



**Н.П.Хилько**  
(Петрозаводск)

## **«AULETICA» Э. ПАТЛАЕНКО: ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ИГРЫ ДЛЯ ГОБОЯ СОЛО**

В 1971 году из-под пера петрозаводского композитора Эдуарда Патлаенко выходит сочинение под названием «Искусство игры на гобое: Auletica» – полифонический цикл из 7 прелюдий и фуг для гобоя соло.

Появление «Auletica» симптоматично для творчества Патлаенко рубежа 60–70-х годов. К тому времени композитору было 35 лет. Прошло 8 лет, как он окончил Ленинградскую консерваторию по классу О. Н. Чишко. Творческое состояние и уровень профессионализма свидетельствовали о наступившей зрелости. Новое сочинение помечено опусом 27. Ему предшествовали 3 симфонии, 2 сюиты, 3 кантаты, многочисленные штудии в области камерной музыки. При всем разнообразии замыслов их объединяет установка на эксперимент в области звуковысотной организации, жанра, формы. Так, трехчастная Вторая симфония имеет жанровое уточнение «Трактат для оркестра», пятичастная Третья симфония по мотивам драмы К. Чапека «Белая болезнь» совмещает звучание симфонического оркестра и джаз-квартета, «Ренессанс-сюита» для камерного оркестра построена на стилевых контрастах, «Вечернее музицирование» – собрание разнообразных по композиционному решению сонат для деревянных духовых инструментов. И это лишь некоторые результаты композиторских поисков.

«Auletica» можно считать вершиной экспериментаторства Патлаенко. Для решения сложных полифонических задач композитор выбрал гобой, неудобный для этих целей инструмент, если иметь в виду его не очень большой звуковой диапазон – 2,5 октавы ( $h - e^3$ ), недостаточную динамическую гибкость и другие моменты. В этой связи вспоминается fuga Э. Шультхофа из цикла «Басовый соловей», написанного в 1922 году для контрафагота соло. Сочинение Шультхофа нужно рассматривать в контексте сюрреалистических выпадов композитора, призванных эпатировать публику. Поэтому fuga для контрафагота – ситуация экстраординарная.

Выбор Патлаенко имел следующие основания. Хотя с детства он мыслил себя только композитором, но в профессиональную музыку вошел благодаря этому инструменту: Эдуард Николаевич окончил Ставропольское музыкальное училище как гобоист, в этом же качестве 1 год проучился в Ленинградской консерватории. Поэтому композитор хорошо знал возможности инструмента и его репертуар. За 5 лет до «Auletica» – в 1966 году – он создал цикл для деревянных духовых инструментов «Вечернее музицирование», среди сонат которого была и Соната-обращение (в



трех экспозициях) для гобоя соло. В 1971 году появляется «Искусство игры на гобое», а 1976 году – будут сочинены «Пастушьи песни» для 3-х гобоев и 2-х английских рожков. Таким образом, композитор исполнил свой долг перед инструментом, пополнив его репертуарный запас интересными сочинениями.

Соната-обращение и «Пастушьи песни» закрепились в исполнительской практике, а «Искусству игры на гобое» не повезло. Отдельные прелюдии и фуги прозвучали в 70-е годы в концертах известного ленинградского гобоиста В. Курлина (ему они и посвящены), и на этом сценическое бытие «Auletica» прекратилась. Причины разные: здесь и инертность исполнителей, и недостаточная реклама творчества нестоличного автора и, прежде всего, особенности самого сочинения, которым и посвящена статья.

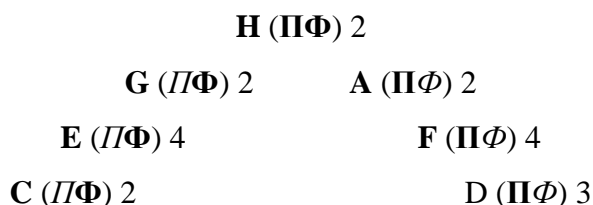
Среди полифонических циклов XX века, продолжающих традицию баховского «Хорошо темперированного клавира»<sup>1</sup>, «Auletica» ближе всего к «Ludus tonalis» П. Хиндемита. Это касается и особых принципов звуковысотной организации, и оригинально выстроенного цикла. В композиционной паре «прелюдия–фуга» Патлаенко противопоставляет тональность и несерииную додекафонию (Ц. Когоутек). Звуковые центры семи прелюдий и фуг расположены на основных и дополнительных (по одной снизу и сверху) линейках нотного стана: C ↗ E ↗ G – H – A ↘ F ↘ D и таким образом охватывают все звуки белоклавишной диатоники (схема 1).

Схема 1.



Заданная конфигурация ассоциируется у автора с еврейским семисвечником менорой. В трех первых микроциклах I часть – додекафонная, II – тональная. Центр композиции – прелюдия и фуга *in H* – отмечен единой (тональной) организацией. Далее контраст в паре восстанавливается, а соотношение техник меняется: прелюдия становится тональной, фуга – 12-тоновой<sup>2</sup>.

Схема 2<sup>3</sup>.



<sup>1</sup> Помимо знаменитых полифонических циклов П. Хиндемита и Д. Шостаковича следует назвать 24 прелюдии и фуги В. Задерацкого (1937), 24 прелюдии и фуги Р. Щедрин (1964,70), 24 прелюдии и фуги И. Ельчевой (1970), 24 прелюдии и фуги В. Бибика (1973), 24 прелюдии и фуги Г. Мушеля (1975), 12 фуг К. Караева (1981) и др.

<sup>2</sup> Принципы додекафонной организации присутствуют в 12 фугах К. Караева. Они созданы на основе одной серии.

<sup>3</sup> В скобках курсивом обозначена додекафонная часть, жирным шрифтом – тональная.



Подобие композиционных «краев» подчеркнуто и количеством голосов, моделируемых в фугах: в цикле преобладают 2-голосные фуги (1, 3, 4, 5), 2-я и 6-я – мыслятся автором как 4-голосные и финальная фуга – 3-голосная. Центральная и заключительная фуги двойные: с совместной (*in H*) и отдельной (*in D*) экспозициями.

В первой половине цикла композиционная зависимость прелюдии и фуги более сильная, о чем свидетельствуют наличие связки и сохранение динамического уровня при переходе из раздела в раздел (*in C* и *in A*). В этих композиционных парах возникают черты сложной 2-частной формы (как в цикле Шостаковича). В прелюдии и фуге *in H* процесс формообразования имеет сквозной характер, поскольку интонационная кристаллизация обеих тем двойной фуги, их образная конкретизация начинаются в прелюдии, а завершаются в конце фуги. Эта пара становится поворотным пунктом в зеркальной композиции цикла. Порядок следования хорального и моторного материала в прелюдии и фуге противоположный. Из первой темы прелюдии вырастает быстрая – 2-я – тема фуги и наоборот.

В последних 3-х парах контраст между разделами становится сильнее. Отчетливо слышится свойственное частям микроцикла сопоставление, подчеркнутое динамическим перепадом. В последней паре – *in D* – контраст выходит на уровень концепционного: прелюдия, построенная как диалог-сопоставление народных музыкантов, играющих на зурне и рожке, противопоставлена двойной фуге с отдельной экспозицией додекафонных тем. По замыслу композитора, контраст додекафонной и тональной организации в ранее звучащих прелюдиях и фугах воплощал семантическую оппозицию «цивилизация – культура». В завершении цикла она приобрела вид «природное – искусственное».

В связи со специфической звуковой организацией «Auletica» важно подчеркнуть особую роль прелюдии. Несмотря на то, что перед каждой композиционной парой Патлаенко объявляет основной тон, интонационный процесс не всегда позволяет обнаружить его слухом. Но в конечном итоге и прелюдия, и фуга придут к «заглавной» высоте. В конце прелюдии основной тон, как правило, достаточно долго звучит и, таким образом, выполняет функцию настройки к теме фуги, особенно это актуально, если фуга тональная.

В условиях одноголосия, а также под влиянием сложившейся семантики инструмента тональность довольно часто приобретает модальные признаки. Так, в прелюдии *in D* отчетливо слышна переменность дорийского, фригийского, миксолидийского ладов. В основе фуги *in G* преобладает мелодический мажор с высокой IV ступенью.

Хроматическая тональность с ее характерными напряженными интонациями представлена в фуге *in C*. В прелюдии и фуге *in H* происходит расширение звукового объема за счет использования четвертитонов.

12-тоновость в прелюдиях и фугах трактована по-разному. В фугах *in F* и *in D* изложение темы и ряда совпадает. В протяженной теме фуги *in A* ряд успевает пройти в первоначальном и измененном



виде: используются пермутация и интерполяция. Периодические проведения темы на разных высотах, а также инверсионные и ракоходные преобразования (I, R) позволяют говорить о признаках серийной организации. Но в интермедиях последовательность 12-ти звуков не имеет системного характера. Также обстоят дела и в додекафонных прелюдиях. В этих случаях возникает несерийная додекафония (по определению Ц. Когоутека). В додекафонных темах *in A* и *in F* прослушивается тональная основа. В первом случае из-за движения по звукам трезвучий, во втором из-за последовательности квинт, в которой намечаются функциональные отношения.

Разнообразие форм звуковысотной организации позволяет композитору регулировать интонационный контраст между додекафонной и тональной частями, то сглаживая его как в паре *in C* или *in F*, то усиливая как в прелюдии и фуге *in D*.

Все, о чем говорилось ранее, выявляет индивидуальность художественного замысла, но пока никак не касается главной интриги цикла – создание полифонии для одноголосного инструмента.

Изменим ракурс исследования и рассмотрим ситуацию с точки зрения «игры внутри Игры» (Т. Апинян)<sup>4</sup>. Под большой Игрой будем понимать демонстрацию мастерского владения инструментом, что запечатлено в названии произведения на 2-х языках (русском и греческом<sup>5</sup>). Название малой – определим как «игра в фугу». Играть во что-то значит «использовать нечто [в данном случае форму фуги] в своих целях, лишь по видимости соблюдая задействованные в данной игре правила»<sup>6</sup>. По классификации игр, предложенной Роже Кайуа, «игра в фугу» может быть отнесена к миметическим (подражательным) играм (Mimicry)<sup>7</sup>.

В этом контексте прелюдия, свободная от обязательств перед полифонией, актуализирует свое лингвистическое значение: в переводе с латинского «*prae* перед *ludus* игрой».

Природа одноголосного духового инструмента не допускает полифонии реальной, но композитор может создать ее иллюзию. Эффект многоголосия в мелодии традиционно рождается ходами на широкие интервалы, регистровыми разрывами, контрастными штрихами, динамикой. Для фуги, пусть даже иллюзорной, следует воспроизвести необходимые признаки формы, и, прежде всего, основные элементы «фугированной имитации» (А. Михайленко) – тему, ответ и противосложение. Именно противосложение делает имитацию полифонической. Патлаенко пишет три фуги с противосложением: тональную 2-голосную *in C* и додекафонные 4-голосную *in F* и трехголосную двойную *in D*. Две последние фуги имеют удержанное противосложение (в фуге *D* к 1-й теме). Зависимость процесса полифонического формообразования от структуры темы в гобойных фугах

<sup>4</sup> Апинян Т. А. Сущностно-универсальное определение игры: феноменология фантома // Вопросы философии. – 2008. – №2. – С. 58–73.

<sup>5</sup> *Auletica* – в переводе с греческого означает игру на авлосе – прародителе гобоя.

<sup>6</sup> Апинян Т. А. Цит соч. С. 69.

<sup>7</sup> Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. – М.: ОГИ, 2007. – 304 с.



обусловлен еще и техническим фактором – возможностью исполнить 2-голосный контрапункт. Присутствие в темах *in C* и *in D* крупных длительностей и разделяющих мотивы пауз позволяют композитору подстроить второй голос. От реального двухголосия подобный контрапункт отличает иллюзия тянущихся звуков.

В додекафонной фуге *in D* появление противосложения приводит и к двухколейности серийного изложения, при этом серии темы и противосложения время от времени пересекаются посредством общих звуков (схема 3). Следует уточнить, что в противосложении серийная организация исчезает: перестановки 12-ти неповторяющихся тонов свободны от регламента.

Схема 3

Т	I-----		II	III-----		IV	V----	VI VII VIII IX X XI XII
П	1	2345678910	11	12/ 10 9 2 3 1 4 8 11 7	6	5/ 11 1 12 6 3		

В свободной части фуги Патлаенко не выстраивает многоголосие, а репризный раздел (в большинстве случаев он мыслит композицию фуги как 3-частную) вновь актуализирует полифонические притязания. В фуги *in C, E, H, F* он вводит 2-х и 4-голосные стретты в зависимости от количества заявленных голосов, а в фуге *in D* совмещает проведение тем. В первой и последней фугах – именно в них состоялась полноценная экспозиция с темо-ответной парой – двухголосие в репризе имитируется попеременным звучанием сегментов темы (в «стретте») или тем (в «контрапункте»).

В быстрой 4-голосной фуге *in E* не было противосложений, ритмический рисунок темы не позволил встроить другой голос. Тем не менее, в репризе впечатление 4-голосной стретты возникает: повторяя тональный план экспозиции, сделанной по классическому образцу (TDDT), Патлаенко представляет тему лишь ее ядром – сигнальным кварто-квинтовым мотивом – и начальными мотивами развертывания. В последовательности этих тематических сегментов создается впечатление фактурного уплотнения и канонического звучания (схема 4).

Пример 1



Таким образом, композитор репрезентирует процесс восприятия слушателем имитационного многоголосия, при котором сознание фиксирует наиболее информативные зоны – вступление темы, рельефные моменты развертывания.



Примерно такое же впечатление складывается от всех фуг без противосложений (*in E*, *in G*, *in H*, *in A*). Они, как правило, быстрые, и поэтому слушатель успевает следить за темой, периодически появляющейся на разных высотных уровнях. И все же там, где не воссоздается имитационное многоголосие, fuga перестает быть таковой. Например, в фуге *in G* отсутствуют и противосложение, и стретты. Тональный план экспозиции с большесекундовым интервалом ответа также не способствует возникновению аналогий с объявленной формой. В результате ее зеркальная композиция, в которой чередуются проведения темы, основной и ракоходный вариант интермедии, обретает рондальные черты:

Схема 5

$$T_g - T_f - И - T_d - T_{cis} - T_d - И(R) - T_f - T_g.$$

В этой моторной музыке fuga предстает в своем изобразительном значении – fuga (бег).

Не меньше проблем с атрибуцией формы возникает в двойной фуге *in H*. Попеременное появление сегментов медленно продвигающейся хоральной темы и динамичной моторной второй должно вызвать у слушателя впечатление их совместной экспозиции. Что представляется затруднительным, поскольку темы масштабны (5 сегментов 1-й темы и 4 сегмента 2-й). Более того, первая тема к концу значительно ускоряется, из-за чего ослабляется связь с началом. Такое «порционное» экспонирование занимает половину композиции. Признаки полифонической формы намечаются благодаря единственному «стреттному» тонико-доминантовому проведению первой темы, которым открывается свободный раздел.

Темы в целостном виде звучат по одному разу: первая тема (в уменьшении) – перед репризой, вторая – в репризе<sup>8</sup>. Как уже говорилось выше, в этой фуге нет традиционной экспозиции. После единственной интермедии начинается небольшая свободная часть, включающая одно проведение первой темы в уменьшении. Реприза же из-за отсутствия тематического контрапункта не соответствует требованиям двойной фуги. Соотношение материала, нетрадиционный способ его изложения в экспозиционной и репризной фазах порождают вопрос: не поменял ли Патлаенко местами экспозицию и репризу, представив форму в ракоходе? Тем более, что центральная позиция этой фуги в цикле, после которой происходит смена звуковысотной организации, могла подтолкнуть автора к такому решению.

Начиная «игру в фугу», композитор создает игровую ситуацию на уровне внешних признаков: названия, объявления количества голосов. В первой (2-голосной) фуге цикла *in C* он максимально точно воспроизводит полифоническую модель. На этом заканчивается этап оглашения правил игры.

Отсутствие противосложения в «4-голосной» фуге *in E* ослабляет формальные признаки, но «стретта» в репризе вновь актуализирует их. 2-голосная fuga *in G* игнорирует полифонию и

<sup>8</sup> Вторая тема появляется в фуге всего 2 раза (в рассредоточенном и целостном виде) без изменения высоты.



превращается в изобразительную фугу – бег. Лишь тень формы остается в центральной фуге *in H*, вне цикла она таковой вообще восприниматься не будет. На этом этапе произошло наибольшее удаление от заданной модели, фуга предстала здесь в виде метафоры.

Далее начинается постепенное восстановление структурных признаков. «2-голосная» фуга *in A* – аналог изобразительной фуги *in G*, в «4-голосной» фуге *in F* в эмбриональном виде появляется противосложение и стреттное проведение в репризе (здесь, пока нет свободной части, середину формы занимает единственная в композиции протяженная интермедия). И, наконец, додекафонная фуга *in D* – трехголосная, двойная с отдельной экспозицией. Здесь есть полноценное удержанное противосложение, кварто-квинтовый тональный план экспозиции (T – S – D), свободная часть, построенная преимущественно на высотных преобразованиях и инверсии второй темы, а также необходимое совмещение тем в репризе. До настоящей 3-голосной фуги не хватило хотя бы намек на 3-голосие в экспозиции.

### Пример 2

Molto sostenuto (♩ = 54–58)

3 voce

(T1) *f* sub. *fermamente*

(T1) *f* *p* sub. *f* *p* sub. *f*

(T1) *f* *p* sub. *f* *p* sub. *f*

(T1) *f* *p* sub. *f* *p* sub. *mf*

*p* *pp* *p* *pp*

(T2) poco a poco accelerando *p* *mf*

(T2) *p*

Игровая стратегия в «Auletica» представляется следующим образом: построение модели по эталону, далее постепенное размывание его признаков до минимального уровня узнаваемости и вновь устремленность к образцу более высокого структурного ранга.

Подобное восхождение к фуге объясняет и отмеченную ранее семантическую оппозицию «природное – искусственное» в заключительной паре *in D*. Композитор запечатлел крайние



исторические вехи искусства игры на гобое. Ее начало сохранилось в фольклорных импровизационных образцах (прелюдия). На сегодняшний день гобой имеет высокий академический – «ученый» – статус (двойная fuga) и способен исполнять музыку разных стилей. В этой связи ассоциации с темами фуг Баха, Шостаковича, Хиндемита, возникающие в «Auletica» Патлаенко, заставляют вспомнить миф о Марсии, который нашел авлос Афины, игравший ее мелодии<sup>9</sup>. Но это еще один игровой момент «Auletica» и тема отдельного исследования.

Воплощая концепцию цикла Патлаенко, гобоист должен знать, как строится fuga. Поскольку в процессе исполнения он будет держать в уме то, чего нет в реальном звучании. И только тогда иллюзия многоголосия в сознании слушателей может стать реальностью. Пока еще ноты «Auletica»<sup>10</sup> не попали в руки своего исполнителя, и «Искусство игры на гобое» имеет вид ученого труда.

---

<sup>9</sup> Отметим лишь некоторые параллели. В прелюдии *in E* узнается тема баховской фуги *F-dur* (ХТК–I), fuga *in F* рождает ассоциации с фугой Хиндемита *in E*, 2-я тема фуги *in D* – с фугой Хиндемита *in As* и с фугой Шостаковича *G-dur*, fuga *in C* – с фугой Шостаковича *fis-moll*, fuga *E* – с фугой Хиндемита *in Es*.

<sup>10</sup> Патлаенко Э. Искусство игры на гобое: Auletica. Семь прелюдий и фуг для гобоя соло. – Л.: Сов. композитор, 1983.