

**STRING QUARTET В. ЧОЛАКА: ОБРАЗНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ЕЕ  
ВЛИЯНИЕ НА ПРОЦЕСС ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ И  
СТРУКТУРУ ЦИКЛА**

**CVARTETUL DE COARDE AL LUI V. CIOLAC: DRAMATURGIA DE  
IMAGINI ȘI INFLUENȚA EI ASUPRA PROCESULUI TEMATIC DE  
DEZVOLTARE ȘI A CICLULUI STRUCTURAL**

**STRING QUARTET BY V. CIOLAC: FIGURATIVE DRAMATURGY AND ITS  
INFLUENCE ON THE THEMATIC DEVELOPMENT PROCESS AND THE  
CYCLE STRUCTURE**

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ<sup>9</sup>,**  
conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU: 785.74:781.61**

*Музыка сочинения лирико-драматического характера отражает широкий спектр чувств и впечатлений, связанных с философской темой «Жизнь и судьба». В данной статье*

---

<sup>9</sup> E-mail: repriza.belih@yandex.ru

рассматривается проблема конкретного воплощения оригинального замысла автора в создании разветвленной системы тематизма, отразившей образные антитезы – рока и гуманистического начала, уделяется большое внимание вопросам разработки ламентозного тематизма, а также процессу трансформации мелодического тематизма в сонорно-формы, выявляется большая роль имитационно-канонической полифонии в сочетании с гетерофонией и оригинальными приемами полиостинатной техники. В статье прослеживается постепенное доминирование в процессе развития негативного образного начала и его утверждение в финале квартета.

**Ключевые слова:** квартет, цикл, ламентозный тематизм, сонорно-фактурные формы, имитационно-каноническая полифония, гетерофония, полиостинато

*Muzica compoziției lirico-dramatice reflectă o gamă largă de sentimente și impresii asociate temei filosofice „Viața și soarta”. Acest articol examinează problema întruchipării specifice a ideii originale a autorului în crearea unui sistem ramificat de tematism, care reflecta antiteze figurative – rockul și începutul umanist; acordă o mare atenție dezvoltării tematismului lamentabil, precum și procesului de transformare a tematismului melodic în forme sonore; dezvăluie rolul important al polifoniei imitației canonice combinat cu heterofonia și tehnicile originale ale tehnicii poliostinate. În articol se studiază dominanța treptată a principiului imaginativ negativ în procesul de dezvoltare și aprobarea acestuia în finalul cvartetului.*

**Cuvinte-cheie:** cvartet, ciclul structural, tematism lamentabil, forme texturate de sonor, polifonie imitație-canonice, heterofonie, poliostinato

*The music of the lyrical-dramatic composition conveys a wide spectrum of feelings and impressions connected with the philosophical theme of «Life and Fate». This article examines the problem of the specific realization of the author's original idea aimed to create a ramified system of themes reflecting creative antitheses – of fate and of humanistic beginning, it pays great attention to the development of the lamenting themes and the process of transformation of the melodic themes into sonorous forms; reveals the important role of imitation-canon polyphony combined with heterophony, and the original features of the poliostinato techniques. The article examines the gradual domination of a negative creative beginning in the process of development and its reinforcement in the quartet finale.*

**Keywords:** quartet, cycle, lamenting theme, sound structured forms, imitation-canon polyphony, heterophony, poliostinato

*Струнный квартет В. Чолака* был написан в 2016 г. и исполнен *Kaizer band* в 2017 г. на очередном ежегодном музыкальном фестивале *Zilele Muzicii Noi*. Произведение произвело сильное впечатление на слушателей особой концентрацией лирико-драматической экспрессии, спектром чувств, связанных с внутренним восприятием действительности далеко не оптимистического свойства, отражающих, по сути, философские вопросы жизни и смерти. Они подсознательно встают перед зрелым человеком, художником, ощущающим обостряющиеся конфликты современной действительности, интуитивно предчувствующим неотвратимость будущих катаклизмов и психологически сложных и трудных ситуаций их преодоления.

В. Чолак – талантливый и чуткий музыкант, сочинения которого направлены к слушателю, вызывают его непосредственную реакцию и сопереживание. *Струнный квартет* относится к числу произведений медитативного плана, в котором живой поток музыкальных мыслей, затрагивая важный срез внутреннего размышления, диалога,

включает и моменты активной действенности, стимулирующие становление человеческой воли противостоять трагическим ситуациям. Три части *Квартета* тематически связаны и исполняются *attacca*. Все они, в зависимости от характера тематического материала и способа его изложения, могут иметь обобщенное программное истолкование: I ч. – «Неразрешенные вопросы»; II ч. – «Монологи»; III ч. – «Конфликты». Особенность цикла произведения в том, что в I ч. дается поляризация образных начал, II ч. дает осмысление происходящего в психологическом времени. В финале раскрывается стихийная действенность негативного начала в конфликтных столкновениях с проявлениями живого человеческого чувства.

Негативное начало в произведении обезличено. Оно представлено сонорным диссонантным комплексом, который формируется путем имитационного наслоения больших септим, вступающих в увеличенную, затем в малую секунду и малую терцию. Постепенное его разрастание до многозвучной диссонантной вертикали ( $b-e-a-des^1-dis^1-c^2-d^2$ ) сопровождается резким увеличением динамики до *ff*. Ее резкое, пронзительное звучание рождает эхо в виде ее стаккатных повторений *pizz.*, разорванных паузами на *P*. Это созвучие символизирует нечто страшное, грозное, своего рода фантом, противостоящий человеку.

### **Пример 1**

Контрастное эмоциональное начало также воплощено в мелодико-гармоническом блоке. В его основе лежит интонация-знак – ламентозная терцовая попевка с секундовым окончанием<sup>10</sup> [1 с. 70]. В ней каждый нюанс артикулирован ритмически; синкопированное начало, словно вздох, предваряет восходящий терцовый мотив плача, выделенный крупной длительностью, с последующим нисходящим хроматическим скольжением, завершающимся *sf*. Мелодическая интенсивность значительно усилена и напряженностью гармонизации: ладовая устойчивость звука *a* снимается резко диссонирующим созвучием сопровождения: экспрессивность завершения мотива подчеркнута использованием  $D^2$  с пониженной квинтой в контексте *a-moll*. Композитор ярко выделяет этот мотив как символ страдания.

---

<sup>10</sup> Сопоставляя подобные интонации с языковыми единицами, М. Арановский называет их музыкально-речевыми лексемами. Под музыкально-речевой лексемой он понимает «любое относительно краткое образование, которое входит в текст как целостное», определяя самостоятельность такого образования <...> по способу *функционирования* в тексте в качестве *типового* элемента. Типовым элемент может считаться <...>, «если он повторяется в разных текстах и его встречаемость достигает (интуитивно) высоких значений».

При втором сопоставлении двух начал, ламентозный мотив с вариантной гармонической дублировкой повторяется терцией выше. В третий раз (тт. 37-38) императивное, жесткое звучание первого созвучия на *sf* приводит к резкой смене фактуры: в возникшем имитационном пласте ведущая нисходящая линия первой скрипки, начинающаяся со звука  $ges^2$  (ц. 1), строится на развитии фразы в диапазоне тритона. Из нее выделяется хроматическая попевка *f-e-es-g*, в которой при многократном повторении на одном высотном уровне постоянно меняется соотношение длительностей, что приводит к изменению артикуляции звуков и обострению субмотивных связей. Благодаря подобному развитию, мелодическая линия приобретает характер причета.

### **Пример 2**

В партиях второй скрипки и альты, вступающих стреттно-канонически в малую секунду, ламентозная терцовая интонация предваряется хроматизированным преддыктом, образующим мелодическое противодвижение ведущему голосу. Правда, с т. 43 и вторая скрипка и альт в ритмически варьированном виде имитируют верхнюю линию пласта, образуя ее разнообразные гетерофонные дублировки.

Описанные выше три фазы, сопоставляющие контрастные образные элементы, образуют своего рода тематическую экспозицию. Далее выделяются два этапа развития. В первом (ц. 2-3) композитор значительно обогащает лирический мотив благодаря развернутому преддыкту, включающему восходящую секстовую интонацию в диапазоне малой ноты, чрезвычайно усиливая его экспрессию. Нарастание напряжения обусловлено и цепью восходящих имитаций мотива, достигающих  $d^3$ . Весь имитационный блок построен по принципу свободного непропорционального канона, в котором нисходящие микроимитации в риспостах вариантно повторяются, словно детализируя мелодию пропосты. Показательно, что в момент динамического спада в партии первой скрипки альт ведет хроматизированную восходящую линию, как бы «полемизируя» с верхним голосом.

### **Пример 3**

Особенность в организации данного имитационного построения в том, что после достижения кульминационной вершины (тт. 59-60) динамический спад не дает ощущения разрядки напряжения в силу того, что развитие мелодических линий словно тормозится, «застревает» в одной регистровой зоне, переходя в длительные четырехголосные

остинато, в которых острота малосекундовых интонаций подчеркнута по вертикали нонами и тритонами. Максимальное уплотнение диссонантной вертикали до семи звуков  $e-dis-as-g^1-des^2-b^1-a^2$ ) происходит на *ff*, порождая эхо в виде их звучания *pizz* на *P* с последующим непропорциональным каноном, начинающимся с того же высотного уровня (см. ц. 3), где *RR* вступают в малую секунду, увеличенную квинту, малую септиму<sup>11</sup> [2 с. 165-167]. Это построение производит эффект всплеска лирико-драматических эмоций. Его завершение представляет собой мелодико-гармоническую педаль, в которой у виолончели звучат отголоски секстовых интонаций, а у первой скрипки появляется своего рода музыкальный «росчерк» (увеличенная секста с последующим скачком на большую септиму), предвосхищающий новый фактурный элемент следующего этапа.

Второй этап развития (с ц. 4), более сжатый по масштабам по сравнению с первым (21 т. против 38 т.) начинается со ступенчатого восходящего движения в партии первой скрипки. Структура этого пласта, начинаясь как трехголосная имитация с обращением начального мотива у виолончели, довольно скоро меняется: мелодическая линия верхнего голоса в тт. 93-97) сопровождается трехголосным полиостинато, в котором вторая скрипка и альт гетерофонно уплотняют мелодическую линию первой скрипки, в то время как виолончель излагает «росчерк» из каданса предшествующего раздела, который, по сути, является обращением начального мотива пропосты. Это расширяет объем музыкального пространства и усиливает яркость мелодической кульминации (т. 98). Фаза динамического спада отмечена вариантным хроматизированным повторением микромотивов и их гетерофонным квинто-квартовым дублированием, на фоне оstinато повторяемого мотива-«росчерка» уже в прямом, встречном движении у виолончели.

Построение с ц. 5 имеет двойственную функцию. Во-первых, оно обрамляет I часть, выполняя функцию варьированной репризы. Мелодия первой скрипки повторяет в ином ритмическом варианте линию верхнего голоса из ц. 1. Интонационная связь прослеживается и в партии виолончели (см. ц. 2). Этот вариант мелодической линии содержит секвенцирование начальной фразы на квинту вверх, которая артикулирована и ее ритмически свободным дублированием у виолончели и второй скрипки в дециму, что является активным импульсом дальнейшего развертывания мелодии, но развитие этой линии свертывается, переходя в полиостинатный блок (тт. 125-128). Другая функция

---

<sup>11</sup> Многоплановая классификация канонов в современной музыке с учетом различных параметров имитирования в ристостах представлена Т. Франтовой, которая указывает на возможность индивидуального комбинирования потенциальных изменений, отраженных в предложенной классификации, и пишет, что «в произведениях XX века возможны и другие канонические формы, выходящие за границы, очерченные нашей классификацией».

связана с появлением в этом построении новых фактурных элементов. Первый, контрастирующий с основной линией, это – мелодико-гармоническая фигурация, в которой лирико-драматические мотивы, развиваемые в ц. 2 и ц. 4, представлены в ритмическом уменьшении и в интонационно сглаженном виде. Она проводится имитационно у виолончели и альты, затем у первой скрипки, разрывая в тт. 121-122 развертывание основной мелодической линии. Вторым элементом – это короткий трехзвучный мотив в партии второй скрипки, сообщающий всему изложению тревожный, взволнованный пульс (тт. 123-128). Третий – репетиционная фигура из 4-х шестнадцатых, сопряженная с большим скачком. На его основе далее появляются хроматические восходящие мотивы, которые имитируются второй скрипкой, а затем альтом. В завершении этого раздела происходит регистровое разделение и контрапунктирование кратких артикулированных мотивов: скачков на октаву, репетиционно скандируемых нисходящих секундовых мотивов, контрапунктирующих между собой в плотном полистиатном блоке на *ff*. Здесь намечается процесс постепенной трансформации тематизма в фактурно-сонорные формы

II часть переключает музыкальное «действие» в совершенно иную плоскость. Это – момент тишины, где мысли текут неспешно, в психологическом времени. Музыка II части возникает *attacca* после «кричащего», агрессивного *ff*: на *P*, на педали звука *as* у альты появляется соло первой скрипки, которое на расстоянии подхватывает, как эхо, нить мелодического развития предшествующей части с того же высотного уровня.

#### **Пример 4**

Правда, в условиях очень медленного темпа скольжение малосекундовых нисходящих интонаций, завершаемых нисходящим и восходящим скачками на септиму, оставляет впечатление глубокой печали и вопроса, словно повисающего в воздухе. Начальная фраза повторяется первой скрипкой еще раз уже на двузвучной педали *as-d*, а затем появляется у виолончели и второй скрипки от *h<sup>1</sup>* с секстовыми скачками. Эти краткие монологи образуют вступление к контрастной по образному наполнению музыке, в которой рельефно проявляются жанровые черты хорала. Хорал представляет простую двухчастную структуру, первая часть которой формируется из последовательности однократных построений (за исключением расширенного последнего). Во втором разделе фразы более пространственные (в пределах 8-ми тактов), кроме последней, расширенной до 10 тактов. Возможно, такое членение несет на себе следы строфического принципа,

характерного для вокальных форм хорала. В основе тематической линии, развиваемой в амбигуе терции и кварты, лежит поступенное опевание хроматических ламентозных интонаций, звуки которых поочередно выделяются метрически или внутридолевой синкопой, но движутся как бы по замкнутому кругу. Такая техника мотивной работы призвана отразить процесс медлительного, порой мучительного размышления, поиска выхода из психологического тупика.

Весьма показательна и фактура хорала. Она расслаивается на два параллельно развивающихся тональных плана, которые иногда сливаются в один. Так, начало хорала (ц. 7) опирается на тонику *fis-moll*, а тематическая линия второй скрипки обрисовывает фригийский *c-moll* с IV пониженной ступенью.

### **Пример 5**

Ладово-варьированное повторение этой фразы сохраняет тот же устой, в то время как гармоническое сопровождение смещается на малую терцию выше – в *a-moll*. Октавная имитация тематической интонации у первой скрипки сопровождается ее свободным гетерофонным дублированием второй скрипкой в *fis-moll* со II натуральной, а затем фригийской ступенью. Следующий тональный сдвиг в *es-moll* позволяет трактовать тематические мотивы в партиях обеих скрипок в *c* дорийском (тт. 182-183). Указанные примеры показывают, что композитор использовал в восходящем движении в качестве гармонических опор минорные тональности по малым терциям, а при гармонизации нисходящей линии (с т. 188) минорные тональности сначала по большим терциям вниз: *fis-moll*, *d-moll*, *b-moll*, а затем в произвольном чередовании *a-moll*, *b-moll*, *d-moll*, *ges-moll*, *es-moll*. Мотивы тематической линии обрисовывают минорные ладообразования с вариантами ступеней, часто находящиеся в малотерцовом, либо тритоновом соотношении с гармоническим контекстом. Это приводит к значительному углублению минорного колорита. Искусное мотивное варьирование узкообъемных попевок с привлечением указанной выше октавной имитации и кратких микроимитаций в партии второй скрипки и динамическое нарастание привели к кульминации на *f*, после которой начался спад динамики (с введением *sub. P*) и медленным сползанием мелодико-гармонического пласта в низкий регистр с завершением мрачным политональным кадансом в *es-moll /d-moll* фригийский, получившим краткие октавные отголоски в партии первой скрипки.

Вторая часть хорала (ц. 8) начинается постепенным выстраиванием диссонантной гармонической педали в *fis-moll* (*DDVII*<sub>65</sub> с пониженной квинтой, с натуральной и

пониженной терциями). Ее звуки по-разному представлены в фактуре: пониженная терция звучит в разных октавах в оstinатном ритме (четверть с точкой-восьмая-четверть-четверть). Септима у первой скрипки поддерживает регулярный ритм четвертями, а прима и натуральная терция создают пульсацию шестнадцатыми, передающими состояние взволнованности и тревоги. Терцовый хроматический мотив, опевающий основной устой, постоянно ритмически варьируясь на фоне *crescendo*, отражает нарастание внутреннего напряжения. Восьмитактное построение в том же гармоническом варианте секвентно проводится по малым секундам в *f-moll*, затем в *e-moll*. Повторение тематического материала первой скрипкой происходит на фоне осложненного доминантового преддыкта в *e-moll*. Доминантовая гармония разрешается в VI ступень, которая и становится ритмизованным органым пунктом в начинающем среднюю часть сложной трехчастной формы трехголосном полиостинато (ц. 9, тт. 248-288). Этот момент словно переключает течение музыкальной мысли в план воспоминаний. Не случайно, композитор воспроизводит в партии первой скрипки октавные отголоски-эхо, завершавшие первый раздел хорала. В гармоническом аспекте это – расширенная прерванная каденция в контексте *e-moll*, а в плане мелодико-тематического развития оно вводит второй, более яркий элемент вступительных соло: в партии виолончели на *PP* «всплывают» в разных регистрах экспрессивные «романсовые» восходящие скачки на сексту, квинту, вариант фразы из разработочного раздела I части (ц. 4), из которой на волне яркого *crescendo* выделяется экзальтированный терцовый мотив, повторяемый в секвентном движении.

Высшая точка динамического нарастания на *ff* отмечена и резким тональным противоречием оstinатного пласта и мелодического устоя тональности *es-moll*, в которой и начинается второй, кульминационный раздел средней части (ц. 10 т. 289).

### **Пример 6**

Это вдохновенная, эмоционально глубокая романтическая лирика, раскрываемая композитором в дуэте первой скрипки и виолончели. Мелодия верхнего голоса, начинаясь с вершины-источника, сочетая в себе страстную патетику и поистине речевую выразительность скандируемых ламентозных интонаций, рождает эмоциональный «отклик» в виде волны мелодической фигурации, свободно имитирующей начальные «возгласы» скрипки. Так, соединение нисходящих интонаций на сексту и септиму в *es-moll* во второй фразе (тт. 298-303) оттеняется яркой имитацией в *fis-moll*. Волнообразные широкие фигурации виолончели способствуют широте мелодического дыхания и в то же



время раскрывают глубину и объемность музыкального пространства. Напряженности изложения способствовали и усечение тематических образований, и частота их пульсации, и постоянное имитирование. В результате, композитору удалось в импровизационном по структуре фрагменте отразить яркую волну свободно изливаемых лирико-драматических чувств, скованных ранее рамками сдержанного хорала. Этот кульминационный пик стал эмоциональным центром всего квартетного цикла.

Большая реприза начинается точным повторением первого раздела хорала, после которого вводится тематический материал из I части квартета (ц. 2-3)<sup>12</sup> [3 с. 147], резонирующий с предшествующим кульминационным лирическим дуэтом.

Финал квартета решен композитором необычно. В нем отсутствует привычный мелодический тематизм за исключением моментов, где буквально цитируются фрагменты из первой части цикла. Однако, оригинальность воплощения творческого замысла в том, что именно в финале ярко обнажается конфликт неодолимого рокового начала и субъективного человеческого чувства. Для воплощения собирательного негативного образа В. Чолак использовал разные модели мелодико-гармонической фигурации, деформирующие наиболее выразительные интонационные ячейки из тематических образований предшествующих частей. Их изменение идет по линии снятия чувственной выразительности, жанровой характерности, приобретения особой графичности рисунка фактурных формул, призванных отразить агрессивную действенность, разрушительную стихийную силу, сметающую все на своем пути. В начальной остинатной фигурации (т. 420) вырисовываются контуры ритмически выровненного мотива первой скрипки (ц. 4) в сочетании с первым мотивом виолончели в обращении из ц. 5 I части квартета. Это фактурное образование быстро вытесняется другим, соединяющим ритмически упрощенные мотивы из лирико-драматического дуэта II части и вопросительные, скачковые, завершающие виолончельные соло из вступительного раздела той же части (т. 259). Эта фактурная модель занимает доминирующее место в процессе дальнейшего развития.

---

<sup>12</sup> Об использовании многочисленных реминисценций тем предшествующих частей в финалах произведений разных жанров в музыке С. Прокофьева упоминается в статье: БЛОК, В. *Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева*. Автор связывает это явление со стремлением композитора к смысловому и композиционному завершению многочастных инструментальных циклов.

### **Пример 7**

Мотив вопроса из *Adagio* получает в финале еще один гротесковый вариант. Репетиционное повторение звука перед акцентно выделенным восходящим скачком на септиму придает этому интонационному обороту агрессивный, императивный характер.

### **Пример 8**

Именно эти два интонационных комплекса, сопоставляясь, варьируясь в полном и усеченном виде, лежат в основе остигатной крещендирующей формы финала<sup>13</sup> [4 с. 220-221], в которой выделяются три волны нарастания с непрерывным повышением ритмической плотности и уровня диссонантности многоголосия.

В основе первой лежит ритмо-гармоническое остинато, представляющее собой сочетание восходящих секундовых мотивов, изложенных восьмью от звуков *ges* и *as*, и от звука *c* шестнадцатыми. По вертикали они образуют чередование диссонантных созвучий: *ges-as-c* и *as-b c*. На этом напряженно пульсирующем фоне появляются формульные, резко очерченные фигуративные образования различной протяженности с ломаной графикой рельефа. Неравномерность их включений и выключений, напряженная пульсация шестнадцатых передают стихийную силу и энергию их моторики. Далее, в тт. 434-442, на таком же диссонантном ритмо-остинато, только на секунду ниже, появляется третий фактурный мотив. Он вторгается резко, повелительно, повторяясь полностью, либо в усеченном виде, поддерживая тот же нервный, импульсивный пульс движения.

Вторая динамическая волна (ц. 15-16) более развернута и имеет контуры трехчастной структуры с дополнением (ц. 17) на материале третьего мотива. Ее первая часть начинается безостановочным мультиплицированием второй мелодико-фактурной модели в высоком регистре в гетерофонной дублировке в тритон, секунду, терцию на фоне другой остинатной формулы в виде меняющихся в танцевальном ритме (восьмая, четверть, четверть, три восьмых) гармонических секунд и нон. При этом, завершающей мелодической уменьшенной квинте гетерофонного пласта скрипок отвечает такая же дублированная интонация в обращении у альты и виолончели.

В среднем разделе этого эпизода (тт. 451-458) происходит соединение по горизонтали контрастных по графике мелодического рисунка второй и третьей

---

<sup>13</sup> Особенности крещендирующей полифонической формы рассмотрены в статье Т. ФРАНТОВОЙ *Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60-70-х годов*.

фигуративных моделей, сопровождаемых новым остигнатым образованием в виде яркого восходящего *glissando* в пределах октавы и двух нисходящих тритонов.

### **Пример 9**

Это многократно усиливает энергию фигуративного движения, приводя к регистровому дифференцированию мотивов внутри фактурной модели. В кульминации этой волны (ц. 16), совпадающей с динамической репризой эпизода, второе фактурное образование многократно скандируется на *f* в высоком регистре с резкой акцентировкой трезвучных мотивов в гетерофонной дублировке на фоне прежнего остигнато, звучавшего в начале этой волны. Третий фигуративный мотив звучит в структурном дополнении (ц. 17), как эхо, на *mP* на фоне четырехзвучной диссонантной вертикали, переходя далее в связующее построение к третьей остигнатной волне.

Третья волна, повторяющая материал ц. 15, значительно короче предшествующей, но очень концентрированная, так как синтезирует в контрапунктическом сочетании все, используемые ранее тематические остигнанные элементы.: в тт. 480-482 второе фактурное образование появляется на фоне усложненного гармонического остигнато (*h-ais-a-h*); в тт. 483, 485, 487 оно звучит в контрапункте с третьей фактурной моделью. Начинаясь с динамики *mf* и в высоком регистре, эта волна достигает мощнейшей кульминации на *ff*, обрываясь на *sf*, после которого автор вводит вступительный материал I части квартета, разрывая его динамически контрастными «врезками» на *P* тревожно пульсирующей на диссонантной гармонической педали третьей фактурной модели.

С ц. 21 автор повторяет тематический материал ц. 1 секундой выше прежней его высотной позиции с неоднократным вторжением упомянутого выше мотива. В завершении финала, В. Чолак вводит в качестве структурной арки с I частью тематический материал ц. 5, прерывая его резко диссонантными вертикальными созвучиями *d-es-c<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-des<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-c-fis* на *fff*.

Рассмотрение тематической организации квартета приводит к следующим выводам.

1. Композитор создал в квартете два контрастных комплекса, каждый из которых раскрывает свои возможности в процессе взаимодействия друг с другом.

2. Гуманистическое начало представлено в сочинении наиболее многогранно. В раскрытии скорбных настроений В. Чолак использует в качестве исходных традиционные музыкальные знаки: интонации «вздоха», ламенто, плача, преобразуя их с помощью

разнообразных приемов современной ритмической техники. Концентрируя их в имитационно-канонических пластах, композитор применяет пропорциональные каноны, в респостах которых изменяются ритмические, варьируются интервальные и структурные параметры пропост. Подобная трактовка полифонического приема тесно смыкается с гетерофонией, что значительно усиливает выразительность ламентозных интонаций.

3. Большую роль в отражении медитативных, трагических состояний играет использование жанровых черт хорала. Сгущение мрачного колорита достигается благодаря движению хроматических интонаций по минорным тональностям малотерцового круга, а также – политональному расслоению многоголосия на мелодическую линию и гармоническое сопровождение, опирающихся на тональные минорные устои, находящиеся в терцовом соотношении.

4. Кроме малосекундных, в квартете выделяется группа лирико-драматических интонаций «романсового» типа с акцентированием декламационных элементов, воплощающих настроения страстного порыва и воодушевления. Они развиваются в восходящих имитационных пластах, переходящих в моменты кульминаций в полиостинатные построения, которые, «застревая» на одном высотном уровне, не дают эффекта эмоциональной разрядки напряжения.

5. Негативное начало в произведении обезличено. Оно заявляет о себе начальным составным диссонантным комплексом, а также мобильными по структуре формами мелодико-гармонической фигурации, представляющими собой ритмически унифицированные, деформированные лирические образования. Развиваемые в финале на фоне усложняющихся полиостинатных структур, они приобретают действенную агрессивную силу в процессе развития крещендирующей формы в финале квартета.

6. В основе драматургии сочинения лежит принцип образной антитезы, который в I части заявлен в конфликтной демонстрации двух контрастных блоков, символизирующих, с одной стороны, негативное, а с другой – гуманистическое начало. Контраст оттеняется во II части через сопоставление медитативного трагического хорала и открытой патетики в лирическом дуэте первой скрипки и виолончели в ее центральном разделе, а также – хорала и цитированного материала ц. 2-3. В финале принцип контраста выступает в форме конфронтации образных пластов: сонорно-фигуративного и лирико-драматического, представленного цитированным материалом ц. 5 из I части. Конфликтное взаимодействие двух начал проявляется в финале буквально – в разрушении мелодической линии, представляющей лирико-драматический тематизм.

7. Описанные драматургические процессы определяют особенности структуры циклической композиции струнного квартета В. Чолака. Все три части, исполняемые *attacca*, связаны и внутренним интонационным родством производного тематизма и внешним – через систему интонационных арок. Эта система позволяет воспринимать квартет как единое целое, внутренняя спаянность частей которого обеспечивается действием принципа концентрического отражения. Централизующую функцию выполняет средний раздел II части. От него протягиваются нити, с одной стороны, к среднему разделу I части, с другой – к репризному разделу II. Он же является осью отражения заключительного материала ц. 5, I части в репризе финала.

8. Подобная структура цикла, обладая завершенностью в композиционном плане, ярко выявляет трагическую концепцию квартета: богатейший микрокосмос человеческих чувств не в силах противостоять стихийной агрессивной силе обезличенного зла, разрушающего человеческие судьбы.

### Библиографические ссылки

1. АРАНОВСКИЙ, М. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998, с. 70. – ISBN 5-85285-205-8.
2. ФРАНТОВА, Т. *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*. Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004, с. 165–167. ISBN 5-87872-270-4.
3. БЛОК, В. Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева. В: *Музыка и современность*. Москва: Музыка, 1965, вып. 3, с. 147.
4. ФРАНТОВА, Т. Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60-70-х годов. В: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994, вып. 132, с. 220–221.

**ПРИМЕР 1:**

**Moderato con moto** **I**

Violino I *p* *ff* *p pizz.*

Violino II *mp* *ff* *p pizz.*

Viola *p* *ff* *p pizz.*

Cello *mp* *ff* *p pizz.*

Vn. I *arco* *mf* *sf* *p pizz.*

Vn. II *arco* *mf* *sf* *p pizz.*

VI. *arco* *mf* *sf* *p pizz.*

Vc. *mf* *sf* *p*

**ПРИМЕР 2:**

**I** *arco* *p*

Vn. I *sf* *f* *p*

Vn. II *sf* *f* *p*

VI. *sf* *f* *p*

Vc. *sf* *f* *p*

Vn. I *rit.* *p*

Vn. II *p*

VI. *p*

Vc. *p*

**ПРИМЕР 3:**

Musical score for Example 3, measures 52-59. The score is for a string quartet (Vn. I, Vn. II, VI, Vc.).

Measures 52-58: All instruments play pizzicato (*pizz.*). Vn. I has a first ending bracket with a '2' above it. Vc. has a *mp* dynamic. Vn. II, VI, and Vc. have *mf* dynamics.

Measure 59: All instruments play arco (*arco*). Vn. I has a *mf* dynamic. Vn. II, VI, and Vc. have a *f* dynamic.

**ПРИМЕР 4:**

Musical score for Example 4, measures 146-150. The score is for a string quartet (Vn. I, Vn. II, VI, Vc.).

Measure 146: Vn. I has a *p* dynamic. VI has a *p* dynamic. Vn. II and Vc. are silent.

Measures 147-150: Vn. I has a *mp* dynamic. VI has a *mp* dynamic. Vn. II and Vc. are silent.

Tempo: Adagio,  $\text{♩} = 55$ . Measure 146 is marked with a circled '1' and a '6' in a box. A double bar line is present at the end of measure 150.

**ПРИМЕР 5:**

Musical score for Example 5, measures 166-172. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. Measure 166 is marked with a '7' in a box above the Vn. I staff. Dynamics include *pp* for Vn. I, *p* for Vn. II, and *pp* for VI and Vc.

**ПРИМЕР 6:**

Musical score for Example 6, measures 283-290. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. Measure 283 is marked with a '7' in a box above the Vn. I staff. Dynamics include *ff* for Vn. I, *ff* for Vn. II, VI, and Vc. The Vn. I staff has an *arco* marking above measure 289.

Musical score for Example 6, measures 291-298. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. Measure 291 is marked with a '7' in a box above the Vn. I staff.



**ПРИМЕР 7:**

Musical score for Example 7, measures 426-428. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The Vn. I staff starts with a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the second measure. The Vn. II staff has a treble clef. The VI and Vc staves have bass clefs. The music consists of rhythmic patterns with accents and slurs.

**ПРИМЕР 8:**

Musical score for Example 8, measures 435-437. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The Vn. I staff starts with a treble clef. The Vn. II staff has a treble clef. The VI and Vc staves have bass clefs. The music consists of rhythmic patterns with accents and slurs.

**ПРИМЕР 9:**

Musical score for Example 9, measures 450-452. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The Vn. I staff starts with a treble clef. The Vn. II staff has a treble clef. The VI and Vc staves have bass clefs. The music consists of rhythmic patterns with accents and slurs. The VI and Vc staves include dynamic markings: *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A dynamic marking *f* (forte) is present above the Vn. I staff in the second measure.