

К АНАЛИЗУ СОНАТЫ «PASSIONE» (1985/89) В. РУНЧАКА

Освоение нового искусства в современных сочинениях для аккордеона / баяна является насущной потребностью: аналитическая интерпретация позволяет исполнителю совершенно по-иному взглянуть на прочтение произведения. В работе рассмотрена проблема соотношения новой композиторской и исполнительской техник на примере сонаты «Passione» для баяна / аккордеона В. Рунчака. Показаны особенности музыкального мышления украинского композитора Владимира Рунчака: трактовка жанра пассионов, тематизма, риторических фигур, использование современных техник, таких как двенадцатитоновость, сонорика, алеаторика темпов.

Ключевые слова: жанр пассиона; риторические фигуры; ряд; форма.

Имя Владимира Рунчака (род. 1960) хорошо известно в украинской музыкальной культуре. Произведения для баяна композитор начал писать еще в студенческие годы, среди них «Бахиана» (медитации на тему ВАСН, 1979). Позднее это произведение вошло в сюиту № 1 для баяна в четырех частях «Портреты композиторов» («Бахиана», «В подражание Д. Шостаковичу», «Портрет Н. Паганини», «Посвящается И. Стравинскому» (1988). А также: «Страсти по Владиславу» (1988), Симфония для баяна, симфонического оркестра и чтеца (1982–1988), Сюита № 2 («Украинская»), «Messa da Requiem» (1982), «Passione» Соната № 1 (1985–1989). На сегодняшний день композитором создано более семидесяти произведений для симфонического и камерного оркестров, хоровая и камерно-инструментальная музыка. Начиная с 1989 г. сочинения В. Рунчака часто звучат на фестивалях современной музыки в Чехии, Франции, Германии, Польше. Много произведений композитор написал по заказу известных зарубежных исполнителей. В. Рунчак является членом Национального союза композиторов Украины, членом украинской секции Международной композиторской организации ISCM, членом европейской композиторской организации «Еуропа – Europa» [1. С. 137].

Трактовка жанра. К жанру пассионов (в переводе с нем. Passion, от лат. passio – страдание) композитор обращается в своем творчестве неоднократно: «Страсти по Владиславу» (1982/1988), Соната № 1 «Passione» (1985/1989). Происхождение «страстей» связано со средневековыми традициями в церковной музыке XVI в. Пассионы сформировались на основе евангельского текста, повествующего о крестных страданиях и смерти Иисуса Христа. В отношении формы многочисленные страсти того времени подразделяются на «Страсти-мотеты» и «Страсти-драмы». Согласно А. Швейцеру, первым немецким произведением этого жанра следует считать «Страсти по Матфею» Иоганна Вольтера [2. С. 62]. Но наибольшую известность получили произведения И.С. Баха «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну». К жанру страстей обращаются и современные композиторы: К. Пендерецкий («Страсти по Луке»), С. Губайдулина («Страсти по Иоанну»), А. Пярт («Страсти по Иоанну»).

Тематизм. Риторические фигуры. Ряды. Одним из выразительных средств, с помощью которых композиторы могут выразить свой образный замысел, является система музыкально-риторических фигур. Исследователи, например, баховских произведений (А. Швейцер, Э. Бодке, М. Друскин, Б. Яворский) отмечают интонационные формулы, их взаимосвязь, образующую це-

лую систему музыкальных символов. При этом в глубине баховских произведений, под поверхностью точнейшим образом соблюдаемых норм письма своего времени, таятся идеи, предвосхищающие методы современной композиции XX в. Так, в сонате «Passione» В. Рунчак использует известные риторические фигуры, что позволяет осмыслить множество новых композиторских приемов и «изобретений». Мотивным ядром сонаты (пример 1) является «символ страстей», или «тема распятия», «мотив креста» [3. С. 92], это один из наиболее известных баховских символов («Страсти по Матфею», fuga cis-moll из I тома ХТК и др.). Тематический мотив проходит четыре раза в сонате «Passione»: в начале и в конце первой части произведения с точным ритмическим повторением (1–4-й такты – см. пример 1; 49–51-й такты – пример 2).



Пример 1. В. Рунчак. Соната «Passione»



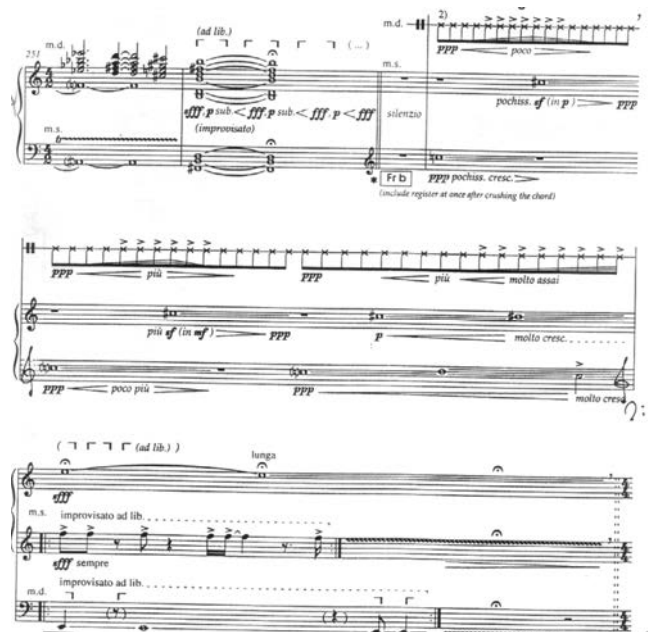
Пример 2. В. Рунчак. Соната «Passione»

В начале и в конце четвертой части сонаты тема креста звучит в увеличении, сначала половинными длительностями с проходящими звуками (217–221-й такты – см. пример 3), и в конце произведения он проходит в обращенном виде целыми нотами (253-й такт – см. пример 4). Начиная и заканчивая произведение темой «креста», композитор как бы предопределяет художественное содержание сонаты: символ креста обозначает страдание (passio), Страсти Господни, искупление через свершившуюся муку. Символы могут иметь разное смысловое содержание в зависимости от эпохи создания произведения, поэтому обозначения символов в баховской музыке, утвержденные известными теоретиками и исследователями (Б. Яворский, А. Швейцер, Э. Бодка, В. Носина и др.), в современной музыке можно трактовать с учетом нового

времени. В музыкальную ткань сонаты вплетены различные риторические фигуры: символ с нисходящим звукорядом (*catabasis*) встречается в сонате три раза.



Пример 3. В. Рунчак. Соната «Passione»



Пример 4. В. Рунчак. Соната «Passione»

В трактовке баховских произведений этот символ обозначает умирание, нисхождение. В сонате символ имеет разные нюансы: в первой части – это мотив печали, оплакивания, встречается дважды (16; 41-й такты), в третьем проведении мотив нисхождения передает скорее взволнованный, мистический характер (85 такт). На смену печали, нисходящему движению как инверсия приходит символ восхождения (*anabasis*), который в сонате встречается пять раз (202, 82, 87, 234, 214-й такты). В музыкальную ткань второй части вплетен символ предопределения, его основной тон (например, в первой части «as» 48 такт) опеваётся, отчего рисунок мотива становится фигурой вращения (*circulatio*). Этой музыкально-риторической фигурой Рунчак передает, в зависимости от контекста, различные образы. Например, бурлящий поток в разделе *Con sdegno* второй части (94-й такт) или чашу страдания в первой части (7, 8-й такты). Так музыкально-риторическая фигура вырастает в многозначный символ. Совокупность этих тем образует систему лейтмотивов, идентифицирующих данную композицию с жанром пассионы, что характеризует первый тип тематизма.

Ко второму типу тематизма относится использование двенадцатитонового ряда *gis, fis, h, a, e, dis, b, g, as, c, des, f* (пример 5). По определению Ю. Холопова,

двенадцатитоновый ряд – это последование 12 высот без повторений или с минимальным повторением, используемое как мелодическое построение [4. С. 206]. Как и у А. Шёнберга, ставящего знак равенства между серией и темой в тональной музыке, ряд у Рунчака является тематическим, и его окончание совпадает со смысловым завершением периода (8 тактов). В трактовке темы, сочетающей метрический период и двенадцатитоновый ряд, проявляются традиции нововенской школы.



Пример 5. В. Рунчак. Соната «Passione»

Третий тип тематизма – сонорная гармония, оперирующая созвучиями тембро-красочного характера [4. С. 197]. Композитор использует распространенный тип сонорники – гармониембровые созвучия, кластеры (аккорды, расположенные по секундам), встречающиеся в третьей части сонаты кластеры исполняются сжатой рукой в кулак, подчеркивают ритмический остиганный ритм и переметный размер. Этот современный тип тематизма, построенный на элементарной малой секунды, вырастающий динамически до диатонических и хроматических кластеров в диапазоне квинты и квинты, используется автором, как бы подчеркивая связь времен, прошлое и настоящее. Описанные типы тематизма содержат интенсивные эмоциональные, тяготеющие друг к другу образы, обеспечивая прочность композиционной структуры.

Трактовка формы. Одночастность сонаты В. Рунчака, аналогично Камерной симфонии ор. 9 А. Шёнберга и Флейтовой сонатине П. Булеза, интегрирует четыре части сонатной формы в одночастную форму. Описанная выше система лейтмотивов скрепляет секции сонаты в единое целое. По утверждению О. Мессияна, все свободные инструментальные формы происходят от четырех частей сонаты [5. С. 56]. В контексте этого положения смена и возвращение темпов (шкала темпов представлена в схеме 1) очерчивают границы четырехсекционности внутри одночастной сонаты. Одновременно шкала темпов является результатом влияния идеи алеаторики. Эстетические противоречия в трактовке идеи *alea* (ограниченная и неограниченная, алеаторика на уровне теста и формы) сформировали, как известно, оппозицию музыкального модерна и постмодерна, которая повлияла практически на всех композиторов современности (см. об этом: [6. С. 18–21]).

По мнению П. Булеза, плодотворным является тот тип анализа, где «мысль интерпретатора является длительным процессом создания своих собственных вариантов» (цит. по: [7. С. 80]). Рассмотрение некоторых логических аспектов мышления композитора позволяет исполнителю совершенно по-иному взглянуть на прочтение и исполнение произведения.

1-я секция	Largo drammatico, Lo stesso tempo ma molto semplice e malinconia, Poco più mosso Poco meno mosso Rabbioso come prima
2-я секция	Il canto semplice ma mestizia Con sdegno Rabbioso Con dolore ma sempre esaltato Patetico, canto legato (lo stesso tempo)
3-я секция	Pio mosso, con collera Agitato Pio mosso
4-я секция	Largo. Passione assai Meno mosso e molto esaltato Meno mosso e sonorissimo possibile Meno mosso. Furioso Senza misura. Largo Largo, lugubre Senza misura, come sopra Largo, lugubre

Схема 1. В. Рунчак. Соната «Passione». Шкала темпов

Сочетание в сонате традиционного и нового выражает эстетику «экспериментального постмодернизма» (см. об этом: [8. С. 98]).

С одной стороны, возврат к прошлому (через символы, риторические фигуры, трактовку формы), с другой – движение вперед (новые композиционные и

исполнительские приемы: вибрато, рикошет, сонорика, алеаторика темпов, двенадцатитоновый ряд). В аспекте композиционного метода это предполагает канонизацию традиционных эстетических ценностей, преломленных через призму современного восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сташевський А.* Володимир Рунчак – «Музика про життя ...» Аналітичні есе баянного творчості. Монографічне дослідження. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004.
2. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М. : Классика – XXI, 2002.
3. *Носина В.* О символике французских сюит И.С. Баха. М. : Классика – XXI, 2002.
4. *Холопов Ю.* Задания по гармонии. М. : Музыка, 1983.
5. *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарий М. Чебуркиной. М., 1994.
6. *Петрусёва Н.А.* О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. М., 2011. № 1. С. 18–21.
7. *Петрусёва Н.А.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. Москва ; Пермь : Реал, 2002.
8. *Петрусёва Н.* Постсерийный модернизм и экспериментальный постмодернизм: положение Новой музыки // Философия и культура. М. : NOTA BENE, 2010. № 12(36). С. 94–104.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 24 сентября 2012 г.