



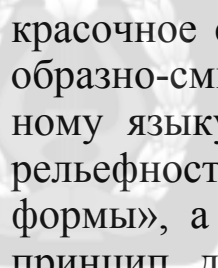
*Е. Фещенко*

**Некоторые особенности  
камерно-инструментального творчества В. Каретникова  
(на примере сонат для виолончели и фортепиано)**

*В статье исследуются жанрово-стилистические, образно-содержательные и композиционные особенности двух произведений современного белорусского композитора В. Каретникова для виолончели и фортепиано – Сонаты и Сонаты-фантазии. В результате последовательного анализа выявляется специфика композиторского прочтения жанра камерной инструментальной сонаты.*

В историю белорусской музыкальной культуры рубежа XX–XXI вв. Валерий Иванович Каретников вошел как самобытный композитор, автор симфонических, камерных инструментальных и вокальных произведений. В его творчестве представлены как крупные симфонические (вокально-симфонические) и театральные полотна, так и произведения малых форм. В числе монументальных творений – созданные в разные годы Симфония № 1, два концерта для фортепиано с оркестром, оркестровая сюита «Времена года» и кантата на тексты советских поэтов «Память». Одним из значительных произведений последних лет стал балет «Дюймовочка» (2009). В области камерного инструментального творчества композитор отдает явное преимущество циклическим опусам. В числе его излюбленных жанров – сюита, соната, трио, квартет, а также представленные во всем многообразии инструментальные миниатюры.

Одной из особенностей индивидуального композиторского почерка Каретникова стало господство лирического начала, чем были обусловлены и соответствующие черты мелодизма. Как указывает исследователь современного белорусского композиторского творчества Т. Мдивани, лирика у композитора приобретала самые различные эмоционально-образные оттенки: «...от песенной общительности в симфонической сюите “Времена года” до рафинированной утонченности в камерных пьесах. Произведения... отличаются яркой выразительностью и тонким психологическим настроением, передают разные стороны человеческих чувств и эмоций» [2, с. 312]. В их отображении важна любая деталь, любой штрих,

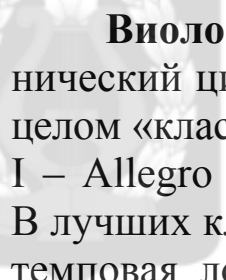


красочное созвучие, способные донести до слушателя тончайшие образно-смысловые грани инструментальных картин. Музыкальному языку композитора присущи «гармоническая красочность, рельефность тематизма, прекрасное чувство тембрового колорита и формы», а в основе большинства творений лежит «европейский принцип динамической процессуальности с ясно очерченными границами формы и мелодическим рельефом» [Там же].

Несмотря на все эти достоинства, творчество Каретникова в настоящее время исследовано мало, хотя, на наш взгляд, является весьма привлекательным как для исполнителей, так и для молодых ученых. Произведения композитора посвящены немногочисленные научные статьи. Его Соната для фортепиано стала объектом внимания Н. Козыренко [1], фортепианные трио в аспекте обновления жанра рассматривались А. Пинчуковой [3]. В работах О. Политанской [4, 5] неоднократно детально изучалась детская фортепианная музыка композитора. Целью данной статьи является выявление стилистических особенностей камерно-инструментального творчества Каретникова на примере двух его сонат для виолончели и фортепиано.

Жанр сонаты для виолончели и фортепиано в XX–XXI вв. сохранил свою притягательность для многих белорусских авторов. В их числе и композиторы прошлых лет (Н. Аладов, А. Богатырев, П. Подковыров, В. Солтан), и современные композиторы (Э. Зарицкий, Э. Носко, А. Мдивани, С. Бельтюков, В. Войтик, В. Каретников и др.). Чаще всего соната для виолончели и фортепиано мыслилась композиторами как творческий эксперимент, своеобразная акустическая «сфера», связанная с поиском новых тембровых красок и приемов звукоизвлечения. Показательно, что в творческом наследии каждого из упомянутых авторов лишь по одной (!) сонате для виолончели и фортепиано. В этом плане две сонаты для виолончели Каретникова – бесспорно знаковое явление. Их можно смело рассматривать как особую область его творческого наследия, сферу реализации оригинальных жанровых и композиционно-драматургических идей.

Сонаты отделяет друг от друга более чем двадцатилетний перерыв, во время которого композитор весьма плодотворно работал в самых разных жанрах инструментальной музыки. Первая виолончельная соната была написана в 1991 г., вторая, названная автором «Соната-фантазия», появилась в 2013 г. Рассмотрим особенности композиции каждой из сонат.

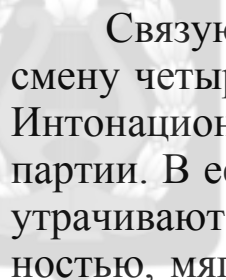


**Виолончельная соната** представляет собой сонатно-симфонический цикл, характеризующийся, с точки зрения композиции, в целом «классической» направленностью. В произведении три части: I – *Allegro moderato*, II – *Moderato (tempo di valse)*, III – *Allegro*. В лучших классических традициях выдержаны такие элементы, как темповая логика, яркие, выразительные, контрастные в образно-интонационном плане темы и устремленность драматургической линии развития к стремительному финалу.

Первая часть выполняет в цикле функцию экспонирования двух основных образных сфер – активной, динамичной и спокойной, созерцательно-лирической. Линия развития каждой из них в дальнейшем будет доведена до логического итога. Так, развитие динамичной образной сферы прослеживается во всех разделах первой части и окончательно реализуется в финале цикла. Развитие же лирической образной сферы, также начинаясь уже в границах первой части, продолжается во второй части цикла, нежном, полетном и женственном вальсе, и завершается в кодовом разделе финала.

Первая часть выдержана в самой действенной и драматургически сложной композиции сонатной формы – конфликтного типа. В ней присутствуют все крупные композиционные элементы – экспозиция, разработка и реприза, одновременно выполняющая функцию коды. Ярчайшей особенностью экспозиции, на наш взгляд, является тематическая производность. Каждый из ее разделов (главная, связующая, побочная и заключительная партии) отмечен появлением новой, переосмысленной тематической версии исходного интонационного ядра. Их последовательное видоизменение подчеркнуто также сменой темпа (*allegro moderato – moderato – meno mosso; allegro – moderato*).

Главная партия (основная тональность d-moll) имеет в драматургии сонатной формы функцию показа одной из важнейших образных сфер, в то же самое время демонстрируя уже в пределах экспозиции ее продвижение к цели. Тема, как было отмечено выше, динамичная и энергичная. Ее основу составляют хорошо запоминающиеся и легко узнаваемые в дальнейшем кварто-квинтовые ходы, постепенно сменяющиеся секундовыми интонациями и выразительными репетициями. Жанровыми прообразами темы являются марш и речитатив, придающие ее развертыванию (именно такой термин уместен по отношению к структуре темы!) целеустремленность и действенность.



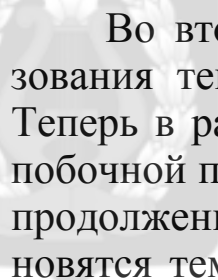
Связующая партия отмечена изменением темпа и метра. На смену четырехдольности главной партии приходит трехдольность. Интонационный строй темы имеет явное сходство с темой главной партии. В ее основе – те же кварто-квинтовые интонации, которые утрачивают свою упругость и мускульность и наделяются распевностью, мягкостью, пластичностью. Вместе с тем в мелодический каркас темы связующей партии вплетены и терцовые ходы. Именно они впоследствии «прорастут» в теме побочной партии.

Побочная партия представляет новую, контрастную главной партии образную сферу. Это чувственная, проникновенная лирика, не лишенная некоторой созерцательности. Тема звучит в партии фортепиано на фоне прозрачного, «осторожного», неровно пульсирующего фона виолончели. Она излагается очень широко, по размерам значительно превышая главную партию. Вершиной развития темы становится яркая кульминация-прорыв в лучших бетховенских традициях, ознаменованная вторжением в лирическую тему активных квартовых интонаций из главной партии. Своеобразным послесловием столь выразительного динамичного «вторжения» становится еще более порывистое и лирически-взволнованное звучание темы побочной партии, подобное восторженному гимну и усиленное широко распетым в регистровом плане сопровождением фортепиано. Тема звучит в тональности g-moll.

Заключительная партия сохраняет характер побочной и круг ее интонаций, а также фактурный рисунок сопровождения. Она обобщает и подводит предварительный итог предшествующему развитию, восстанавливая умеренный темп и повествовательный тон экспозиции.

Разработка является драматургическим центром сонатной формы. В ней образные сферы и представляющие их темы главной и побочной партий подвергаются постоянным изменениям, вступают во взаимодействие. В разработке можно выделить три раздела.

Первый раздел открывает в стремительном темпе ритмически измененная тема побочной партии, за которой начинается активное развитие темы главной партии. В сопровождении темы главной партии появляются пульсирующие квинты из побочной партии. Главная тема в этом разделе звучит взволнованно и возбужденно, поскольку теперь ей контрапунктирует бег шестнадцатых извилистой мелодической линии фортепиано, поддерживаемый непрерывным процессом секвенцирования.

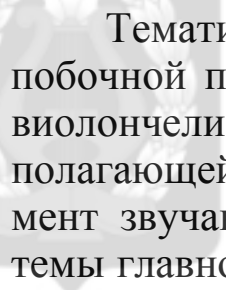


Во втором разделе разработки – следующем этапе преобразования тем – используются полифонические приемы развития. Теперь в развитие включаются ходы по звукам аккордов из темы побочной партии. Если в первом разделе они являлись органичным продолжением темы главной партии, то во втором именно они становятся тематической основой раздела, окрашиваясь в различные эмоциональные тона. Постепенно к их развитию присоединяется и сама тема побочной партии.

Третий (заключительный) раздел разработки вновь открывает обновленная тема побочной партии, переосмысленная в жанровом ключе, – в виде легкого скерцо. Именно данный раздел, содержащий яркую кульминацию в предрепризной зоне, поворачивает все предшествующее развитие в сторону менее действенную, менее активную и напряженную, поскольку реприза в контексте сонатной формы выполняет и функцию завершения, и, одновременно, послесловия, коды.

Реприза в сравнении с экспозицией сокращена (опущены разделы связующей и заключительной партий). В ней образные сферы обретают новые смысловые грани. Тема главной партии излагается в ритмическом увеличении, широко и певуче, приближаясь по характеру звучания к теме побочной партии. В фактуре сопровождения используются напоминающие колокольный перезвон монолитные аккордовые вертикали, сопровождаемые бегом шестнадцатых. Бесспорно, это еще одна итоговая кульминационная зона, за которой следует побочная партия, она же кода сонатной формы. Тема побочной партии утрачивает цельность и буквально распадается на отдельные интонации.

Вторая часть – жанровая. Это лирический женственный вальс, оформленный по законам трехчастной формы. Часть продолжает развитие лирической линии образов цикла. Ее открывает небольшое вступление, интонационную основу которого составляют хроматические ходы, уже звучавшие в первой части в предрепризной зоне в момент кульминации. Однако теперь они предстают в спокойном, созерцательно-неспешном модусе. Основная тема вальса – певучая, распевная. Это еще одна грань лирического образа, связанного в данном случае с двигательной активностью в ритме неторопливого полетного вальса. Тема звучит преимущественно в теплом тембре виолончели, лишь изредка меняя свой тембровый облик. На границе первой части и середины еще раз, как реминисценция, появляется тема вступления.



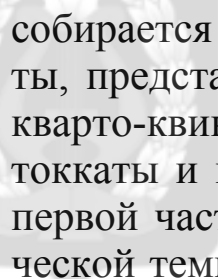
Тематическую основу середины составили интонации темы побочной партии из первой части, которые звучат в виде канона виолончели и фортепиано. Развитие этого раздела приводит к располагающейся в конце средней части вальса кульминации, в момент звучания которой вторгаются кварто-квинтовые интонации темы главной партии. Таким образом, именно данная часть является тем связующим звеном в драматургии сонаты, которое продолжает развитие двух основных образно-тематических сфер от первой части к финалу. На грани средней части и репризы вновь появляется тема вступления, тем самым подготавливая репризу вальса.

В репризе характер звучания вальсовой темы не меняется. Она является скорее разделом, уравнивающим начальную часть и приносящим элемент композиционной симметрии. Репризу и истаяющую коду вновь отделяет тема вступления, которая в границах вальса становится важным композиционным элементом, предвосхищая каждый последующий этап развития танцевальной линии.

Третья часть (финал) – итог сонатно-симфонического цикла, стремительная токката в традициях прокофьевских финалов. Она написана в сонатной форме и буквально пронизана единой ритмической пульсацией. В качестве темы главной партии использована заглавная тема первой части. В ее основе – те же узнаваемые кварто-квинтовые ходы, которые звучат грозно и напряженно благодаря тритону. Стремительное развитие основной темы сменяет тема побочной партии, звучащая, как и в первой части, в тональности g-moll. В ее основе – терцовые ходы и движение по звукам аккордов, заимствованные из темы побочной партии первой части, но трансформированные, по сути, в новую лирическую тему. Ее сопровождает в партии фортепиано тема токкаты главной партии части.

В разработке меняются звуковысотный уровень обеих тем и фактура сопровождения, которая то отмечена регистровой прозрачностью, то вносит метрическое противоречие, создавая эффект полиритмии и даже полиметрии. В момент кульминации, яркой и напряженной, выдержанной в динамике ff, основная тема звучит плотно в унисон у обоих участников ансамбля.

В репризе обе темы проводятся в сокращенном виде в одной тональности – d-moll. Завершает сонату развернутая кода. Первый ее раздел основан на теме токкаты и является скорее кодой части, в то время как второй – кода всей сонаты. Во втором разделе коды



собирается в единое целое весь круг важнейших интонаций сонаты, представляющих разные образно-тематические сферы. Теперь кварто-квинтовые интонации звучат у виолончели на фоне темы токкаты и мерной ритмической пульсации (подобно репризе-коде первой части). Однако сонату завершают все же интонации лирической темы побочной партии первой части, которые сопровождаются хоральными аккордами фортепиано, соединяющими в одновременности мажорную и минорную терции и продолжающими «колокольный перезвон» первой части, сменяющийся речитативной репликой виолончели *pizzicato*.

Подведем некоторые итоги.

Виолончельная соната является цельной по замыслу и его воплощению композицией, ориентированной на лучшие классические (в широком смысле слова) образцы. Две противоположные образно-тематические сферы, представленные разным кругом интонаций, получают последовательное развитие, итогом которого становится кода сонаты, в которой противоборство сфер достигает нового качества, а интонации тесно переплетаются, тем самым не столько разрешая конфликт-противоречие, сколько переводя его в новое измерение.

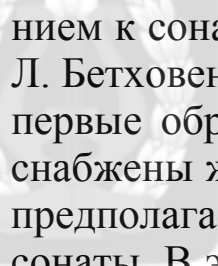
Незадолго до появления **Сонаты-фантазии** для виолончели и фортепиано композитором были созданы балет «Дюймовочка» и «Романтический вальс» № 2 для фортепиано. За Сонатой-фантазией последовал Квартет для флейты, гитары, скрипки и виолончели в трех частях.

Избранный Каретниковым жанр сонаты-фантазии необычен. Композиторы обращались к нему не столь часто, и тем не менее, данный жанровый синтез не нов для музыкального искусства. В нем свобода и импровизационность соединились с нормативностью и упорядоченностью сонатной формы, а в некоторых случаях – и сонатно-симфонического цикла. Найти консенсус между столь различными жанрами оказалось непросто. Именно поэтому в немногочисленных его образцах нет похожих опусов.

Каждая из сонат уникальна как по замыслу, так и по структуре. Так, В. А. Моцарт является автором своеобразной двухчастной композиции, объединившей, по сути, два самостоятельных произведения – развернутую фантазию и сонату<sup>1</sup>. В контексте такого «гиперцикла» фантазия становится монументальным вступле-

---

<sup>1</sup> Речь идет о Фантазии, предваряющей Сонату № 14 (с-moll, KV457).



нием к сонате, построенным по всем классическим канонам жанра. Л. Бетховен создает в 1800–1801 гг. Сонаты op. 27 № 1 и № 2; это первые образцы обращения композитора к жанру фантазии. Они снабжены жанровым определением «Sonata quasi una Fantasia», что предполагает весьма свободную трактовку жанрового инварианта сонаты. В этом жанре написаны программная соната Ф. Листа «По прочтении Данте» и Соната-фантазия № 2 op. 19 А. Скрябина.

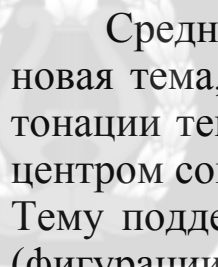
Соната-фантазия для виолончели и фортепиано современного белорусского композитора В. Каретникова – явление поистине уникальное. В ее одночастной композиции отсутствует даже скрытая цикличность, в результате чего можно говорить о преобладании в данном произведении именно фантазийного начала. Аргументируем данное наблюдение.

Сочинение открывается кратким вступлением в неторопливом темпе – монологом виолончели соло, в мелодических контурах которого узнается тема вступления ко второй картине оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, одного из самых любимых композиторов Каретникова. Именно она раскрывает стилевые ориентиры его творчества как художника-романтика. Вместе с тем уже в границах данного раздела формируется интонационный облик центральной темы произведения.

Сонату-фантазию отличает многотемность. Однако представленная здесь вереница контрастных образов и настроений больше свойственна жанру фантазии, чем классической сонате.

Первый раздел включает четыре самостоятельные темы, которые вполне могли бы рассматриваться как экспозиция сонатной формы. Первая тема (d-moll), выступающая в функции главной партии, имеет характер взволнованного речитативного высказывания. Именно она станет своеобразным лейтмотивом сонаты, «голосом автора». Следующая за ней широкая, распевная, страстная лирическая тема (B-dur) функционально двойственна. По степени контраста в сравнении с предыдущей темой она вполне могла бы быть истолкована как побочная партия. Третью и четвертую темы объединяет тональность g-moll. Обе они весьма лаконичны. Третья тема исполняется приемом *pizzicato* и отмечена «настороженным» характером. В мелодический рисунок темы вплетены выразительные хроматизмы. Следующая за ней заключительная тема раздела является, по сути, контрапунктом к третьей теме, исполняемой фортепиано. В ее основе – широко изложенные аккорды, напоминающие краткие реплики и сохраняющие характер предыдущей темы.





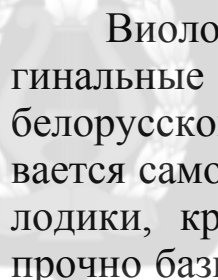
Средний раздел в концепции формы – эпизод. В его основе – новая тема, в мелодических очертаниях которой угадываются интонации тем предшествующего раздела. Она является лирическим центром сонаты, ярким образцом мелодического дара Каретникова. Тему поддерживает столь же широко изложенное сопровождение (фигурации фортепиано по звукам аккордов в триольном ритме). Развитие темы приводит к кульминации, за которой и начинается раздел, нарушающий логику сонатной формы. В нем присутствуют элементы весьма краткого разработочного развития тем. Полноценной разработкой разделу мешает стать верность первоначальному типу изложения. Именно благодаря ему данный раздел наделен, в том числе, и чертами репризы.

В репризном разделе формы, таким образом, с одной стороны, продолжается развитие, а с другой – все более явно просматриваются черты собственно репризы. Развитие третьей и четвертой тем венчает мощная кульминация. В партии виолончели звучат настойчивые речитативные реплики от лица главного героя – ее автора. Наконец, полноценная реприза «вступает» в свои права с появлением первой темы. Последнюю также затрагивает процесс развития, логическим продолжением которого становится звучание второй темы в первоначальном виде и в первоначальной тональности. Именно поэтому она не может рассматриваться как полноценная тема побочной партии (!).

Звучание лирической темы прерывает первая тема, открывающая развернутую коду. Кода «сплетает» в единый узел «судьбы» всех тем-героев, обобщая предшествующее развитие. В ней, подобно лейтмотивам-воспоминаниям, проходят и основная речитативная тема сонаты, и две заключительные темы первого раздела.

Содержательным стержнем сочинения, на наш взгляд, является эстетическая и подлинно романтическая тема – тема предназначения Творца в современном мире. Это диалог автора с многоликостью окружающей действительностью, охваченной процессом инвенторства, поиска и стремительных перемен; художник предпринимает попытку сформировать свой собственный мир, наполненный разнообразными эмоциональными оттенками и самыми трепетными и искренними чувствами.

В заключение отметим, что в произведении Каретникова сонатность является скорее своеобразной «памятью» жанра при господстве композиционной свободы, импровизационности и индивидуальности решения, которые в большей степени присущи фантазии.



Виолончельные сонаты Валерия Каретникова – яркие и оригинальные образцы жанра камерной инструментальной сонаты в белорусской музыке рубежа XX–XXI вв. В них хорошо просматривается самобытный почерк композитора: богатство лирической мелодики, красочность и выразительность гармонического языка, прочно базирующегося на фундаменте тонального мышления и аккордики терцового строения, ясность и продуманность формы, имеющей классическую направленность, особое «слышание» ансамбля и его трактовка в виде диалога двух абсолютно равноправных участников. Надеемся, что настоящая статья привлечет внимание молодых музыкантов, исполнителей и музыковедов к музыке Валерия Каретникова – одного из ярчайших представителей современной белорусской композиторской школы.

#### Список использованных источников

1. Козыренко, Н. Стилистические особенности фортепианных сочинений В. И. Каретникова на примере сонаты (исполнительский аспект) / Н. Козыренко // Музыкальная культура Беларуси: шлях праз стагоддзі: зб. навук. пр. / склад. І. Д. Назіна, Э. А. Алейнікава, А. І. Самусенка; Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. – Мінск, 2008. – Вып. 17. – С. 59-67.
2. Мдивани, Т. Композиторы Беларуси / Т. Мдивани, В. Гудей-Каштальян. – Минск: Беларусь, 2014. – 478 с.
3. Пинчукова, А. Пути обновления жанра фортепианного трио в творчестве В. Каретникова / А. Пинчукова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2013. – № 22. – С. 94-98.
4. Политанская, О. Детская фортепианная музыка В. Каретникова как отражение стиля композитора / О. Политанская // Вопросы музыкального исполнительского искусства: сб. науч. тр. / сост. В. Л. Яконюк; Беларус. гос. академия музыки. – Минск, 2015. – Вып. 36. – С. 218-231.
5. Политанская, О. Детский программный цикл для фортепиано как отражение индивидуального композиторского стиля (В. Каретников, Г. Сурус, В. Дорохин): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / О. Политанская; Беларус. гос. академия музыки. – Минск, 2016. – 28 с.

#### Summary

The article explores genre-stylistic, figurative-content and compositional features of two works by the contemporary Belarusian composer V. Karetnikov for cello and piano – Sonata and Sonata-Fantasy. As a result of the sequential analysis, the specific character of the composer's reading of the genre of the chamber instrumental sonata is revealed.

Статья поступила в редакцию 19.03.2018 г.