического начала. Именно здесь экспонируются и развиваются основные темы сонатной формы.

Главная партия (тт. 5 – 12) распевна. В ее интонационной конструкции преобладает волнообразность; примечательно чередование секундово-терцовых попевок и резких ходов на ум. 5 и ум. 8. По характеру мелодии тема напоминает лирико-эпические образы С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Господствующим способом звукоизвлечения является *legato*, которое рельефно очерчивает фразы. Несмотря на невысокий уровень громкостной динамики (*p*), данная тема требует исполнения глубоким насыщенным звуком.

Связующая партия (тт. 14 – 30) развивает интонации главной. Она звучит более напряженно, мелодия поднимается до as^3 , фразы становятся короче, *legato* постепенно сменяется на *détaché*, наблюдается ритмическое диминуирование (переход от более крупных длительностей к мелким). Интересно, что окончание связующей партии полностью проходит на органном пункте *d*, что имело место также в начале главной. Так, фактурными средствами композитор объединяет два раздела формы в единый блок, построенный по принципу динамической волны: *crescendo* – *diminuendo*. В партии скрипки здесь преобладает нисходящее движение, приводящее почти к нижнему пределу скрипичного диапазона (*gis*). Напряжение снимается, появляется ощущение ожидания.

Побочная партия возникает по принципу контраста. Меняется размер (12/8 вместо 4/4), доля метра становится мельче, поэтому создается иллюзия ускорения темпа. На протяжении трех тактов в партии фортепиано проводится фактурная формула танцевального типа. Она бифункциональна: в левой руке очерчены контуры трезвучия *ges* (при этом отсутствует терция, которая указывала бы на ладовое наклонение), в правой – *F-dur*.

На фоне такого, тарафного по сути, сопровождения появляется лирическая, протяжная мелодия скрипки, которая по интонационному строю близка как главной, так и связующей партии. В ней сочетаются постепенность и ходы на широкие интервалы, волнообразность становится главным принципом мелодического движения, преобладает штрих *détaché*.

Заключительная партия примыкает к побочной и является ее развитием. Она включает две волны мелодического развертывания: первая опирается на бифункциональный комплекс Es – D в партии фортепиано; вторая, соответственно, на C – H.

Середина формы невелика. Ее начало ознаменовано возвращением размера 4/4. В партии фортепиано скандируется характерная квинтовая реплика. У скрипки в это время оstinatно повторяется в октавных дублировках угловатая интонационная формула, скомбинированная из звуков того же интонационного оборота.

Так образуется интересный пример сочетания единовременного и производного видов контраста: оба участника ансамбля в опоре на общий звуковой материал выстраивают различные интонационно-тематические обороты. Данный раздел звучит напряженно и подводит к репризе, которая возникает на гребне кульминационной динамической волны.

Будучи зеркальной, реприза начинается побочной партией. Это – единственный раздел, в котором не участвует скрипка. Фортепиано трактовано с оркестровой мощью: мелодия в высоком регистре дублирована в октаву, сопровождение в левой руке также захватывает большой регистровый диапазон. Экспрессивное звучание побочной темы накладывает отпечаток и на дальнейшее проведение главной. Она излагается у скрипки двойными нотами. Энергичное *détaché* подчеркивает весомость каждого звука темы. Небольшая кода возвращает к первоначальному спокойно-умиротворенному эмоциональному состоянию.

Опираясь на приведенный анализ интонационно-тематических процессов в I части *Второй скрипичной сонаты* В. Верховлы, можно констатировать, что для исполнителей важной драматургической задачей является создание целенаправленной линии динамического подъема и спада, продуманной фразировки, чему должна способствовать работа над штрихами, внимание к смене смычка и чистота интонации в исполнении двойных нот.

II часть *Сонаты* В. Верховлы полностью подчинена стихии безудержного танцевального движения. Хотя, в сравнении с I частью, финальное Allegro отличается большими размерами, оно проносится на едином дыхании стремительно и полетно. Роднит финал с начальным Adagio и тематическая много-составность, калейдоскопичность. Однако и здесь тематизм мало-контрастен, это скорее варианты одного, несколько гротестного, остро колючего мелодического образа. Как и в I части, мелодическая функция принадлежит скрипке, фортепиано выполняет аккомпанирующую роль.

Основные «строительные» интонации финала, его ритмические и фактурные параметры определяются в фортепианном вступлении. Острые акцентированные staccato в глубоких басах, неожиданные секундовые, тритоновые и септимовые интонации вводят слушателя в мир скерцозных образов, беззаботной шутки.

Основная тема финала (назовем ее рефреном) напоминает народный танец. В нем трудно выделить черты какого-либо конкретного танцевального жанра. О танцевальности здесь говорит лишь акцентность метра и повторяющиеся ритмические формулы, в которых важное место отведено синкопам. Основное внимание скрипача должно быть обращено на острую атаку звука, строгое выполнение авторских предписаний длительностей звуков в чередовании с паузами, контраст legato и staccato.

Данная тема проводится в финале сонаты несколько раз, неизменно приобретая новые оттенки в мелодическом движении: звучит двойными нотами (см. ц.4, ц.20), становится основой трехголосного канона (т.5 после ц.4), полностью меняет мелодический профиль, сохраняя лишь легкоузнаваемый синкопированный рисунок (ц.16). Подобные трансформации словно имитируют ситуацию вариационных фактурных «переодеваний», привнося в финал дополнительный формообразующий принцип – вариационность, и гарантируя структуре (при всем его калейдоскопическом характере) черты единства.

В первом эпизоде появляется новый важный интонационный элемент: повторяющиеся гаммообразные отрезки, которые своим ритмическим рисунком вносят комический эффект. Это – гемиола, движение трехдольными фигурами в двухдольном метре, что ассоциируется обычно с «непопаданием» на необходимую долю такта. В данном эпизоде она использована только в партии фортепиано, но в

дальнейшем изложении музыкального материала окажется важной ритмической идеей при построении и развитии тематизма. Так, по мере продвижения к концу формы, гомеольные обороты возникают все чаще, проникают в партию скрипки (например, в разделе с т.10 после ц.12 или в т.7 до ц.14 и т.д).

Второй эпизод рондо (ц.6) знаменателен контрастом быстрого движения в партии скрипки и ости-натной басовой формулы у фортепиано.

Третий эпизод (ц.8) наиболее контрастен. У скрипки появляется кантиленная мелодия, сопровождаемая авторской ремаркой *intimo*. Она развертывается достаточно продолжительное время и сопровождается фортепианными аккордами нетерцовой структуры в синкопированном ритме. Это придает музыке джазовую окраску.

Таким образом, изобретательность финала анализируемой сонаты В.Верхолы обусловлена много-образием ритмических приемов, что должно быть для исполнителя поводом к внимательной работе над всеми элементами ритмической организации: метром, темпом, ритмическими рисунками.

В целом же соната является убедительным решением двухчастного цикла, построенного по принципу темпового, жанрового и тематического контраста частей, объединенных художественным замыслом: показом разных граней человеческой личности.

Литература:

1. Сандрацкая В. Виталий Верхола // Молодые композиторы Советской Молдавии. - Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с.21.
2. Там же, с.22.
3. Там же, с.21.

Prezentat la 03.05.2007