



**М. Р. Черная**

*(Санкт-Петербург)*

## **«СОНАТА СОНЕТА» ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА: СИМБИОЗ МУЗЫКАЛЬНОГО И ПОЭТИЧЕСКОГО ЖАНРОВ**

«Соната сонета» написана Г.О. Корчмаром в 2009 году, произведение датировано 14 декабря. Композитор условно определил создание этого произведения под эгидой возвращения к стилю *espressivo*, то есть к музыке углубленного психологизма. В поздний, зрелый период творчество, как признается композитор, «потянуло на Скрябина»<sup>1</sup>, что вполне ощутимо в самой музыке произведения.

В названии, предложенном Г.О. Корчмаром, – «Соната сонета» – можно усмотреть некую программность, акцентирующую связь формы музыкальной с формой литературной. На этом примере можно с полным основанием говорить о попытке композитора связать формообразующими узлами музыку и слово поэтическое. Любопытна сама перекличка 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).

Прецеденты переложения поэтической формы на музыкальную не чужды искусству XX века. Так, в 1957 году Пьер Булез написал «Две импровизации по Малларме» для сопрано, ударных и арфы на тексты двух сонетов французского символиста. Позднее композитор добавил к ним третью импровизацию для сопрано и оркестра (1959). На этом автор не

---

<sup>1</sup> Из интервью с Г. Корчмаром (02.10.2012 г.)

остановился и в период с 1969 по 1972 годы создал вступительную часть «Дар» (преимущественно инструментальную) и большой оркестровый финал с вокальной кодой «Гробница» (везде на слова Малларме). В результате постепенно сложился пятичастный цикл «Pli selon pli» (что обычно переводится на русский язык как «Складка за складкой»). Монументальная партитура П. Булеза длится почти час, в течение которого покров, наброшенный на портрет поэта, медленно, как бы складка за складкой, спадает по мере развертывания музыки.

В одной из своих статей, основанной на лекции, прочитанной в Страсбурге, Пьер Булез анализирует композиционные и интерпретационные проблемы, касающиеся второй «Импровизации на тему Малларме». В частности, он отмечает: «Форма моего сочинения точно соответствует структуре стихотворения, лежащего в его основе. Речь идет о сонете *Une dentelle s'abolit...*

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»<sup>2</sup>

Далее Булез объясняет свою позицию по согласованию внутренней структуры сонета с музыкой, отмечая использование в музыкальном материале двух контрастных структур. Г.О. Корчмар 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 потактово

---

<sup>2</sup> П. Булез. Ориентиры I. Вообразить. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. М.: «Логос-Альтера», «Esse homo», 2004. 200 с. – С. 168.

связана с построением четырех сонетов. Форма первого сонета приложена к изложению главной и связующей партии. Второй сонет совмещен с зоной побочной партии, то есть несет в себе побочную и заключительную партии. Третий сонет связывается со становлением разработки. Четвертый сонет имеет резюмирующую функцию, в нем проходят стадию репризы все четыре партии, но в новом порядке: побочная–связующая–главная–заключительная.

Заметим, что в подходах к привлечению сонетной структуры в музыкальную форму оба композитора весьма оригинальны. Французский композитор П. Булез создает вокальные миниатюры, опираясь на конкретные поэтические произведения – сонеты Малларме. Что касается Сонаты сонета Г. Корчмара, то в данном случае петербургский композитор использует сонетную форму как таковую, абстрактно, не ориентируясь на какое-то определенное поэтическое произведение. Примечательно, что в опусе Корчмара сонетная форма сочетается с сонатной. Характерно, что сам Григорий Корчмар с сочинением Пьера Булеза не проводит никаких аналогий. По его словам, в Сонате сонета он руководствовался исключительно своей фантазией и профессионализмом, исключая любые параллели с творчеством Булеза.

В фактуре, то есть на нижнем уровне музыкальной формы, «Сонаты сонета» Г.О. Корчмар неукоснительно соблюдает необходимость смены материала при переходе в сонетной форме с катренов на терцеты. Другой важной композиционной особенностью выступает насыщение музыкальной ткани произведения полифоническими приемами, где важнейшей разновидностью является контрастная полифония (в противопоставлении пластов). Кроме того, на синтаксическом уровне композиции «Сонаты сонета» находит применение кинематографический принцип «склеивания кадров».

Для более детального рассмотрения особенностей формы «Сонаты сонета» Г. Корчмара, обратимся к разбору музыкального материала. Произведение одночастно, его структура может быть представлена в виде следующей краткой схемы:

Сонет 1	Сонет 2	Сонет 3	Сонет 4
(экспозиция)		(разработка)	(реприза зеркальная)
ГП + СП	ПП+ЗП		ПП1 +СП1 ГП1+ЗП1
16т. + 10т.	26т + 13т	43т.	14 + 9 т. 3 + 14 т.

Разделы сонатной формы оформлены в виде убывающей прогрессии: 65т.: 43т.: 40т. Как видно из схемы, «веночек сонетов», хотя и уложен в сонатную схему, но имеет и собственную структуру, накладываясь полифонически на разделы сонатной формы, ведь сонатная форма трехчастна, а в структуре произведения упоминаются четыре сонета. «Скрещивание» форм из различных видов искусства привело к особой, синтетической структуре, в которой происходит сквозное развитие. В результате на кульминации (начало репризы, 4-й сонет) утонченная, поэтичнейшая, тишайшая побочная партия появляется в экстатической трансформации (на три forte, в октавной дублировке, в пластовой фактуре), и только к моменту возвращения главной партии напряжение спадает.

Начальный образ «Сонаты сонета» многозначен и получает в дальнейшем интенсивное развитие в разработке сонатной формы. Главная партия вступает с двухголосного построения канонического типа, которое дает намек на сериальность (пример 1, а и б). Однако это качество музыкального материала не выдерживается, но дает толчок к определенному типу образования гармонических комплексов (с избеганием повторения

звуков). Построения главной и связующей партии предельно лаконичны, побочная и заключительная (второй сонет), по контрасту, более развернуты. Побочная партия изложена полифонически, с привлечением пластовой фактуры (пример 2). Обращает на себя внимание ползущий хроматический спуск в альте и изломанные ходы в сопрано. Трепещущие шестнадцатые и квартовые призывы в дальнейшем служат строительным материалом для терцетов заключительной партии (пример 3).

Разработка (третий сонет) строится по волновому принципу. Первая волна подхватывает наиболее характерные интонации побочной и заключительной партий. На гребне следующей большой волны очень драматично звучит главная тема, с хроматизированным контрапунктом и с аккомпанементом бурлящих фигураций в тактах 95-109, подготавливающих динамическую зеркальную репризу. Большое нарастание выносит на первый план экстатически преображенную побочную тему в пышном фактурном оформлении, однако ее клокотание постепенно иссякает и сменяется краткой реминисценцией главной темы, встык с которой монтируется материал заключительной партии. В проведении заключительной партии в репризе закрепляется пластовость в организации фактуры.

Основную тональность произведения можно определить как усложненный Фа мажор. Заметим, что, как отмечает сам автор, это нетипичная для его музыки тональность. Обычно ее трактуют как носительницу пасторального начала, и «Соната сонета» Г.О. Корчмара действительно излучает мягкий свет.

Сложный замысел, связанный с синтезом жанров из различных видов искусства, получил у Г.О. Корчмара стройное, почти скульптурное воплощение в изящно скомпонованной, индивидуализированной сонатной форме. Тематизм тонкими намеками указывает на Скрябину, стилистические модели узнаваемы, но прямых цитат нет.

Следует отметить, что сочинение нигде не исполнялось и не издано, но включено в планы петербургского издательства. Думается, пианисты откроют для себя эту яркую музыку, насыщенную колоритными образами и воплощающую оригинальную идею композитора.

Нотные примеры

Пример 1:

а

Sonata I

б

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Пример 2:

Sonata II

26 *allegro* *a tempo* 28 29

Handwritten musical score for Example 3, measures 50-52. The score is written on four staves. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *8*. The second and third staves contain accompaniment with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *mf*. The bottom staff contains a bass line with a dynamic marking of *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Пример 3:

Handwritten musical score for Example 3, measures 56-57. The score is written on four staves. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *8*. The second and third staves contain accompaniment with a dynamic marking of *mb e pncd* and a tempo marking of *more*. The bottom staff contains a bass line with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.