

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В СОЧИНЕНИИ  
С. ПЫСЛАРЬ *INCANTATION* ДЛЯ ТЕНОР-САКСОФОНА  
(ИЛИ БАС-КЛАРНЕТА) И ФОРТЕПИАНО**

DIALOG INSTRUMENTAL ÎN LUCRAREA *INCANTATION* PENTRU SAXOFON  
TENOR (SAU CLARINET BAS) ȘI PIAN DE S. PÂSLARI

INSTRUMENTAL DIALOGUE IN THE COMPOSITION *INCANTATION* FOR  
TENOR-SAXOPHONE (OR BASS-CLARINET) AND PIANO BY S. PÂSLARI

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, доктор искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

**ДМИТРИЙ КАБАКОВ,**

преподаватель, Приднестровский Государственный Институт Искусств

**CZU785.7:[780.643.2:780.616.432**

*В статье анализируются средства музыкальной выразительности и форма сочинения Снежаны Пысларь «Incantation» для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано. Делается вывод о том, что музыкальный язык и синтаксическая структура данного произведения обусловлены его художественным замыслом, связанным с претворением диалогического принципа.*

**Ключевые слова:** Снежана Пысларь, тенор-саксофон, фортепиано, диалог, заклинание, форма, жанр

*În articol se analizează mijloacele de expresie și forma creației Incantation pentru saxofon tenor (sau clarinet bas) și pian de Snejana Pâslari. Concluzia la care ajunge autoarea este că limbajul muzical și structura sintactică în această lucrare sunt determinate de originalitatea ideii artistice legate de realizarea principiului de dialog.*

**Cuvinte-cheie:** Snejana Pâslari, saxofon-tenor, pian, dialog, descântec, formă, gen

*In the article the authors analyze the means of musical expression and the form of composition «Incantation» by Snejana Pâslari for tenor-saxophone (or clarinet bas) and piano. We came to the conclusion that the musical language and synthetic structure of this composition are conditioned by its artistic design linked to the realization of dialogical principle.*

**Keywords:** Snejana Pâslari, tenor-saxophone, piano, dialogue, incantation, form, genre

Как известно, для постижения содержания музыкального произведения важную роль играют разного рода ассоциации и сопоставления музыкальных процессов с явлениями окружающего мира. Среди жизненных впечатлений, находящих аналогии в композиционно-драматургическом и синтаксическом слоях музыкальных опусов, заметное место принадлежит ситуациям человеческого общения – вербального и невербального, прямого и косвенного, кондиционного или мотивационного и т. д.<sup>1</sup>. Трудно переоценить в этом плане роль речевого диалога с его свойствами понятности, содержательности и действенности, эмоциональной окраски, процессуальности и динамичности. В музыкальном произведении ситуация диалогического общения выражается в интонационном диалоге, который Е. Назайкинский считает «самым оптимальным для создания богатого диапазона логических соотношений» [2, с. 210]. В частности, ученый указывает: «По характеру реплики могут ассоциироваться с речью или с движениями, жестами, с непосредственными действиями или интонационно выраженными эмоциями. По содержанию они вполне допускают использование обычного словаря отношений:

<sup>1</sup> Первоначально произведение было написано для альт-саксофона и фортепиано, версию с тенор-саксофоном, а также исполнительскую редакцию обеих предложил В. Остроухов.

упрекать, извиняться, настаивать, соглашаться, заставлять, повиноваться, молить, снисходить, перебивать, пропускать мимо ушей, вторить, ерепениться, передразнивать, урезонивать...» [2, с. 215]. Ярким примером проявления диалогичности в музыке может служить оригинальное сочинение *Incantation* для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано, написанное Снежаной Пысларь в 2002 г.

Премьера состоялась в апреле 2003 года в Союзе композиторов, партию саксофона исполнил В. Остроухов, фортепиано – С. Пысларь<sup>2</sup>. В том же составе произведение прозвучало на фестивале *Дни новой музыки* 10 мая 2003 года и на авторском вечере в Республиканском музыкальном лицее им. С. Рахманинова (2004). Спустя год сочинение было издано [3]. В 2016 г.opus был переработан для сопрано-саксофона и вибратона<sup>3</sup>.

История создания *Incantation*, со слов С. Пысларь, символична. Как-то, перебирая бумаги, композитор обнаружила два наброска, которые несколько лет пролежали в столе, так и не став произведениями. Первый задумывался как фортепианная соната, второй – как сочинение для саксофона соло. Прежде чем отправить наброски в мусорную корзину (что С. Пысларь уже была готова сделать), она попробовала сыграть их первые фразы. Они идеально слились в единую концепцию нового произведения. После этого *Incantation* создавался уже без усилий и остановок. Эти два эскиза словно ждали встречи друг с другом. Таким образом, уже в процессе создания присутствовал диалог двух текстов.

Главная идея произведения отражена в его названии, *Incantation* – заклинание. Как известно, заклинание, или заклятие – это «вид ритуально-магической речи; прямое обращение к объекту магического воздействия в императивной форме – требования, приказа, побуждения, просьбы, мольбы, предупреждения, запрещения, угрозы» [4]. Жанр заклинания, как и близкие ему заговор или молитва, относится к типу побудительной речи, выполняющей в человеческом общении функцию воздействия. В обыденной жизни заклинание может быть самостоятельным вербальным ритуалом, как, например, приветствием, пожеланием или приговором. К более сложным вербальным формам заклинания относят колдовские заговоры, обрядовые песни и др. По исследованиям лингвистов, речевые интонации заклинания относятся к числу легко узнаваемых и распознаваемых, они демонстрируют наибольшие отклонения от так называемого «примарного тона», на высоте которого разворачивается спокойная повествовательная речь<sup>4</sup>.

Будучи связанным с колдовским воздействием на человека, заклинание издавна привлекало внимание композиторов, например, в театральных жанрах: в зингшпиле В. Моцарта *Бастьен и Бастьенна* волшебник Колас заклинанием соединяет судьбы влюбленных; в *Фаусте* Ш. Гуно демонической силой на деле на речь Мефистофеля; сцена заклинания огня из *Валькирии* Р. Вагнера решена как призыв Вотана к Логе погрузить Брунгильду в волшебный сон; нечто шаманское есть в половецких плясках из *Князя Игоря* А. Бородина; магические действия производит злая фея в балете П. Чайковского *Спящая красавица*; моменты заклинания есть и в балете М. де Фалья *Любовь-волшебница* и др.

Магии заклинания свойственен принцип гипертрофированного повтора, точного или варьированного. В. Васина-Гроссман по этому поводу пишет: «Множественное повторение магической словесной формулы – один из характерных, идущих из глубины веков признаков народных заговоров... /в котором используются – С. Ц., Д. К./ наиболее острые для своего времени гармонические средства, тоже подчиненные задаче воплощения необычности, фантастичности ситуации» [5, с. 115]. В таком аспекте решен момент заклинания в романсах *Заклинание воды*

2 Первоначально произведение было написано для альт-саксофона и фортепиано, версию с тенор-саксофоном, а также исполнительскую редакцию обеих предложил В. Остроухов.

3 Поздний вариант данного сочинения (для сопрано-саксофона и вибратона) автор считает экспериментом, он пока не исполнялся, и его судьбу можно считать еще не определенной.

4 Об этом, в частности, пишет В. Артемов в статье К вопросу об интонации русского языка [6].

и огня С. Прокофьева, *Заклинание* С. Василенко; выполнены музыкальные образы древних ритуалов в балете *Весна священная* И. Стравинского.

Пьеса С. Пысларь *Incantation* воссоздает акт заклинания в форме яркого инструментального диалога партий тенор-саксофона и фортепиано, функции которых в интонационном общении контрастны и наглядно демонстрируют мысль, высказанную Е. Назайкинским: «Характер диалога во многом определяется тем, какие силы вступают в общение, какова каждая из них. Это может быть разговор «на равных», как в фуге, но гораздо чаще сталкиваются в развитии герои резко отличные, даже полярно противоположные: сильный и слабый, мудрый и неопытный, властный и податливый, серьезный и шаловливый, богатый и бедный, чванный и льстивый, мужественный и женственный, старший и младший...» [2, с. 211]. В накаленном, мистическом по своей природе (примечательна авторская ремарка *Moderato misterioso*) диалоге *Incantation* С. Пысларь участвуют антагонисты: напористый, даже шаманский (саксофон) и более бесстрастный, объективный (фортепиано). В этом, безусловно, сказывается то, что исходные образные и интонационные «параметры» персонажей сложились еще до их «встречи» в рамках настоящего сочинения. Поэтому, характеризуя музыкальную реализацию данного диалога, можно сказать словами В. Васиной-Гроссман, что его специфика заключается «в сопоставлении или даже контрасте интонаций участников диалога, в процессе развития этого контраста» [5, с. 135]. Тип отношений «собеседников» постепенно меняется: от относительной их автономности вначале через установление согласованности в процессе общения до тесной взаимосвязи в конце. Так, путем постоянного контакта тембровых персонажей, выстраивается драматургический план произведения.

Носителем активного начала, «шаманства», является тенор-саксофон, а реплики фортепиано воспринимаются как реакция на его возгласы. Подобная трактовка участников диалога отражает их «генетические коды». Тенор-саксофон с его сочным, полным и мощным звучанием, певучим тембром и большой технической подвижностью, является одним из наиболее ярких представителей джазовой музыки, и, в частности, фри-джаза. Разнообразие выразительных средств, доступных этому инструменту, позволяет ему максимально полно отражать интеллектуальный и чувственный компоненты искусства звуков и делать основной акцент на свободе импровизации (зачастую групповой). Академичный рояль, впитавший дух классических жанров и привнесший в произведение некоторые черты кул-джаза, естественен в облике бесстрастного и невозмутимого тембрового персонажа, эмоционально сдержанного и аристократически утонченного.

Мелодическая линия саксофона прерывиста, она делится на три мотива, в выразительности которых особое значение принадлежит скачкам на широкие интервалы (ч.4, ум.5, м.6, ум.7) и пунктирному ритму. В соотношении опорных тонов мотивов очерчиваются звуки б. 2 (*ges-as*) в восходящем и нисходящем вариантах. Использование диссонирующих интервалов в условиях свободной атональности (образуется звукоряд *b, es, e, [fes], f, ges, as, des*) способствует тому, что фраза саксофона приближается по своей семантике к выразительности призыва. Показательно в этой связи наблюдение В. Васиной-Гроссман: «Композиторы, желая перевести ... свободное речевое интонирование на язык „речи в точных интервалах“, обычно применяют интервалы диссонирующие... Поэтому и уменьшенная септима, и уменьшенная квинта, и другие уменьшенные и увеличенные интервалы получили в музыке смысл своего рода „знаков“ речевой интонации, и при этом интонации особо выразительной» [5, с. 13]. Короткие длительности и форшлаги придают реплике саксофона резкость и сообщают музыке первозданно варварский характер, наподобие горлового пения шаманов.

Двухтактная реплика фортепиано более напевна и протяженна. Она выдержана в плавном ритмическом рисунке, который отличается разнообразием: здесь встречается триоль восьмыми, мягкий пунктирный ритм и внутритактовая синкопа. Звуковысотный диапазон занимает три с половиной октавы от *as* до *cis*<sup>4</sup> (пример 1). В дальнейшем (тт. 4-9) обнаруживается взаимо-

проникновение интонаций обоих участников диалога: саксофон усиливает влияние, как бы «внедряет в сознание» партнера свои идеи, в результате чего реплики рояля активизируются. Так строится начальный раздел формы (двойной показ участников диалога), который образует первую часть экспозиционной зоны ( $a$ ), затрагивающей и раздел  $b_a$  (тт. 10-16).

Пример 1. *Incantation* (тт.1-3)

**Moderato misterioso**

Здесь проводится та же идея: в партии тенор-саксофона сохраняются скачки, «взвизгивающие» форшлаги, мелодические ходы с опорой на тритон, но появляются и новые элементы: волнообразные линии фраз с выровненным ритмическим рисунком, производные от интонационного профиля фортепианных реплик (пример 2).

Пример 2. *Incantation* (тт.10-12)

В партии фортепиано возникает новый вид фактуры, когда звуки в быстром темпе чередуются по принципу постоянной смены правой и левой рук. Примечательно окончание данного построения: после «цимбальной» фразы вновь появляются ходы на широкие интервалы в ритме триоли, знакомые по начальным фортепианным репликам. Они переводят звучание в низкий регистр и замирают на выдержанной секунде  $D_1-E_1$ , которая становится границей между экспозиционной и развивающей зонами формы. Примечательно, что уже в первой из них выявляются и главные принципы формообразования – сочетание повторности мотивов с их обновлением, что в итоге приведет к рождению в *Incantation* индивидуализированной структуры, в которой сочетаются вариационность, вариантность и рондальность (можно усмотреть и сонатную логику). Композиция сочинения выражается схемой 1.

Схема 1: Структура *Incantation*

Композиционные функции	Экспонирование		Развитие (варьирование и производный контраст)			Экспонирование нового материала	Развитие (производный контраст)			Завершение
	$a$	$b_a$	$a_1$	$a_2$	$c_a$		$d$	$e_a$	$f_a, b+g_a$	
Разделы	$a$	$b_a$	$a_1$	$a_2$	$c_a$	$d$	$e_a$	$f_a, b+g_a$	$h_b+j_h$	$k_b$
Такты	9	7	10	9	9	8	10	8+5	7+7	8
Динамика	$p$	$nonf$	$subitop$	$nonf$	$mp$	$f$	$ff$	$p/f$	$p$	$mf$

Развивающую функцию выполняют разделы  $a_1$ ,  $a_2$  и  $c_a$ , которые используют варьирование тематического материала ( $a_1$ ,  $a_2$ ) и производный контраст ( $c_a$ ). В вариации  $a_1$  (тт. 17–26) саксофон еще более настойчиво «пытается ввести в транс» своего собеседника с помощью знакомых средств выразительности: острого ритмического рисунка и широких интервальных ходов. Также выразительны назойливо-многократные повторы мелодико-ритмической формулы  $c^2 - d^2 - e^2$  в остром пунктирном ритме.

Однако реплики фортепиано еще неподвластны этому воздействию, и выдерживаются в прежнем эмоциональном состоянии. Поэтому, начиная с т. 21, саксофон словно перестраивается: благодаря использованию равномерного триольного движения, заимствованного из фортепианных отыгрышей, он «входит в доверие своего партнера». Между двумя участниками диалога завязывается спокойный разговор: размеренно чередующиеся их реплики схожи интонационно и ритмически (равномерный ритм восьмыми длительностями, триольное движение). В целом этот блок воспринимается как более спокойный, в том числе и по динамике.

В следующей вариации  $a_2$  (тт. 27–35) превалирует импровизационное мелодическое начало у тенор-саксофона. Как и в предыдущем разделе, начальные тематические элементы сохраняют исходный рельеф, но очень быстро интонационный путь сворачивает в русло плавного ритмического движения. В партии фортепиано выдерживаются на фрезки аккорды квартовой структуры. Партию же тенор-саксофона автор отмечает частой сменой динамических ремарок: начальное *non f* сменяется *p*, а развертывание мелодических фраз сопровождается значительным *crescendo*. Можно предположить, что такая интонационная «интрига» реализует ситуацию, когда «подопечный (партия рояля) проявляет определенный протест (против напористости саксофоновой мелодии)». В конце раздела диалог возобновляется: возвращаются начальные элементы темы как у саксофона, так и в партии фортепиано.

В разделе  $c_a$  (тт. 36–44) преобладает поочередное вступление голосов, хотя временами образуются и их совместное, дуэтное звучание. В целом в партии тенор-саксофона доминирует острый пунктирный ритм, в то время, как партия рояля сильно видоизменяется и делается нестабильной. Локализованная в средневысоком регистре, она отличается разнообразием средств выразительности: здесь использованы резкие кластеры, в ритмике появляются триоли и квинтоли, динамическая нюансировка характеризуется богатством и разнообразием (*mp*, *p*, *pp*, *sf*, *non f*, *f*), композитор предписывает агогические отклонения (*accelerando*) и рекомендует параметры образного строя (*capriccioso*). В т. 40 характерные интонации тенор-саксофона впервые проникают в партию фортепиано: здесь появляются скачки на широкие интервалы (ум. 8, ум. 7, м. 6 и др.), пунктирный ритм, восходящая направленность движения.

Музыкальная мысль, появившаяся в предкульминационном разделе  $d$  (тт. 45–52), по средствам музыкального языка является абсолютно неожиданной, но, вместе с тем, она – результат предыдущего развития. Партия духового инструмента здесь отличается четкостью и декларативностью: решительно (*risoluto*) и не отклоняясь от темпа (*tempo giusto*), на *f*, она звучит ритмически размеренно и монотонно ровными восьмыми длительностями на фоне резких секундовых кластеров партии фортепиано. Интонационно она решена как многократное вариантное повторение короткой попевки со скрытым двухголосием. Вариантность, затрагивающая длительность попевки (8/8, 5/8, 5/8, и т. д.) и ее интервальное строение, усиливает «гипнотическое воздействие» музыкального материала.

Данный раздел готовит главную кульминацию, отделяясь от нее фортепианным двутактом (тт. 51–52), в котором используется триольное движение, а также ярко звучит глиссандо на две октавы ( $e^1 - e^3$ ).

Кульминационная секция  $e_a$  (тт. 53–62) доводит накал жаркого диспута до предела. На первый взгляд может показаться, что инструментальная полемика здесь строится на новом материале: быстро сменяющиеся друг друга нервные реплики саксофона и рояля отрывисты и интонационно напряжены, выдержаны на высоком уровне громкостной динамики и при-

влекают внимание яркостью интонационно-ритмического профиля. Очевидное лидерство принадлежит партии тенор-саксофона, фортепианные интонации возникают в моменты его остановок или протянутых крупных длительностей. При детальном же рассмотрении видно, что весь материал произведен от раздела  $a$ , о чем свидетельствует ритмическая изломанность, пунктирный ритм, скачки на широкие интервалы. В фортепианной же партии, как и в конце раздела  $b_a$ , проводится мелодия с резкими форшлагами, отстоящими от основных звуков на большие расстояния (около трех октав). Этот материал помещен в низкий регистр, благодаря чему звучит жестко, отрывисто и сухо (*secco*), словно исступленно выкрикивая (*recitando*) какой-то устрашающий и агрессивный текст. Напряженность усилена и громкостной динамикой: *ff*, *sf*, *f* и др. Как и некоторые предыдущее построения, данный раздел заканчивается фортепианным отыгрышем с триольным ритмом.

Начало следующего блока ( $f_{ab} + g_a$ ) композитор оформляет приемом наложения (двойной связи), когда последнее созвучие раздела  $e_a$  в партии фортепиано служит фоном для наступающего построения. Здесь вновь в низком регистре возникает и выдерживается уже знакомая секунда  $D_1-E_1$ . В целом данный участок формы (тт. 63–75) соотносится с предыдущим по принципу производного контраста: на базе основных тематических элементов  $a$  и  $b$  возникают выведенные из них мотивы. Связь обнаруживается и на синтаксическом уровне — поочередное вступление реплик саксофона и фортепиано складывается в спокойный диалог. В середине раздела инструменты звучат совместно, партия фортепиано, выдержанная половинными длительностями с выразительными форшлагами сопровождает мелодию тенор-саксофона в равномерном ритмическом рисунке. В т. 73 у рояля появляются характерные интонации саксофонной темы, идентичные т. 40, при этом соблюдаются даже первоначальные штрихи и динамические оттенки.

Фрагмент  $h_b + J_h$  (тт. 76–89) вносит некоторое успокоение и готовит последнее завершающее построение. Благодаря использованию преимущественно средневысокого регистра и негромкой динамики ( $p$ ) звучание приобретает завораживающе-таинственный характер. Здесь доминирует равномерное движение восьмыми длительностями в партии фортепиано (пример 5), тогда как короткие возгласы тенор-саксофона, встречающиеся лишь в тт. 81–82 и 87–88, звучат отрывочно и фрагментарно, утратив свой типичный ритмический рисунок и исчерпав внутреннюю энергию. Порой создается впечатление, что активное начало ушло на второй план и уже позиция пассивного собеседника (фортепиано) определяет ход интонационного диалога. Об этом свидетельствует также и то, что, начиная с раздела  $j_h$  до конца пьесы больше нет острой пунктирной ритмики.

Построение  $k_b$  (тт. 90–97) выполняет функцию коды и продолжает линию, наметившуюся в разделе  $h_b + j_h$ . Все предшествующее развитие приводит к новой уравновешенной, размеренной мелодии. В партии тенора-саксофона прослеживаются интонации из  $a$ , как некий намек или воспоминание. Начавшись на *mf*, обрывки темы постепенно как бы «уходят в даль» (*roco a roco diminuendo*) и в конце пьесы «растворяются» на *pp*, оставляя за собой бесконечно тянущийся звуковой «шлейф», как бы погружая сознание слушателя в атмосферу мистического состояния. Пьеса завершается, но ее образный мир продолжает воздействовать на слушателя: музыкальное произведение как бы «перетекает» из сферы художественного вымысла в обычную реальность.

Подводя итоги анализа, суммируем наблюдения.

1. В композиционной и синтаксической конструкции *Incantation C*. Пысларь воспроизведена идея музыкального диалога с характерной коммуникативной динамикой: от уравновешенной беседы двух несхожих по своей энергетике тембровых персонажей к их накаленной музыкальной «перепалке» и постепенному успокоению. Участники диалога индивидуализированы по драматургической роли и по средствам музыкальной выразительности. Интонационные ресурсы «лидирующей» саксофонной партии узнаются по острому пунктирному ритму и

скачковому строению мелодии; в тематизме «ведомого» фортепианного персонажа преобладает ровное ритмическое и мелодическое движение. Произведение заканчивается исчерпанием саксофонного интонационного потенциала и утверждением тематического строя фортепианной партии, которая постепенно крепнет и ширится, наиболее полно проявляясь в начале второй половины формы (раздел *d*). Но в целом, по времени звучания и по общему эмоциональному впечатлению, преобладающим в *Incantation* остается образ ведущего участника диалога (саксофон здесь — «первый среди равных»).

2. Несмотря на контраст двух компонентов диалогичной фактуры, произведение воспринимается органично и цельно. Звуковысотную организацию партий тенор-саксофона и фортепиано, при всем их различии, объединяет атональность. С точки зрения временной организации факторы единства присутствуют в метре, темпе, ритмических рисунках и синтаксических структурах. На протяжении всего сочинения преобладает переменный метр: из 97 тактов в размере 4/4 изложены 36 тактов, в размере 5/4 – 23 т., 6/4 – 17 т., 3/4 — 10 т., 11/8 – 5 т., 7/8 – 3 т., 9/8 – 2 т., 7/4 – 1 т. Выдерживается единый темп (*Moderato misterioso*), лишь в разделе *d* возникает ремарка *Tempo giusto*. Ритмические рисунки включают несколько формул: пунктирный ритм, равномерное движение разными длительностями, сочетание их с триолями, из комбинаций которых строится вся конструкция. С точки зрения громкостной динамики вся пьеса построена по типу крещендирующе-диминуирующей формы (термин В. Холоповой): *crescendo – diminuendo*.

3. Практически все разделы формы разграничены цезурами, которые облегчают восприятие музыкальной формы. Среди принципов интонационно-тематического развития композитор избирает вариационный и вариантный повторы и производный контраст. При этом в начале произведения преобладают вариационность и вариантность, ближе к концу постепенно усиливается контраст между разделами. Характеризуя стилистику данного произведения, необходимо отметить синтез музыки европейской академической традиции и элементов современного импровизационного джаза.

#### Библиографические ссылки

1. ГОРЯНИНА, В. *Психология общения*. Москва: Академия, 2002.
2. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982.
3. ПЫСЛАРЬ, С. *Incantation*. In: *Album de piese pentru instrumente aerofone*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005, pp. 72–88.
4. Заклинание. В: *Википедия* [online]. [accesat 24.11.2017]. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Заклинание>
5. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*. В 3ч. Ч.2, 3. Москва: Музыка, 1978.
6. АРТЕМОВ, В. К вопросу об интонации русского языка. В: *Экспериментальная фонетика и психология речи*. Москва: МГУ, 1953, т. 6, с. 9–54.