Шубіна О. М. «Сліпа ластівка» О.С.Щетинського – методи утворення сенсу. Опера «Сліпа ластівка» О. Щетинського на лібрето О. Паріна являє собою концептуальний твір, присвячений російській літературі. Лібрето опери та музичний текст грунтуються на методі інтертекстуальних включень, що мають для авторів символічне значення. Розкриттю сенсів цих символів, які розповсюджуються на різні види мистецтва, і присвячена ця стаття.

Ключові слова: сучасна опера, А. П. Чехов, інтерпретація, інтертекст, символ, алюзія, семіотика

Shubina O. N. A. S. Schetinskiy's opera «The Blind Swallow» – methods of creating meaning. The opera «The Blind Swallow» by A. Schetinsky based on the A. Parin's libretto. This conceptual work is gave up to the Russian literature. Libretto and musical text are based on intertextual method with symbolic meaning. This article is dedicated to opening of senses of these symbols, which are actual for different kinds of the arts.

Key words: modern opera, A. P. Chekhov, interpretation, intertext, symbol, allusion, semiotic.

УДК 785.74 : 787.1/ : 4

АннаУтина

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ М. ЛАВРУШКО: ЛИРИКО-РОМАНТИЧЕСКОЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЖАНРА

Камерно-ансамблевая музыка донецких композиторов включает значительное многообразие жанров, различающихся по количеству исполнителей и качественному составу инструментов. В соответствии с классификацией И. Польской, они подразделяются на темброво-однородные и темброво-неоднородные[7].

Более многочисленны темброво-неоднородные ансамбли, особенно так называемые «камерно-фортепианные» (термин Лициуша Пинкоша). Это, например, соната для скрипки и фортепиано М. Лаврушко, «Плачи» для скрипки, виолончели и фортепиано Е. Петриченко,

«Диалоги» для флейты и фортепиано Е. Милки. Особенной популярностью пользуется у донецких композиторов дуэт домры и гитары («Эпиграф и тарантелла» В. Ивко, Четыре коломыйки Е. Милки, Метаморфозы А. Скрыпника).

Востребованы и темброво-однородные ансамбли: соната для двух домр В. Ивко, «Прелюдия и фуга» для квартета саксофонов А. Рудянского, струнные квартеты А. Рудянского, С. Мамонова, А. Скрыпника и М. Лаврушко.

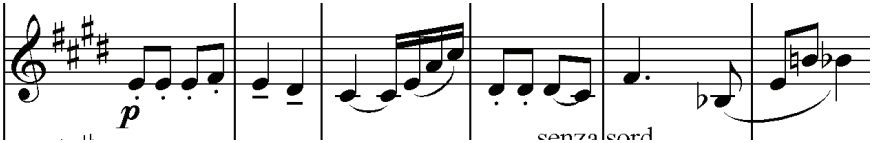
Особой популярностью у исполнителей, в частности студентов Донецкой музыкальной академии, пользуется квартет М. Лаврушко.

Целью статьи является рассмотрение струнного квартета М. Лаврушко в контексте лирико-романтического преломления традиций жанра.

Струнный квартет Михаила Лаврушко написан в 1973 году в период обучения в Одесской консерватории по классу композиции И. Асеева. В 1990-е годы он был переделан, именно вторая редакция квартета анализируется в настоящей статье.

Квартет Лаврушко представляет собой четырехчастный цикл, в котором сохранены последовательность и функции частей сонатно-симфонического цикла: первая часть – психологическая драма, концентрация действенного начала, вторая часть – лирическое *Andante*, третья – грациозное скерцо, четвертая – энергичный финал. Каждая часть обладает образной и тематической самостоятельностью. Вместе с тем, прослеживается определенная преемственность ряда музыкальных тем от главной темы первой части. Повторы одного звука в сочетании с ритмической фигурой присутствуют в точном или модифицированном виде в теме среднего раздела второй части (ц. 32), обеих темах третьей части (пример ц. 37, ц. 40), в теме эпизода четвертой части (с. 46 из затакта).

Пример 1: Главная тема первой части квартета М. Лаврушко:



Следует подчеркнуть, что драматургическая значимость частей неравноценна. Первая часть – самая масштабная, тематически насыщенная, образно контрастная, характеризующаяся интенсивным развитием материала. По длительности звучания она соизмерима с суммой аналогичных показателей трех последующих частей.

Тональный план квартетного цикла Лаврушко (*cis-moll – c-moll – As-dur – C-dur*) обнаруживает связи как на уровне «титульных тональностей» (Е. Назайкинский [6]) частей, так и на уровне их внутренней организации. К первому уровню относятся арки между одноименными тональностями второй – четвертой частей (*c-moll – C-dur*) и однотерцовыми первой – четвертой (*cis-moll – C-dur*). Второй уровень образуют постепенная кристаллизация заключительного *C-dur'*а в недрах разработки первой части и середине скерцо, а также появление в финале тональностей, родственных исходному *cis-moll'*у:*Fis-dur'*а в первом эпизоде (ц. 32) и *Des-dur'*а во втором эпизоде (ц. 55) и в коде (т. 4 с конца). Особенно интересен мимолетный *Des-dur'*ный блик внутри заключительного *C-dur'*ного каданса.

Центром тяжести квартетного цикла является первая часть – *Moderato 2/4*. Она написана в сонатной форме с двойной фугой в разработке и сокращенной репризой. Масштабность композиции обусловливает ее тематическую многосоставность: помимо тем главной и побочной партий активными «участниками» драматургического развертывания являются трехзвучный мотив вступления и две темы фуги. Между названными темами прослеживаются интонационные связи. Так, восходящий ход на септиму (иногда нону), составляющий основу вступительного мотива, обнаруживается в мелодическом движении главной и побочной тем (ц. 3 т. 1, ц. 4. т. 3, ц. 5 т. 2 и ц. 7 т. 3, ц. 8 т. 3), в контурах обеих полифонических тем (ц. 18 т. 1–2, ц. 21 т. 1). Другой элемент вступления – нисходящее хроматическое скольжение (с. 1 т. 7–8) – инкрустируется в первую тему фуги (ц. 18 т. 3–4), настойчиво обыгрывается во второй (ц. 21 т. 1–3), определяет интонационный рисунок контрапунктирующих голосов (с. 17 т. 2–3). Следует отметить также подготовку основной ритмической фигуры главной темы в конце вступления (с. 2 т. 2–4), развитие опевающего мотива главной партии (ц. 3 т. 2) в побочной (ц. 7 т. 4) и второй полифонической темах (ц. 21 т. 4).

Заостренные интонационные ходы, определяющие облик большинства тем первой части, неожиданные включения «чужеродных» оборотов, мозаичность синтаксических структур, контрапунктические приемы изложения материала имеют множественные истоки. Сам автор указывает на заинтересованное изучение в процессе сочинения квартета произведения Д. Шостаковича и И. Стравинского[1]. Кроме того, вторая редакция квартета Лаврушко, характеризующаяся рельефностью музыкальных образов, отражает воздействие на стиль композитора опыта его работы в кукольном театре.

Первая часть квартета открывается небольшим вступлением. Его роль заключается не только в экспонировании некоторых важных для дальнейшего развития интонационных и ритмических элементов, но и в выполнении коммуникативной и композиционной функций: настройке слушателей и обозначении структурных границ. Последняя функция подтверждается звучанием мотивов вступления в начале разработки, перед фугой и в конце первой части.

Главная партия основана на ритмически упругой диатонической теме, ядром которой выступает нисходящий ход от третьей к первой ступени лада. Ее энергетический потенциал реализуется в многочисленных имитациях, охватывающих все голоса музыкальной ткани, в неуклонном динамическом нарастании и устремленности к регистровым «высотам». Трехтактная связка между главной и побочной партиями объединяет отголоски энергичных аккордов *pizzicato* предшествующего раздела и напевность восходящих терций последующего.

Побочная партия образует лирическую зону. В соответствии с классическими традициями, она вносит в сонатную экспозицию образный контраст: тихая динамика, прозрачная, подчеркнуто гомофонная фактура с регистровым и артикуляционным выделением мелодического голоса (*arco* первой скрипки на фоне *pizzicato* остальных инструментов) и последующим его терцовым удвоением в партии второй скрипки.

Разработка (*Vivace* ц. 11) начинается с контрапунктирования тем главной партии и вступления. Их диалог уже через несколько тактов

[1] Из личной беседы автора с композитором.

перерастает в полилог, в «беседу» вступает тема побочной партии. В развитие вовлекаются разнообразные средства и приемы: фактурно-регистровое и тонально-гармоническое варьирование, мотивное вычленение, секвенцирование, имитационность. В партии виолончели постепенно кристаллизуется первая тема фуги.

Кульминационной точкой данного этапа развития является одновременное звучание всех трех экспозиционных тем – вступления, главной и побочной партий. Маркирует окончание композиционного раздела данный в двойном увеличении мотив, синтезирующий оба интонационных элемента вступления – восходящий ход на нону и нисходящий хроматический ход.

Первый раздел двойной фуги (*Animato* ц. 18) отличается сдержанным характером и приглушенным звучанием (*consordino, pp*). Он включает четыре экспозиционных проведения темы и три разработочных. Внутренняя структура темы воспроизводит типичную для барочной полифонии модель «ядро и развертывание». Ядро образуют два сцепленных мелодических интервала – чистая квинта и уменьшенная кварта. Восходящая направленность движения в сочетании с ритмической уравновешенностью придают ей целеустремленный характер. Реальный ответ звучит в партии виолончели, ему контрапунктирует удержанное противосложение, построенное на семантически переосмысленном хроматическом элементе вступления: благодаря дробной фразировке и штриху *staccato*он приобретает здесь скерцозный оттенок. Последующие проведения темы существенно не меняют доминирующее в этом разделе формы эмоциональное наклонение.

Второй раздел фуги (*Vivace*) динамизирует развитие. Новая тема излагается с сопровождением (аккорды *pizzicato*на слабых долях такта). В удержанномпротивосложении совмещается нисходящее секундовое движение с варьированными мотивами темы.

Особой изобретательностью полифонической техники отличается третий раздел фуги (ц. 24). Контрапунктирование двух тем с последующей перестановкой голосов сменяется стреттным проведением сначала второй, а затем первой темы. Обращает на себя внимание варьирование временного интервала вступления голосов в обеих стреттах. Центральная кульминация всей части приходится на проведение

у скрипок второй темы в ритмическом увеличении и в секстовом удвоении на фоне тематизированных фигураций альта и виолончели. Здесь фактура утрачивает полифоническую основу, поэтому как непосредственное продолжение фуги воспринимается возвращение темы побочной, а позже и главной партии, образующее композиционную арку с началом разработки. В результате структура разработочного раздела сонатной формы приобретает черты репризной трехчастности.

Реприза отделена от разработки цезурой, усиленной фактурно-динамическим контрастом: одноголосное изложение главной темы *subito* ***p***, после «туттийных» аккордов ***ff***. Побочная партия в репризе выпущена. После стреттного пробега восьмых, поддержанных единичными акцентированными аккордами «партнеров», следует торжественное утверждение основного образа всей части – октавно-унисонное изложение темы главной партии в увеличении на ***ff***. Завершает первую часть мотив вступления. Он звучит у альта после двухтактной паузы во всех голосах – ***pp*** на фоне флажолетов скрипок – и воспринимается как далекое воспоминание о начале трудного и долгого пути, пройденного лирическим героем квартета в поисках истины, гармонии и красоты.

Вторая часть – *Andante* 4/4 – является лирическим центром цикла. Исследователи творчества Михаила Лаврушко единодушно отмечают лирическую природу его дарования. Многосторонность лирических образов композитора, широкая шкала эмоциональных оттенков при общей сдержанности в выражении чувства свидетельствует о причастности композитора к магистральной линии развития музыкального искусства XX века. Тенденция к объективизации высказывания, не исключающая, однако, тонкости психологических градаций – характерная примета музыки К. Дебюсси, П. Хиндемита, И. Стравинского, С. Прокофьева, Л. Ревуцкого, В. Сильвестрова. Господство лирического начала в произведениях Лаврушко обусловливает значимость мелодического тематизма, наглядным подтверждением чему служит *Andante* струнного квартета.

Драматургия второй части основана на взаимодополняющем контрасте двух музыкальных образов и, соответственно, репрезентирующих их двух тем-мелодий. Первая тема представляет собой

инструментальный романс: выразительная мелодия первой скрипки безраздельно царит здесь над неторопливой пульсацией скупо поддерживающих ее гармонических вертикалей. Начальная интонация восходящей сексты от V к I ступени минора воспринимается как знак, заключающий в себе богатейшую традицию русской и украинской романсовой культуры. Следующий за ней нисходящий ход в диапазоне терции, точно совпадающий в звуковысотном плане с заключительным оборотом главного мотива первой части, может служить убедительным примером того, как много значит в музыкальной семантике звуковой контекст. Индивидуализированностью отличается и внутреннее строение темы, состоящей из двух неравнодлительных предложений повторной структуры (5 + 4). Данная тема демонстрирует сосуществование в ней признаков различных типов тематизма – мотивно-составного и протяженного. С одной стороны, ей свойственна составленность из предельно кратких синтаксических единиц – двух- и трехзвучных мотивов, границы которых обозначены авторской фразировкой, с другой стороны, плавность мелодического движения преодолевает потенциальную дробность, рождая у слушателя ощущение непрерывно льющейся кантилены.

Вторая тема также состоит из двух предложений повторной структуры (6 + 10), но здесь второе предложение расширено за счет развития секвентного типа. По сравнению с первой темой, вторая имеет более импровизационный облик. Эффект «спонтанности» течения музыкальной мысли-чувства возникает прежде всего благодаря освобождению мелодии от строгой метроритмической сетки: разнообразие ритмических фигур (междутактовые и внутритактовые синкопы, пунктиры, триоли), смещение однотипных мотивов на разные доли такта, «диссонанс» между мелодическим голосом (*violino I*), движущимся словно поверх тактовых черт, и фоновым пластом, для которого характерна четкость метрических акцентов.

Форма второй части — трехчастная, промежуточная между простой и сложной. Ее крайние разделы написаны в форме периода, средний же, превышающий крайние втрое, включает два эпизода, причем тема первого эпизода сохраняется во втором в качестве одного из слагаемых фонового пласта фактуры. Музыкальный материал первого срединного эпизода контрастен по отношению к окружающему, его

своеобразие определяется ритмической энергией движения, четким артикулированием (*marcato*) каждого звука, имитационным принципом изложения. Границы композиционных разделов четко обозначены: перед началом среднего раздела, его второго эпизода и репризы имеются своеобразные «цезуры» — разрежение фактуры до скупого одноголосия.

Третья часть – *Allegretto* ¾ – миниатюрное скерцо. Штрих *pizzicato*, выдержанный на протяжении всей части, и ограниченная амплитуда динамической нюансировки (от ***pp*** до ***mf***) способствуют созданию образа движения, по словам автора, «легкого как дуновение ветерка»[2]. Трехдольный метр и строгая квадратность синтаксических построений выступают в качестве репрезентантов бытового танца, который в симфонических и квартетных циклах XVIII–XIX веков нередко выполняет функцию жанровой части. Еще одна семантическая грань скерцо – выражение игровой стихии – проявляется в *Allegretto* Лаврушко эпизодическими внедрениями четырехдольных тактов в доминирующую трехдольность, варьированием высоких и низких ступеней, диалогическими перекличками голосов, неожиданными усечениями мотивов и фраз.

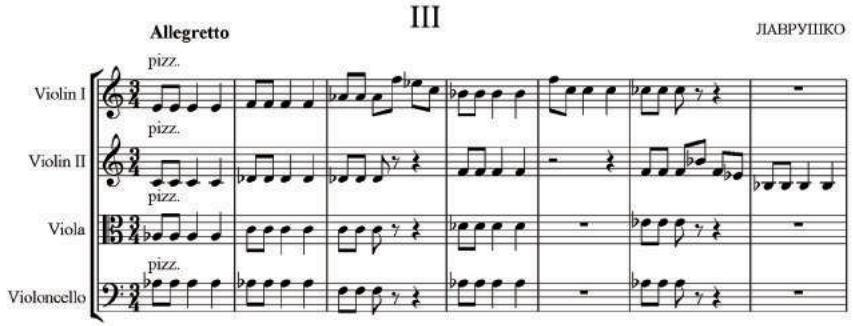
Генетическая формула (Е. Зинькевич [4, с. 10]) рассматриваемого скерцо включает разнородные компоненты. Так, обращает на себя внимание сходство обоих мелодико-ритмических элементов главной темы с темой второй части Девятой симфонии А. Брукнера: «долбящие» повторы одного звука в сочетании с ритмоформулой и стремительные пробеги восьмых.

Однако иной звуковой контекст лишает тему Лаврушко брукнеровского размаха и мощи. Несомненно также влияние сказочно-фантастических образов романтиков – эльфов Ф. Мендельсона и сильфов Г. Берлиоза: кружащееся мелодическое движение, невесомые ритмы (в среднем разделе), детализированная «инструментовка», напоминающая *divisi* струнных в симфонических произведениях названных композиторов.

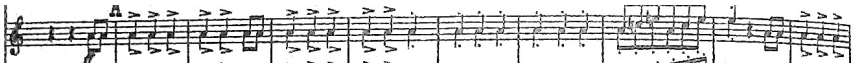
---

[2] Из личной беседы автора с композитором.

Пример 2: Первая тема третьей части квартета М. Лаврушко (ц. 37 с. 39):



Пример 3: Основная тема второй части Девятой симфонии А. Брукнера:



Форма скерцо – сложная трехчастная с репризой *da capo*[3]. Середина не вносит значительного контраста, однако можно говорить о смещении образного акцента со скрытой танцевальности к *perpetum mobile*.

Миниатюризм третьей части квартета Лаврушко и образный строй, не имеющий опоры в музыке предшествующих частей, позволяют говорить о ееинтермедийной функции в драматургии цикла.

Четвертая часть – *Allegro vivace* ¾ – оптимистический итог, смысл которого автор определил следующими словами: «Все закончилось, мы отдыхаем»[4].

Форма финала близка пятичастному рондо с повторяющимися эпизодами. Тема рефрена строится как цепь неконтрастных мотивов, заключенных в рамку опорного звука **d.** Она излагается в виде ими-

---

[3] Невыписанная реприза – еще один намек на брукнеровские скерцо.

[4] Из личной беседы автора с композитором.

таций, опирающихся на скольжение параллельных кварт. Тема эпизода нарочито проста, в ее основе – движение по звукам мажорного трезвучия, завершающееся эхообразными перекличками инструментов. Развитие подвергает тему «испытанию на прочность»: она то оказывается на другой высоте, то «не попадает» на заключительную тонику, то образует политональные сочетания с гармонической опорой. Второй рефрен носит разработочный характер. Обращает на себя внимание каноническое изложение темы в начале раздела (ц. 51) и сонорно преобразованное – в конце (ц. 54): флажолеты параллельных кварт и выстукивание ритмического рисунка *con legno*. Между вторым эпизодом и третьим рефреном располагается 14-тактное соло виолончели, основу которого составляют обыгрывание интонаций темы и общие формы движения. Техническая виртуозность в сочетании с чертами импровизационности приближают данный композиционный раздел к концертной каденции. Это привносит в квартет Лаврушко элементы романтической экспрессии и одновременно расширяет границы камерного жанра.

Таким образом, в струнном квартете Михаила Лаврушко прослеживаются романтические черты трактовки жанра, проявляющиеся в доминировании лирических образов, в значимости протяженного типа тематизма, в фактурном выделении мелодической линии, в усилении драматургической функции первой части и интермедийности скерцо, в аллюзиях на лексические модели музыкального искусства XIX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Варшавская Е. В. МихаилЛаврушко: с гармонией в душе / Е. В. Варшавская // Музичне мистецтво : збірка наук. ст. : Вип. 6. — Донецьк : Юго-Восток, 2006. — С. 275–282.*
2. *Гамова І. В. Про поліфонію в творах донецьких композиторів / І. В. Гамова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / Упорядник-редактор Т. В. Тукова / Донецька державна консерваторія імені С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 103–114.*
3. *Данченко Н. Г. Специфікакомунікації у квартетній творчості французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. —*

Музичне мистецтво / Данченко Наталія Григорівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — 17 с.

4. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. С. Зинькевич // Зинькевич Е. С. Mundusmusicae : Тексты и контексты : Избр. ст. — К. : Задруга, 2007. — С. 7–17.

5. Зинькевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль) / О. С. Зинькевич // Музична критика і сучасність / Упорядник О. О. Стельмашенко. — К. : Муз. Україна, 1982. — Вип. 2. — С. 57–76.

6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

7. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с., ил.

8. Stowell R. – The Cambridge Companion to the String Quartet / R. Stowell. — Cambridge Cambridge Universite Press, 2003. — 390 p.

Утіна А. Струнний квартет М. Лаврушко: лірико-романтичне відображення традицій жанру. У статті розглядається струнний квартет представника Донецької організації НСКУ М. Лаврушко, аналізуються особливості тематичної та композиційної організації даного твору, виявляються риси, що свідчать про романтичне трактування квартетного жанру.

Ключові слова: камерний ансамбль, темброво-однорідний ансамбль, струнний квартет, творчість донецьких композиторів, романтичні традиції, сонатно-симфонічний цикл, поліфонічні прийоми.

Утина А. Струнный квартет М. Лаврушко: лирико-романтическое преломление традиций жанра. В статье рассматривается струнный квартет представителя Донецкой организации НСКУ М. Лаврушко, анализируются особенности тематической и композиционной организации данного произведения, выявляются черты, свидетельствующие о романтической трактовке квартетного жанра.

Ключевые слова: камерный ансамбль, темброво-однородный ансамбль, струнный квартет, творчество донецких композиторов, романтические традиции, сонатно-симфонический цикл, полифонические приемы.

Utina A. String Quartet by M. Lavrushko: lyrical romantic refraction of the genre's traditions. The string quartet by M. Lavrushko, who is the repre-

sentative of the Donetsk organization of the NUCU is considered in the article. The characteristics of thematic and compositional organization of the work had being analyzed; the features of showing the romantic interpretation of the quartet genre had being identified.

Key words: chamber ensemble, timbre and homogeneous ensemble, string quartet, creativity Donetsk composers, romantic tradition, the sonata and symphony cycle, polyphonic techniques.