

RU

Принцип контраста как композиционный прием в Сонате для баяна Б. Мирончука

Мирошниченко О. Н.

Аннотация. Цель данного исследования – выявление роли принципа контраста (образного, жанрового, тематического, темпового) как композиционного приема в Сонате для баяна Б. Мирончука. Сочинение донецкого автора впервые становится объектом комплексного изучения. Принцип контраста рассматривается как важный фактор формообразования и развития музыкального материала. Отмечается, что образный контраст, связанный с чередованием активной и лирической образных сфер, является «двигателем» драматургического развития произведения. Темповый контраст находит свое воплощение в разграничении разделов формы каждой из частей сонаты. Для образно-темповых сфер характерны сопоставления жанровых моделей токкаты, скерцо и песни, задействованы джазовый стиль буги-вуги и квазихоральные эпизоды. Тематический контраст проявляется в изменении ладотонального плана, особенностях гармонической и ритмической организации и стилистических решениях. Анализ интерпретации показывает тождественность мышления исполнителя и композитора, воплощенных в одном лице, и дает основания утверждать о своеобразной эталонности такого прочтения вследствие точного следования указаниям авторского текста. Результат исследования заключается в том, что анализ композиционных приемов и интерпретации данного опуса создает платформу для дальнейшего изучения творчества Б. Мирончука и жанра сонаты.

EN

Principle of contrast as a compositional technique in the Sonata for accordion by B. Mironchuk

Miroshnichenko O. N.

Abstract. The aim of the study is to identify the role of the principle of contrast (figurative, genre, thematic, tempo) as a compositional technique in the Sonata for accordion by B. Mironchuk. The work of the Donetsk author becomes the object of comprehensive study for the first time. The principle of contrast is considered as an important factor in the formation and development of musical material. It is noted that the figurative contrast associated with the alternation of active and lyrical figurative spheres drives the dramatic development of the work. The tempo contrast is embodied in delimitating the sections of the form of each of the sonata's movements. The figurative-tempo spheres are characterized by comparisons of the genre models of toccata, scherzo and song, the jazz style of boogie-woogie and quasi-choral episodes are involved. The thematic contrast is manifested in changes in the mode-tonal plan, features of the harmonic and rhythmic organization and stylistic decisions. The analysis of the interpretation shows the identity of the thinking of the performer and the composer embodied in one person and suggests the unique standard of such an interpretation due to the exact adherence to the instructions of the author's text. The result of the study amounts to the following: the analysis of the compositional techniques and interpretation of this opus provides a platform for further study of B. Mironchuk's creative work and the sonata genre.

Введение

Творчество донецкого музыканта Б. Мирончука объединяет в себе десятки баянных опусов, в которых популярная музыка составляет жанрово-стилевую основу. Определяющим признаком его сочинений является применение принципа программности как одного из приемов стилизации («Концертная самба», «Самба безумия», «Мы любим тебя, Пьяццолла!»), что проявляется в использовании образных подзаголовков, эпитафий из авторских цитат для облегчения восприятия слушателем художественного замысла композитора («Радоваться и грустить», «Июльский разговор», «Маленькая принцесса», «Отражение твоей красоты»). Единственным

произведением в наследии автора, связанным с академическими традициями, выступает Соната для баяна (1995), представляющая собой гармоничный синтез технических и фактурных сложностей (моторных диссонансных аккордов, сонорных наложений), но при этом легкая для восприятия благодаря тональной организации, ритмическим конструкциям в аккомпанементе, характерным для эстрадной музыки.

Б. Мирончук отмечает, что в 1990-е годы имели широкую популярность Соната № 1 «Памяти В. Золотарева» А. Нагаева, Соната № 1 А. Гайдено, Соната № 2 «Славянская» В. Зубицкого, которые, наряду с другими сочинениями, за короткий срок стали востребованными у концертующих исполнителей и создали определенное единообразие в репертуаре студентов училищ и консерваторий. Он решил написать «собственную крупную форму, которая помогла выразить авторские замыслы с максимальной экспрессией и демонстрацией возможностей современного многотембрового баяна» (Интервью с А. Мирончуком [аудиозапись] / записал О. Мирошниченко // Личный архив автора. 20.01.2024).

Опус выгодно отличался своей новизной, демонстрировал техническую оснащенность и исполнительские возможности Б. Мирончука как баяниста на множестве музыкальных конкурсов. Обращение композитора к сфере академической музыки отразилось на композиции произведения, целиком построенной на классических принципах сонатности, проявляющихся в количестве разделов, наличии нескольких контрастных образно-тематических и жанровых сфер.

Задачи исследования:

- обосновать, что принцип контраста является важным фактором формообразования и развития музыкального материала на примере «Сонаты для баяна» донецкого композитора Б. Мирончука;
- охарактеризовать исполнительскую интерпретацию «Сонаты для баяна» самим автором для выявления степени тождественности мышления исполнителя и композитора, воплощенных в одном лице.

Решение поставленных задач стало возможным благодаря теоретической базе, в которую вошли работы ученых-музыковедов, освещающие особенности музыкального процесса в России в конце XIX – начале XX века. В фундаментальной работе Б. В. Асафьева (1971) «Музыкальная форма как процесс» автор акцентирует внимание на двух важных принципах формообразования – тождестве и контрасте. Эта мысль развивается многими исследователями относительно основополагающих категорий: композиции (Мазель, Цуккерман, 1967; Способин, 2002; Ручьевская, 1998; Тюлин, 1974); драматургии (Селицкий, 2017); музыкального тематизма (Бонфельд, 2003; Холопова, 2001).

Обсуждение и результаты

Контраст служит фундаментальной основой многих музыкальных форм и циклических композиций, в том числе сонатно-симфонического цикла и сонатной формы. Соната Б. Мирончука отвечает классическим принципам построения, состоит из трех частей с характерными темповыми особенностями:

- первая часть (Allegro) – трехчастная репризная форма со вступлением (Grave) и кодой;
- вторая часть (Lento doloroso. Rubato ma non troppo) – трехчастная репризная форма;
- третья часть (Allegro con brio) – сочетающая черты трехчастности и рондальности, имеет следующую структуру (см. Таблицу 1).

Таблица 1. Структура третьей части Сонаты для баяна Б. Мирончука

Вступление	Allegro
Первый раздел	Allegro con brio: A-B-A1-B1
Второй раздел	Molto allegro appassionato, Lento Maestoso, Molto Adagio
Третий раздел (реприза)	a tempo: A-B
Кода	Maestoso, Presto

Образный контраст связан с чередованием двух разнохарактерных – активной и лирической – образных сфер. В каждой из частей сонаты идет доминирование одной из них: первая и третья части активные, вторая часть – лирическая. Исходя из определения образной составляющей, можно отметить строение, соответствующее классическому сонатному циклу.

Активная сфера существует в быстрых темпах, неравномерной ритмике, стремительных мелодических линиях и гармонических фигурациях. В медленных темпах узнаваема при уплотнении фактуры (пятивзвучные аккорды, регистр «тутти», готовый бас), акцентной ритмике. Лирическая сфера представлена медленным темпом, в основе мелодики лежит песенность, диатоничность. Принцип организации музыкальной ткани – гомофонно-гармонический, обогащенный подголосочностью.

Путем логичного сопоставления разнообразных гармонических наполнений, мелодических и ритмических рисунков возникает контраст образной сферы, который становится главным «двигателем» драматургического развития произведения. Сообразно классической архитектонике, Соната Б. Мирончука с драматургической точки зрения также имеет традиционное строение. Р. Г. Шитикова называет основной тенденцией сонаты XX века «стремление к освоению насыщенных противоречиями окружающей действительности и духовного мира человеческой личности. Сонатные коллизии отражают “состояние” времени, атмосферу сгущенного психологизма, внутренних деформаций и социальных разочарований» (2014, с. 129).

Первая часть погружает слушателя в образный мир произведения, знакомит его с основными действующими силами и звуковой атмосферой. Соната начинается с мощного аккордового вступления, образный смысл которого – отображение картины современного мира. Первый раздел части создает беспокойное вечное движение, в котором лирический герой произведения погружается в суету мира, ничем не прерываемую. Остатные фигуры левой руки с наложенными на них пассажами держат в напряжении, которое прерывается во втором разделе, символизирующем мысли героя, его внутренний поиск. Рубатные пассажи, открывающие раздел, звучат мягко, мечтательно. Движение продолжается до конца первой части, напоминая герою о том, что нельзя остаться навсегда внутри собственных мыслей. В короткой, но эффектной коде мощные четырехзвучные аккорды, исполняемые при помощи мехового дубль-штриха, приводят к громкому доминантовому устою и тоническому басу, на фоне которого проносится краткое глассандо в диссонирующую мажорную тонику – поставлена оптимистичная точка в эпизоде истории.

Вторая часть Сонаты является полноценным лирическим отступлением, развитием мечтательной образной сферы, которая возникла во втором разделе первой части. Спокойный аккомпанемент левой руки, напоминающий звучание гитарных приемов аполандо (тирандо), сочетает основную напевную тему, рисуя погружение героя в спокойную, сентиментальную атмосферу (см. Пример 1).

Пример 1. Б. Мирончук. Соната. II ч. (первый раздел)



Эмоциональное напряжение второго эпизода увеличивается, что отражается в подвижности темпа (*Rit. mosso*), динамическом нарастании (*p-mf*), ускорении музыкального материала путем добавления орнаментальных украшений, и предваряет кульминационный раздел, построенный на секвенционном принципе. В третьем, репризном разделе возвращается основная песенная тема, заканчивающаяся на диссонирующем «джазовом» созвучии. Исполняемый приемом *vibrato* аккорд создает аллюзию вопроса, повисающего в воздухе, мягкого, нежного, с бесконечным взглядом в светлое будущее.

Третья часть (финал) сонаты открывается кратким и мощным аккордовым вступлением, резко переходящим в остинатную аккомпанирующую фигуру основной темы-рефрена, написанной в стиле буги-вуги, несущей оптимистичный, но активный взгляд на мир героя. Подобно первой части, финал представляет собой стремительное движение, в котором гораздо больше определенных, позитивных красок. В первом разделе сменяют друг друга проявления рефрена и аккордовых эпизодов, что приводит к диссонансному созвучию на приеме тремоло мехом, вызывающему ассоциацию с окончанием вступления первой части сонаты.

Средний раздел открывается подвижной секцией *soprano ostinato* (см. Пример 2).

Пример 2. Б. Мирончук. Соната для баяна. III ч. (средний раздел)



В эпизоде *Lento Maestoso* пятизвучные аккорды, рисующие триумфальное, победное настроение на фоне тонического органного пункта, превращаются в оглушительный нисходящий кластер, который, на мгновение затихая, поднимается вверх. После генеральной паузы начинается третий репризный раздел, открываемый возвращением рефрена. Бесконечный, живой бег музыки переходит в код. Тема рефрена в темпе *Presto* поочередно проводится в четырех октавах по восходящему принципу, чтобы перейти в нисходящий кластер. Жизнерадостный, светлый финал произведения ознаменовывает пятикратное повторение до-мажорного тонического аккорда (сначала в чистом виде, а в пятый раз – в джазовом звучании с добавленной секундой).

Контраст образов зависит от многих технических аспектов композиции, таких как фактура, темпоритм, особенности мелодического построения. Поскольку внимание Б. Мирончука как композитора сосредоточено в первую очередь в области эстрадной музыки, это отразилось на ладогармонической сфере сонаты. Так, автором задействованы несколько разнообразных гамм: натуральные мажор и минор, звучащие в лирических фрагментах музыки, минорная (первая часть) и мажорная (третья часть) блюзовая пентатоника – в более активных эпизодах. Применяются звукояды «от клавиатуры», например, гамма Н. А. Римского-Корсакова «тон-полутон» (см. Пример 3), формирующие наиболее технически сложные моменты произведения.

Пример 3. Б. Мирончук. Соната для баяна. I ч. (вступление)



Композитор остается в четко слышимых тональных рамках, обогащаемых джазовыми гармониями: добавляет к «чистым» трезвучиям и септаккордам внедренные и заменные тона. В Сонате имеет место сонорика, представленная кластерами, исполняемыми на глissандо, с редким добавлением тремоло мехом. В первой и третьей частях композитором выписаны стучки по корпусу инструмента как эффект, создающий имитацию игры ударных инструментов.

В музыке Сонаты существуют два основных типа движения, сходные с организацией ритма в музыке другого донецкого композитора А. Нижника: для быстрых, «уверенных» частей характерны четкие ритмизованные фигурации, с обилием оstinатного сопровождения на фоне разворачивающихся пассажей. Второй пример ритмического строения типичен для медленного, лирического материала, исполняемого крайне свободно, *rubato*. Но есть важное стилистическое отличие такого устройства ритма Б. Мирончука от его более академического коллеги А. Нижника: оstinатность первого создает аллюзии на игру джазового ансамбля или рок-группы, а рубатность медленной музыки отсылает к французскому шансону, танцевальным песням, рок-балладам.

Б. Мирончук активно ведет «игру» с метром, благодаря эстрадным «корням» его музыки изменения происходят с невысокой частотой, что объясняется приверженностью большей части популярной музыки к регулярным, стабильным моделям сопровождения. Перечислим ритмические рисунки эстрадной направленности: в третьей части – классический аккомпанемент буги-вуги, во второй – гитарные переборы, характерные для медленных песен, в первой – конструкции 3 + 3 + 2 и синкопированный оstinатный бас, схожий с блюз-роковой ритм-секцией.

Синкопированность находит широкое применение в творчестве Б. Мирончука как на уровне аккомпанемента, характерного для стандартов определенного стиля популярной музыки, так и основных тем, в том числе построенных в виде пассажей. Часто, сохраняя единый метр, композитор создает разнообразие, изменяя ритмическую группировку фраз. Например, размер 4/4 в конце первого раздела первой части сначала организован 4 + 4, а затем – 3 + 3 + 2.

Темповый контраст находит свое воплощение в разграничении разделов формы каждой из частей сонаты. Сопоставление темпов происходит в зависимости от выбранного основного темпа (например, *Adagio*), при этом вступление и средний раздел будут различаться (*Allegro*). Такая закономерность прослеживается в каждой из частей Сонаты (см. Таблицу 2).

Таблица 2. Соотношение темпов в каждой части Сонаты для баяна Б. Мирончука

Первая часть	Вступление – <i>Grave-Allegro</i> Первый раздел – <i>Allegro, con impeto</i> Второй раздел – <i>Adagio</i> Третий раздел – <i>Allegro</i>
Вторая часть	Первый раздел – <i>Lento, rubato</i> Второй раздел – <i>Piu mosso</i> Третий раздел – <i>Lento, rubato</i>
Третья часть	Вступление – <i>Allegro</i> Первый раздел – <i>Allegro con brio</i> Второй раздел – <i>Molto allegro – Lento Maestoso – Molto Adagio</i> Третий раздел – <i>Allegro con brio</i> Кода – <i>Maestoso – Presto</i>

Из приведенного перечня темпов в разделах частей можно прийти к заключению о том, что вступление и второй раздел не всегда выступают полной противоположностью основных разделов. Например, второй раздел третьей части начинается с ускорения (*Molto allegro*), что вскоре приводит к *Adagio*. Единожды темповый контраст сознательно игнорируется в соотношении темпов вступления и первого раздела третьей части (оба *Allegro*). Имеют место достаточно типовые модели поведения принципа контраста на уровне средних разделов частей сонаты, различных по темпу (*Adagio – Piu mosso – Molto Adagio*).

Важнейшая область работы с контрастом – жанровая. В отличие от крупных разделов, представляющих уровень образно-темпового контраста, жанровая сфера имеет более мелкую члененность. Жанровые модуляции наблюдаются внутри одного раздела формы и темпа, и даже внутри одного тематического материала. Логично предположить, что для определенных образных и темповых сфер характерны присущие только им жанровые модели, соотношенные со способом изложения и организации музыкального языка. Поэтому анализ используемых жанров следует вести во взаимодействии с образом и темпом.

Для активных образных сфер характерны жанровые модели токкаты и скерцо, являющиеся основами быстрых разделов произведения. Как правило, они чередуются внутри одного крупного эпизода (первый и третий разделы первой части). Также в Сонате задействован джазовый стиль буги-вуги (основная тема-рефрен финала). Отдельно отметим квазихоральные фрагменты, которые нашли свое претворение в активной образной сфере (вступление первой части, второй раздел третьей части).

Жанровая модель песни, характерная для лирической образной сферы, представлена во второй части. Начало среднего раздела напоминает стилизацию под квазибарочную мелодику (см. Таблицу 3).

Таблица 3. Жанровые модуляции Сонаты для баяна Б. Мирончука

Первая часть	Вступление – хорал (Adagio) Первый раздел – скерцо, токката Второй раздел – песня, хорал Третий раздел – скерцо, токката
Вторая часть	Первый раздел – песня Второй раздел – подголосочное начало отсылает своей мелодикой и фактурой к квазибарочным полифоническим произведениям Третий раздел – песня
Третья часть	Первый раздел – буги-вуги Второй раздел – хорал (Adagio) Третий раздел, кода – буги-вуги

Диапазон принципа контраста охватывает тематический материал, который является одним из качеств сонатного цикла. Тематизм тесно контактирует с жанром (скерцозные эпизоды полны пассажных ходов, токкатные фрагменты имеют череду повторяющихся звуков), взаимодействует с образной сферой, поскольку для передачи новых настроений, эмоций требуются мелодические построения, отличные от предыдущих.

Контраст тематизма ощущается в сопоставлении мелодического материала активных первого и третьего разделов первой части с их непрекращающимся бегом шестнадцатых с лиричным вторым разделом. В темпе Adagio возникает песенная мелодия в мажорной тональности, что противопоставлено трудноопределимому тональному центру крайних разделов, с протяжными длительностями, в едином метре.

Другой пример тематического контраста происходит во второй части: медленным первому и третьему разделам, с их подлинной песенной основной темой и аккомпанементом, имитирующим гитарные переборы, противопоставляется второй, более подвижный. Мелодия в начале развивается имитационно, а затем переходит в гомофонно-гармонический склад. Контраст происходит за счет изменения тональных центров при сохранении основного минорного звукоряда.

Третья часть содержит минимум тематического контраста, так как большинство материала изложено в быстром темпе. Первый и третий разделы строятся на своеобразном принципе рондальности с основной темой-рефреном, написанной в стиле буги-вуги. Рефрен составлен в блюзовой мажорной гамме и использует характерные обороты блюза. Второй раздел начинается с более быстрого темпа и представляет собой сопрано-остинато, на фоне которого меняется гармония. Контраст темы с основным рефреном заключается в минорной гамме и характере фрагмента. Следующий эпизод Adagio, созвучный хоралу, является самым контрастирующим отрывком за счет медленного темпа и большей плотности мелодического рисунка, утяжеленного пятизвучными аккордами.

Творчество Б. Мирончука представляет собой уникальное явление, сочетающее в себе исполнителя-виртуоза и автора музыки, обладающего своим стилем. Высокий исполнительский уровень как баяниста, владеющего безупречной техникой, отражается на сложности его произведений, порождает трудности ретрансляции авторских сочинений среди музыкальной публики, студентов профильных вузов и ссузов. Поэтому исполнительская интерпретация Сонаты вызывает исследовательский интерес. Б. Мирончук максимально корректно отражает нотный текст, воспроизводит каждый динамический или агогический нюанс. Благодаря «фактуре слуха» исполнение можно считать эталонным, ведь Б. Мирончук-исполнитель четко следует «инструкциям» Б. Мирончука-композитора.

Отдельно упомянем о темповых обозначениях Сонаты. Б. Мирончук не выписывает четких указаний метронема, ограничиваясь классическими итальянскими терминами. Это можно объяснить двумя факторами:

- композитор предоставляет свободу интерпретации исполнителям, не беспокоясь о существовании единственного «идеального» варианта;
- технический уровень Б. Мирончука во многом выше его коллег, в связи с чем указания метронема, в соответствии с темпами самого автора, сделали бы Сонату невозможной для воспроизведения у подавляющего числа баянистов.

Заключение

Из приведенного выше анализа можно сделать вывод о том, что принцип контраста является основным фактором формообразования и развития музыкального материала. Это получает свое отражение в следующих областях:

1. Образный контраст формирует драматургию Сонаты, сопоставляя суету и энергию мира с переживаниями лирического героя произведения, путем чередования активной и лирической образных сфер.

2. Принцип контраста вводится при построении темповой организации на уровне частей (быстро – медленно – быстро) и разделов (варьируется в соответствии с характером образной сферы).
3. Жанровый контраст предполагает внедрение различных жанровых моделей (скерцо, токката, песня), джазового стиля буги-вуги, квазихоральных фрагментов, что приводит к разнообразию музыкального материала.
4. Тематический контраст проявляется во взаимосвязи с темповыми, ритмическими, фактурными, ладо-тональными категориями, выраженными в использовании натуральных мажорных и минорных гамм, пентатоники, изменении тональных центров, наличии джазовых гармоний, ритмических рисунков эстрадной направленности.

Анализ интерпретации композитором собственного сочинения дает основания утверждать о своеобразной эталонности такого прочтения ввиду точного следования указаниям авторского текста. Соната Б. Мирончука – образец оригинальной крупной формы, сочетающей в себе классическое количество частей, форму каждой части и их роль в общей концепции произведения. Музыкальный язык Сонаты представляет собой интеграцию разнообразных приемов композиции популярной музыки, которые преобразуются в традиционной академической сфере. Таким образом, сочинение донецкого автора становится доступным широкому слушателю, но не исполнителю-баянисту, поскольку технические задачи требуют безукоризненной техники и способности воспринимать эстетику эстрадной музыки, заключенной в классические рамки.

Дальнейшее исследование творческого портрета Б. Мирончука поможет определить динамику развития и стилевые тенденции, выявить жанровый диапазон, особенности академической, народной и популярной музыки композиторов Донбасса.

Источники | References

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1971.
2. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: структуры тональной музыки: в 2-х ч. М.: Владос, 2003. Ч. 1-2.
3. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967.
4. Ручевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998.
5. Селицкий А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы: учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017.
6. Способин И. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2002.
7. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма: учебник для муз. училищ. М.: Музыка, 1974.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001.
9. Шитикова Р. Г. Интерпретация контраста как жанрообразующего фактора в сонате XX века // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2014. № 2.

Информация об авторах | Author information



Мирошниченко Олег Николаевич¹

¹ Краснодарский государственный институт культуры



Miroshnichenko Oleg Nikolaevich¹

¹ Krasnodar State Institute of Culture

¹ oleg_06.11@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.01.2024; опубликовано online (published online): 29.02.2024.

Ключевые слова (keywords): Б. Мирончук; Соната для баяна; принцип контраста; образная сфера; жанровые модели; тематизм; интерпретация; B. Mironchuk; Sonata for accordion; principle of contrast; figurative sphere; genre models; thematism; interpretation.