

Елена Владимировна Гордеева – пианистка, кандидат искусствоведения, доцент кафедр общего курса фортепиано, эстрадно-джазового исполнительства, специального фортепиано Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова (Уфа, Россия),
Gordelena2009@yandex.ru

Валерий Михайлович Скобёлкин – композитор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, доцент кафедр композиции, эстрадно-джазового исполнительства Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова, (Уфа, Россия),
VMS-skoba@yandex.ru

Elena V. Gordeeva – pianist, Ph. D. in Art History, Associate Professor of the Compulsory Piano Department, Department of Pop-Jazz Performance and Piano Solo Department of the Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts (Ufa, Russia),
Gordelena2009@yandex.ru

Valery M. Skobyolkin – composer, Honored Artist of the Republic of Bashkortostan, Associate Professor of the Departments of Composition and Pop-Jazz Performance of the Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts (Ufa, Russia),
VMS-skoba@yandex.ru

УДК 786.2

DOI 10.61908/2413-0486.2021.25.1.1-26

СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ
СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ
«ПЯТИ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО» ВАЛЕРИЯ СКОБЁЛКИНА)

STRUCTURAL AND SEMANTIC METAMORPHOSES OF THE
CONTEMPORARY PIANO TEXT (THROUGH THE EXAMPLE OF THE
«FIVE PIECES FOR PIANO» BY VALERIY SKOBYOLKIN)

Аннотация

Данная статья посвящена вопросам концептуального восприятия и детализированного прочтения современного музыкального текста. На материале фортепианных пьес уфимского композитора Валерия Скобёлкина разбираются структурные, содержательные компоненты и константы музыкального текста.

Обогащение творческого диапазона музыканта приёмами-инструментами конструктивного семантического анализа, заключающегося в расшифровке смысловых структур и их многополярных значений, не только не умаляет и не уменьшает, но, наоборот, увеличивает пространство возможностей, поле вероятностных смыслов, мир звукообразов, творимый исполнителем при воспроизведении, воплощении авторского текста.

Abstract

This article covers the issues of conceptual perception and detailed reading of a contemporary musical text. Through the example of piano compositions by the Ufimian composer Valeriy Skobyolkin, the structural, content-related components and constants of the musical text are analyzed. The enhancement of the musician's creative potential with techniques and tools of the constructive semantic analysis, which consists of decoding sense bearing structures and their multipolar meanings, not only diminishes, but, on the contrary, augments the range of possibilities, the variety of possible meanings, the world of sound patterns, created by the musician while performing the author's text.

Ключевые слова: современная фортепианная музыка, Валерий Скобёлкин, «Пять пьес для фортепиано», нотный двухстрочник, музыкальный текст, смысловые структуры, содержательный контекст, звуковое пространство смыслов

Keywords: contemporary piano music, Valeriy Skobyolkin, «Five pieces for piano», two-stave musical score, musical text, semantic structures, content-related context, sound space of meanings

Каждое музыкальное творение, как и каждое творческое явление, происходящее в окружающем мире, представляет собой своеобразную пространственно-временную призму, собирающую, фокусирующую, преломляющую направления текущих и прошедших периодов художественной жизни.

В фортепианной музыке XXI столетия, а оно продолжается уже два десятилетия, так же как сквозь многогранную призму, преломляются стилевые

особенности, фактурные модификации, эволюционные преобразования всех без исключения этапов предыдущих клавирно-фортепианных эпох [2; 3; 4; 6]. Какие бы новшества не привносились в фортепианный текст, он сохраняет в себе изначальный абрис, связанный с инструментальным образом и устройством, клавишным механизмом, струнно-молоточковыми, демпферными, педальными, тембро-динамическими ресурсами.

Нотный двухстрочник, а в некоторых случаях трёхстрочник, как в отдельных опусах, например, Клода Дебюсси, Оливье Мессиана или иных современных авторов, продолжает быть информационным резервуаром – формой-хранилищем звуковых сообщений композиторов-творцов. Музыкальные мысли И. С. Баха, его предшественников, например, Дж. Фрескобальди, П. Свелинка, современников (И. К. Фишера, Д. Скарлатти, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя) и последователей – К. Ф. Э. Баха, Й. Гайдна, М. Клементи, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, Й. Брамса, П. И. Чайковского, Э. Грига, К. Дебюсси, М. Равеля, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Б. Бартока, Р. В. Щедрина, – и так до самых современных авторов (список композиторских имён занял бы не одну страницу), сконцентрированы и сфокусированы именно в такой «машине времени».

Вместе с тем, в традиционной нотной форме заложен беспредельный запас инновационных комбинаций, творческих решений, остроактуальных в момент возникновения и после создания – вне времени, в рамках константы бытия. Подтверждением этой идеи могут служить фортепианные опусы-опыты одного из современных уфимских композиторов – Валерия Скобёлкина¹ [5; 8].

¹ Валерий Михайлович Скобёлкин – современный композитор Республики Башкортостан, Российской Федерации, родился в Уфе (1969), окончил Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (1997) по специальности «композиция» (класс народного артиста СССР (1982), выпускника Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, профессора Загира Гариповича Исмагилова), член Союза композиторов Республики Башкортостан и Российской Федерации, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, лауреат Второго Международного конкурса молодых композиторов имени Эдварда Грига в Осло (1996), Первого и Второго Всероссийского

В небольшом пространстве данной статьи попробуем рассмотреть явные и скрытые [9] *свойства* нескольких авторских пьес, входящих в цикл «Пять пьес для фортепиано»², которые составляют его звуко-смысловую органику и гармонию. Пьесы детально рассмотрим с позиций конструктивного семантического анализа, традиции которого сложились в исследованиях Лаборатории музыкальной семантики при Уфимском государственном институте искусств имени Загира Исмагилова.

Тональным центром, ключом всех пяти пьес является строй *in C*. Неуловимые мигрирующие альтерированные созвучия, присутствующие на протяжении цикла, становятся, таким образом, оттеночными гранями единой тонально-гармонической призмы.

Mezzo piano – leggiero – allegro – crescendo – forte – mezzo forte – sforzando – mezzo piano – таковы регулируемые динамические, артикуляционные элементы исполнительского регламента первого эпизода пьесы *Prima* (пример № 1), также как и акценты разного рода, выписанные самим автором – *tenuto, marcato*, клиньевое акцентное *staccato* и залигованные мотивы. Эти элементы исполнения визуально воспринимаемы и акустически репрезентируемы (см. пример № 1).

Конструктивно-смысловую основу эпизода составляет многоуровневый вертикальный диалог. Формулы данного диалога можно представить в условно-прозрачном виде как структурное сочетание мелодических и гармонических построений – одного или нескольких сольных мотивов-реплик *solo, solo divisi* и

конкурса композиторов «AVANTI» в Москве (2019; 2020), автор множества произведений в самых разнообразных жанрах и формах, среди которых – Первая симфония, тетралогия симфонических поэм, Концерт для скрипки с оркестром, Соната и Скерцо для скрипки и фортепиано, пьесы для различных инструментов («Фламинго» для гитары соло, «Lux eterna» для электробаса и фортепиано, три квартета, две фортепианные сонаты, фортепианные циклы «12 готических прелюдий», «Астрология», «Ангельский мир», «24 прелюдии»), отдельные фортепианные пьесы, например, «Чудь заволжская», «Норвежский танец», «Прелюдия и fuga», «Пастораль» и т. п.

² Весь цикл «Пять пьес для фортепиано» Валерия Скобёлкина был впервые исполнен на авторском концерте камерной музыки в зале имени Ф. И. Шаляпина Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова 5 ноября 2019 года в рамках фестиваля современных композиторов Башкортостана и Уральского региона (см.: Материалы к статье, аудио № 1–5, исполнитель Елена Гордеева – фортепиано).

нескольких ансамблевых групп *continuo divisi*: $\frac{solo}{continuo}$; $\frac{solo\ divisi}{continuo\ divisi}$ (термины-позиции практической семантики, основы которой разработаны Л. Н. Шаймухаметовой [9]). С одной стороны, такие соотношения создают, в определённой степени, условные границы, структурно-диалогические рамки музыкально-акустического действия пьесы, а с другой стороны, они же открывают глубинное многолинейное пространство музыкального текста.

Пример № 1

В. Скобёлкин. «Пять пьес для фортепиано». *Prima*.

Allegro. Такты 1–16 / Аудио № 1

Звуковысотные, интонационные, ритмические группировки, фактурная плотность, многолинейность звуковых ракурсов, регистровка, размер, политональные альтерированные созвучия, модуляционный план, конструктивные элементы – все эти текстовые показатели составляют комплект-базис авторских идей, программирующих исполнительскую расшифровку. Композиционный план, концептуальная конструкция текста также осознаются исполнителем визуально и акустически – внутренним слуховым воображением,

мысленной игрой и через реальные игровые действия, работу со звуком, а слушателем – через непосредственное слуховое восприятие.

Изменение звуковых событий музыкального действия происходит в среднем эпизоде (пример № 2). Модуляционный коридор в гармоническом развороте обновляет, обуславливает красочную метаморфозу звукового движения.

Пример № 2

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Prima*. Средний эпизод

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) is marked *L'istesso tempo, leggiero* and features dynamics *sf* and *mf*. The second system (measures 7-12) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 13-18) is marked *poco a poco accel.* and includes the dynamic *mp*. The score shows a complex interplay between the piano and violin parts, with the piano part often playing a more active, rhythmic role while the violin part provides a more melodic and harmonic counterpoint.

В нижних пластах звучания, с периодическим переключением басового и скрипичного ключей, начинает действовать бас *continuo divisi*, образуя особые регистрово-расставленные звуковые сцепления, подобные архитектурным арочным колоннадам. Структурная модель среднего эпизода укладывается в вертикальную формулу $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$, определяющую не только его диалогические рамки, но и образно-содержательное наполнение. Синкопированное вертикально-подвижное полифоническое полотно баса

continuo divisi служит платформой для сольных мелодических «всплесков» – мелких звуковых пульсаров – мотивов-созвучий, прорезающих весь эпизод подобно кратким световым вспышкам.

Структурное строение заключительного эпизода пьесы *Prima* (пример № 3) также тесно взаимосвязано с содержательным рядом. Основной мелодический мотив-импульс, составляющий интонационную основу эпизода – это *quasi*-кадансовый мотив, замыкающий все эпизоды пьесы – начальный, второй развивающий, третий контрастно-сопоставляющий кульминационный, репризный – в тонких сменах-метаморфозах структурных, образных контекстов.

Пример № 3

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Prima*. Заключительный эпизод

Весь смысловой ряд пьесы, таким образом, акустически буквально «упирается» в данный импульс-каданс, в семантической расшифровке дающий вопросительно-утвердительную интонацию, а в последнем проведении (пример № 3, такты 8–10) только вопросительную форму, также как и заключительный

краткий импульс-мотив в последнем такте, без традиционного закруглённого полнотонного утверждения тональности, как бы прерываемый на полуслове. Интонационная формула – знак-образ вопроса, повисающего в пространстве («Быть или не быть, вот в чём вопрос», «Камо грядеши?») и другие риторические вневременные вопросы бытия и искусства) – выступает как знак надежды, открытия новых горизонтов звуковой мысли в акустическом пространстве, заглядывания вперёд («Что будет?»), обращения в будущее («Что может быть дальше?»), интереса к новому, неизведанному. Таким образом, этот знак-образ, завершая первую пьесу, открывает путь ко всему циклу – даёт арку ко второй и последующим пьесам цикла, имеющим особенные звуковые и структурные свойства.

Образная метаморфоза происходит в следующей, второй пьесе цикла (пример № 4). Если рассматривать все пьесы в едином контексте, то здесь наблюдается необычайная содержательная контрастность, пьеса выступает как антитеза к начальному высказыванию (пьеса *Prima*), взаимосвязи с предыдущей пьесой можно обнаружить только в микроструктурной сфере, на уровне элементов метаинтонации.

Пример № 4

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Seconda*. Эпизод 1. Такты 1–25 / Аудио № 2

Авторская темповая ремарка *Allegro, mezzo piano, leggero*, размер 6/8, триольные фигурации – все эти элементы текстовой фактуры определяют принадлежность пьесы к танцевальному стилю, и, ещё точнее, показывают ритмообраз итальянской тарантеллы – стремительно летящего, кружасьего движения (фигуры кружения – триоли с разворотами, опевающие соседние тоны; зеркальные развороты – такты 9–10), огненно-зажигательного характера (острые акценты в конце мотивов: артикуляционные – в штрихах *marcato, tenuto, staccato*, и динамические – в резких кратковременных *forte, sforzando*, аккордово-интервальные квинтовые *pizzicato* – такты 1, 3, 5, 7, 11–12, 15–16, 24). Таким образом, сумма фактурных элементов воплощает скерцозную природу первого эпизода пьесы – энергичную, напористо-динамичную, в духе скерцо-тарантеллы. Диалогическая природа музыкального текста здесь представлена структурными формулами «ансамбля солистов» (в тактах 2, 4, 9–10, 13–14, 17–19, 21–23), а также кратковременными структурами аккордово-туттийного склада (такты 11–12, 15–16). В крупном масштабе рассмотрения создаётся горизонтальный концертный диалог – рельефная движущаяся диорама-концерто, действие-игра вопросов и ответов – сольных инициатив и ответных реплик.

Следующий, центральный эпизод *Adagio e poco rubato* отмечен новой, иной по сравнению с первым эпизодом, авторской нюансировкой (см. пример № 5).

Смена размера, темпа, динамических, артикуляционных маркеров, знаков, связанных с трансформацией первоначального образа в иной, контрастный, вызывает, соответственно, смену оттенка и строя звучания: *allegro leggero* преобразуется в *adagio dolce*. Бурное движение тарантеллы сменяет плавное песенно-хороводное круговое движение. Вкрадчивые, локально подчёркнутые, маркированные тенуто-легатные интонационные ходы – переступания мелких «шагов», шаговые формулы поступенных ровных восьмых в небольшой звуковой амплитуде, а также октавная регистровая перестановка мелодической попевки на октаву вниз переводят эмоционально-образную сферу из состояния

задумчивого размышления – созерцательного наблюдения-фиксирования наружно-внешнего круга-поля – в более углублённый – низко-регистровый, вибрирующе-гудящий поток внутреннего, мысленного звукового мира, потенциально бесконечного, незавершённого, с вопросительной интонацией в конце эпизода. Диалогический рисунок эпизода складывается из поочерёдного вступления ансамблевых структур в смешанный, синтезирующий сплав вертикально-горизонтального разреза: диалог-модель «ансамбль солистов» $\frac{solo}{solo}$ + диалог-модель «соло-ансамбль» $\frac{solo}{continuo divisi}$. Сочетание вертикальных микроансамблевых моделей создаёт в сумме крупномасштабную горизонтальную диалогическую проекцию $\frac{solo}{solo} + \frac{solo}{continuo divisi}$. Таким образом, вновь подтверждается принцип семантического единства, связи и взаимодействия образно-смысловых микро- и макропозиций в полиструктурном пространстве музыкального текста.

Пример № 5

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Seconda*. Эпизод 2. Такты 24–38

The musical score for Example 5, measures 24–38, is presented in three systems. The first system (measures 24–28) is marked *Adagio e poco rubato* and *p dolce*. The second system (measures 29–33) features dynamics *mp* and *mf*. The third system (measures 34–38) is marked *a tempo* and includes *mp* and *mf*. The score is written for piano and bass, with a key signature of one sharp (F#).

В коде второй пьесы (пример № 6) стремительный зеркальный триольный нисходящий поток-эквilibр из триольных вращающихся фигур словно скручивает широкую амплитуду звучания в серединный регистровый канал. Так создаётся масштабная спиральная «звуковая центрифуга»: из широкого расположения – в узкое, из краёв – в центр, снаружи – внутрь, из внешнего круга-пространства – во внутреннюю бесконечность.

Пример № 6

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Seconda. Кода. Такты 67–76*

Центробежная звуковая спираль оканчивается ясными, решительными, обрезающими предыдущий неукротимый поток, краткими созвучиями *sforzando*.

Акустическое действие на данном этапе развития цикла завершено, приостановлено, но энергия звукового разбега не разрядилась, она как будто накоплена в особый потенциальный резервуар для следующей пьесы цикла.

Пьеса *Terzia* (пример № 7) отмечена мессиановским (условным, скрытым) размером, волнообразными динамическими нарастаниями (*pianissimo – mezzo forte*), ответными *sforzando* в высокой регистровой тесситуре, в конце каждой динамической волны, а также небольшими устойчивыми мотивами-плато *piano leggero*, образующими интермедии-связки между основными динамическими волнами-всплесками. Многослойное, многоуровневое структурное действие

происходит под эгидой авторской, инициирующей весь звуковой ход, ремарки – *moderato e capriccio*.

Пример № 7

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Terzia*. Первый эпизод. Такты 1–15 / Аудио № 3

Moderato a capriccio. (♩ = 90)

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-5, the second system shows measures 6-10, and the third system shows measures 11-15. The notation includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *sf*, and *mp*, along with performance markings like *leggiero* and *tenuto sempre*. The piece is marked *Moderato a capriccio* with a tempo of quarter note = 90.

Организующей макроструктурой музыкального текста пьесы *Terzia* является горизонтальный диалог. В формульном представлении это выглядит так: *tutti* – $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo divisi}}$. В структурной горизонтали выстроены поочерёдно вступающие диалогические мизансцены. Структура горизонтального диалога в музыке разных эпох и стилей появляется в особенных случаях, как признак аутентичного концерта-состязания, сопоставления солирующего инструмента и объёмного звучания инструментальной массы ансамбля-оркестра. В данной пьесе это проявляется неявно, в завуалированном виде. Сделан тонкий намёк (аллюзия) на связь времён и пространственных смыслов. Здесь нет грандиозности и помпезности *concerto grosso*, но присутствуют его характерные содержательные константы *глубины* и *возвышенности*.

Интересной, тонкой и значимой деталью следующих эпизодов пьесы *Terzia* (пример № 8, такты 2, 4–7, 10, 12, 17–19), достаточно цельной, монолитной по фактурному и медитативному образно-эмоциональному складу, является развитие особого элемента, который в первом эпизоде играет локальную эпизодическую роль, выполняя функцию регистрового расцвечивания. Это интонации-ответы – краткие созвучия в дальнем высоком регистре. Акустический эффект эха, отражения звуков в высоком и низком регистрах создаёт образ реверберационного пространства «между небом и землёй», символизирующего онтологическую «небесную проекцию» (как отклик в небесах, в высших сферах).

В среднем и заключительном эпизодах пьесы (пример № 8) данные импульсы-созвучия дробятся, расширяются, рассеиваются, превращаясь в долгие звуковые реверберации, эхолокационные коридоры-шлейфы, создающие ощущение дополнительного, ещё большего, объёмного «подключения», отклика высоких обертонов-регистров – как знака высшей, небесной сферы, дальних горизонтов. Увеличение акустической амплитуды влечёт за собой расширение пространства звучания и смысла (пример № 8, такты 4–7, 12, 17–19, реплики-мотивы в самом высоком регистре), устремлённого к «музыке сфер».

Пример № 8

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». Terzia. Средний и заключительный эпизоды.

Такты 16–33 (по полному тексту пьесы)

Реверберационный принцип, зародившийся в первой пьесе цикла, пьесе *Prima* (см. примеры № 1–2, верхняя строка, высокий регистр), в развёрнутом виде представляет пьеса *Quarta* (пример № 9). Здесь реверберации отчётливы, заметно-явны, они выступают как один из самых выразительных приёмов данного музыкального текста – в написании и звучании, в текстуре и акустике.

Биения-пульсации, колышущиеся вибрирующие структуры пронизывают все звуковые пласты и замирают, тают на концах мотивов в самом высоком регистре, словно улетучиваются в небесную сферу. Принцип «музыки сфер» – обертоновых отзвучиваний, отсвечиваний, звуковых бликов, вспышек пульсирующей энергии – создаёт здесь образ медитативного размышления, концентрированного вслушивания в музыку тишины, проникновения в тайны звукового мира, тонкие материи высшего Бытия, звучания Вселенной. Звуковые «искорки» – эффекты мерцания, сияния, достигаемые с помощью эхо-реверберационного принципа оstinatности, повторений с динамическими угасаниями – *smorzando* – *morendo* – все эти многократно повторяющиеся, тремолирующие затихания создают почти светозвуковой образ пульсара,

растворения звуковой материи в бесконечности, рожают впечатление безмерного пространства смысло-звука.

Пример № 9

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Quarta*. Эпизод 1. Такты 1–16 / Аудио № 4

Lento cristallino. (♩=50)

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Lento cristallino. (♩=50)'. The time signatures are 3/16, 4/16, and 5/16. The right hand features intricate polyrhythmic patterns with many sixteenth notes, while the left hand provides a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, *sf*, and *pp*. The second system continues these patterns with dynamics like *mf*, *sf*, and *mf*. The third system shows a change in dynamics to *ppp* and *mf*. The fourth system concludes the piece with various dynamics and complex rhythmic textures.

Арсенал полиметрии, отмеченной в авторских сменах размеров в начале пьесы, полиритмии, обертонности, реверберационности, динамических вспышках и медленных длительных отзвучиваниях, эхо-эффектах, превращает музыкальный материал пьесы *Quarta* в пространственно-акустическую эхолокационную исследовательскую экспедицию (челлендж) некоего космического объекта. Наше сознание становится инструментом исследования звуковых глубин дальних далей.

В кратком негромком кульминационном эпизоде – вершинном развитии пьесы, высоком плато (пример № 10, такт 17 из затакта: бемольная альтерация, после предыдущей диезной; *mezzo forte*; ремарка *poco a poco accelerando*, затем, практически сразу, *poco a poco niente* и возврат в *a tempo*), происходит непостижимый энергетический выброс, мысленная (смыслозвуковая) энергия на мгновение (в течение такта 17) зашкаливает, попадает в сверхвысокие слои, в сферы тонкой, сияющей оберточной материи. Происходит мгновенная, краткая звуковая вспышка-проблеск, без нарушения пульсации шестнадцатых, без громкостного, бьющего на эффект звучания.

Пример № 10

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Quarta*. Эпизод 1. Такты 16–27

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the passage with a *poco a poco accel.* marking. The second system continues the development, featuring a *poco a poco niente...* marking. The third system concludes the passage with a *poco rit.* marking and a final *pppp* dynamic. The score is characterized by intricate sixteenth-note patterns and a wide range of dynamics.

В репризе и коде пьесы *Quarta* продолжается пульсирующее движение-излучение, доходящее до почти неслышимого, неуловимого растворения в

высоких обертонах. Реверберационные, вибрирующие пульсации звуковой материи будто не исчезают, а переходят в иное измерение.

Движение-звучание пьесы *Quinta* (пример № 11) – стремительное, лёгкое и, одновременно, бурное – ассоциируется с образом клавирной токкаты.

Пример № 11

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Quinta*. Эпизод 1. Такты 1–17 / Аудио № 5

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system begins with the tempo marking 'Allegro molto' and a quarter note equal to 120. The music is in 2/4 time and starts with a piano (*mp*) dynamic. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *mp*.

Спиралеобразные «закручивающиеся» ритмо-интонационные и пунктирно-ритмические фактурные формулы пронизывают весь первый эпизод-период. Текстовые формулы напоминают традиционные наигрыши и танцевально-плясовые фигуры. Создаётся образ звуковой картинке – народного музицирования, плясового наигрыша, словно музыканты-скоморохи в своих

одеяниях, шапках с бубенцами, со свирельками в руках наигрывают-приплясывают, будоражат народ, расшевеливают обыденное житейское сознание. Свирельно-плясовые элементы приносят скерцозный характер в рамки токкатного звучания. Скерцо-токатта – такова скрытая жанрово-стилевая программа пятой пьесы цикла. Структурно-диалогический (коммуникативно-медийный) рисунок музыкального текста здесь составлен из сольно-ансамблевых вертикальных микро-структур, чередующихся, сменяющих друг друга: $\frac{\textit{solo}}{\textit{solo}} + \frac{\textit{solo}}{\textit{continuo divisi}}$. Таким образом, образно-акустический ряд пьесы *Quinta* (пример № 12) в целом выявляет, буквально вырисовывает крупное горизонтально-диалогическое полотно, в котором посредством смены микроансамблевых ситуаций выстраивается единое целое – картинка-сценка народной забавы.

Следующий эпизод пьесы *Quinta* (пример № 12) наполнен формулами народных наигрышей – свирельно-гудошных спиралеобразных фигураций, обвивающихся вокруг одного звука-основы.

Пример № 12

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Quinta*. Эпизод 2. Такты 17 (затакт)–41

Диминуции-фиоритуры, связно-легатные, идущие «на одном дыхании», опираются на акцентные начальные звуки, вокруг которых сосредоточены кружащиеся мелодические мотивы и короткие «бряцающие», словно балалаечно-щипковые, вертикальные созвучия (нижняя строка текста). Эти аккордово-интервальные элементы создают характерную ансамблево-гармоническую поддержку квазинародной пастушеско-скоморошьей импровизации. Мелодическая и ритмическая неравномерность, полиритмия, полиметричность, полиартикуляционность в разнообразных акцентах (переплетающихся почти в свободном, кажущемся непериодичным, но на самом деле авторски задуманном порядке – *tenuto* – *staccato* – *marcato* – *staccatto* вносят остроту и лёгкость, превращают весь музыкальный текст в узорчатое пёстрое полотно – красочную звуковую картинку. Структурные пропорции прорисованы достаточно чётко, не загромождены дополнительными линиями-пластами: две

диалогические микроформулы – $\frac{solo}{continuo}$ и $\frac{solo}{continuo\ divisi}$, сменяющие друг друга, образуют полиструктурную горизонтальную звуковую магистраль.

Центральный эпизод пьесы *Quinta* (пример № 13) складывается из контрапунктического сплетения нескольких самостоятельных мелодических сфер-слоёв, сначала в простой структуре двухголосного канона (такты 1–5), вертикальной диалогической пропорции-конструкции $\frac{solo}{solo}$, затем в более сложном, обогащённом дополнительными сольными включениями, диалоге (с такта 6).

Пример № 13

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Quinta*. Центральный эпизод. Такты 41–78.

Выход в репризу. Такты 79–82

Poco meno mosso.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The first system includes dynamic markings 'mp' and 'mf'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the complex polytextural dialogue described in the text.



Простой мелодический запев, начинаясь «из глубины», в низком регистре, в густых темброво-обертоновых частотах, постепенно восходит ввысь, приближаясь в кульминационном развёртывании-плато к самым высоким пронзительно звучащим регистрам. В тактах 16–20 реплика параллельными секстами, которая в предыдущем мотивном развитии располагалась внизу, оказывается в этот момент самой высокой зоной – пиком длинного полифонического развёртывания. Сложный варьированный контрапункт-полилог создаёт взаимообмен звуко-смысловой акустической информацией, укладываясь в вертикальную структурную формулу $\frac{\text{solo divisi}}{\text{solo divisi}}$, обозначая данными пропорциями одновременное сочетание взаимодополняющих, переплетающихся сольных высказываний, каждое из которых не копирует другое, а ведётся независимо, плавно, сдержанно, с ощущением большой внутренней глубины и широты.

В функционально-репризном, варьированно-преобразованном разделе – третьей части пьесы (пример № 14, такт 79 до конца пьесы) возобновляются импровизационные наигрыши «в народном духе».

Пример № 14

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Quinta*. Эпизод 4. Такты 79–82

poco a poco accelerando al... Allegro molto (♩ = 120)

Они состоят из звонких, заострённых созвучий высокой тесситурой, пунктирно-ритмических сигнальных «заявных» звуковых формул, резких,

широкоинтервальных ломаных интонационных «зигзагов», бесконечно кружащихся, рассыпчатых, с многочисленными «коленцами»-вывертами фигур группетто (верхняя строка нотного текста, верхний слой-регистр звучания) и характерных коротких ритмических формул движения – приплясываний-притоптываний-подскоков (нижняя строка текста).

Пляс музыкантов-скоморохов с наигрышами не исчезает, продолжается. Создаётся панорама широкого кругового танцевально-хороводного движения, словно само пространство со всеми окружающими объектами пускается в пляс, движется, излучая затейливые звуко-смысловые импульсы-мотивы. Возникает образ многоплоскостной движущейся перспективы, эстафетной передачи звукового движения, пространственной игры: будто весь мир танцует и играет.

Длинный динамически нарастающий каденционный риф-шлейф суммирует все предыдущие мотивы-наигрыши, участвующие в звуковом действе пьесы *Quinta*, венчает акустическую конструкцию движущейся звуковой сценки-картинки (пример № 15).

Пример № 15

В. Скобёлкин. «Пять пьес...». *Quinta*. Эпизод 5. Такты 117–143

В коде вертикальный диалог наигрышей и приплясываний превращается в эхо-канон, с включением новой интонационной фигуры – дерзкого зова-клича (пример № 15, такты 133–143), приходящий к единому *tutti*-аккорду, но вслед за ним обрывающийся на самых высоких обертонах (пример № 15, последний такт). Звуковое движение словно не завершается, не закругляется плавно и постепенно, не разрешается в консонанс, а резко взрывается, вспыхивает, оставляя долгий акустический реверберационный мыслеобраз, отзвук-шлейф, продолжаясь словно «за кадром».

Пятую пьесу цикла можно представить как финал крупной формы, сонаты, вариаций. В целом строение всех пяти пьес цикла выявляет признаки крупной циклической формы, даже сонаты: пьесы *Prima*, *Seconda* составляют основное «ядро», выполняя функцию первой части, пьеса *Terzia* функционально эквивалентна медленной сердцевине, пьеса *Quarta* создаёт интермедийную заставку, пьеса *Quinta* – это объединяющий раздел, финал-скерцо.

Каковы же выводы из вышеприведённых описаний? Суммирование показателей в приведённых примерах и в тексте всех пьес цикла в целом выявляет определённые особенности. Синтез диалогических структур, ритмо-

интонационных, гармонических, фактурных формул преобразует циклическое построение в целую цепь-ленту звуковых сюжетов.

Полисмысловые факторы и структуры музыкального текста, заключающиеся в полиладовости-политональности (своеобразной «плавающей» тональности – Г. Е., В. С.), полихроматических разветвлениях, фактурно-движущих «механизмах» (определённых диалогических диспозициях, интонационно-ритмических формулах), взаимодействуют, сталкиваются, пересекаются, взаимодополняют образно-акустическое пространство пяти пьес данного опуса. Жизнь этого пространства движется идеями, интонациями и смыслами, сплетающимися в особенную полифонию образов, создающую неповторимую перспективу звукового развития и уникальную творческую задачу для исполнительского воплощения.

Пройдя через горнило всевременных композиторских опытов, экспериментов, «звуковой мир музыки» (Е. В. Назайкинский) [7] продолжает обогащаться. Слова о том, что «музыкальный текст только начинается с нотного...», высказанные М. Г. Арановским [1, с. 7], дают нам понимание важности первоосновы и одновременно – действенный стимул и шанс творческих проявлений.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Вартанов С. Я. Знаковая семантика и интеграция концепции в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 49–57.
3. Герменевтика игры: поиски смысла в философии, теории культуры, музыкальной эстетике: сб. ст. / сост. и отв. ред. Л. А. Меньшиков. СПб.: Скифия-принт, 2014. 472 с.
4. Голубовская Н. И. Искусство исполнителя / ред.-сост.: Т. Зайцева, С. Закарян, В. Смирнов. СПб.: Композитор, 2007. 487 с.
5. Гордеева Е. В. О содержательных структурах и исполнительских приёмах в современной музыке (на примере произведений В. Скобёлкина) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 108–115.
6. Мальцев С. М. Риторика, образность и юмор в фортепианной и камерной музыке Бетховена. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2010. 184 с.

7. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки*. М.: Музыка, 1988. 254 с.
8. Скобёлкин В. Фортепианные сочинения для фортепиано: репертуарный сборник-хрестоматия с содержательными характеристиками и пояснениями / авт.-сост.: В. Скобёлкин, Е. Гордеева. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2019. 82 с.
9. Шаймухаметова Л. Н. О новых технологиях взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом в разработках Лаборатории музыкальной семантики // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. VIII междунар. научно-практич. конф. 27 янв. 2012 г. / Тамбов. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2012. С. 45–47.

References

1. Aranovskij M. G. *Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva* [Musical text. Structure and properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 344 p.
2. Vartanov S. Ja. *Znakovaja semantika i integracija koncepcii v fortepiannoju interpretacii* [Sign semantics and the integration of conception in piano interpretation]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 4, pp. 49–57.
3. *Germenevtika igry: poiski smysla v filosofii, teorii kul'tury, muzykal'noj jestetike: sb. st.* [Hermeneutics of playing: search for meaning in philosophy, culture theory, musical aesthetics: collection of articles]. Compilation and Editor-in-chief by L. A. Men'shikov. St. Petersburg: Skifija-print, 2014. 472 p.
4. Golubovskaja N. I. *Iskusstvo ispolnitelja* [The art of the performer]. Comp. and ed.: T. Zajceva, S. Zakarjan, V. Smirnov. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 487 p.
5. Gordeeva E. V. *O sodержatel'nyh strukturah i ispolnitel'skih prijomah v sovremennoj muzyke (na primere proizvedenij V. Skobjolkina)* [On content structures and performing techniques in modern music (through the example of V. Skobyolkin's works)]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 2, pp. 108–115.
6. Mal'cev S. M. *Ritorika, obraznost' i jumor v fortepiannoju i kamernoju muzyke Bethovena* [Rhetoric, imagery and humor in Beethoven's piano and chamber music]. St. Petersburg: Izd-vo SPbGPU, 2010. 184 p.
7. Nazajkinskij E. V. *Zvukovoj mir muzyki* [The sound world of music]. Moscow: Muzyka, 1988. 254 p.
8. Skobjolkin V. *Fortepiannye sochinenija dlja fortepiano: repertuarnyj sbornik-hrestomatija s sodержatel'nymi harakteristikami i pojasnenijami* [Piano compositions for piano: a repertoire anthology with informative characteristics and explanations]. Authors and comp.: V. Skobjolkin, E. Gordeeva. Ufa: UGII im. Z. Ismagilova, 2019. 82 p.
9. Shajmuhametova L. N. *O novyh tehnologijah vzaimodejstvija ispolnitelja s muzykal'nym tekstom v razbotkah Laboratorii muzykal'noj semantiki* [About new technologies of interaction of the performer with the musical text in the research work of the Musical Semantics Laboratory]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: tez. VIII mezhdunar. nauchno-praktich. konf. 27 janv. 2012 g.* [Music in the modern world: science, pedagogy, performance: theses of the 7th International scientific and practical conference on Jan 27, 2012]. Tambov. gos. muz.-ped. in-t im. S. V. Rahmaninova. Tambov, 2012, pp. 45–47.