

© Овсянкина, Г.П., Яковлева, Е.Н., 2020
 УДК 781+86
 DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10009

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ В СОНАТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ МОРИСА БОНФЕЛЬДА

Г.П. Овсянкина¹, Е.Н. Яковлева²

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

² Курский государственный университет, Курск, 305000, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена семантическому анализу одного из значительнейших произведений крупного ученого, композитора, педагога, музыкального критика Мориса Шлемовича Бонфельда (1939–2005) – Сонате для двух фортепиано. Цель исследования – раскрытие неординарного музыкального содержания Сонаты и выявление корреляции между научными интересами музыканта и их практической реализацией в композиторском творчестве. Отмечается, что в этой музыке семантически не только отдельные выразительные детали, включая тональность, интонацию, фактурные формулы, но и жанр и форма. Носителями семантики становятся интертекстуальные переключки с тремя самобытными стилями – Баха, Дебюсси, Шостаковича. Доказывается, что претекстами стали «Затонувший собор» Дебюсси, Второе фортепианное трио Шостаковича и переинтонирование наиболее трагических прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха. Эти произведения как бы знаки трагического ветхозаветного события. Высказана гипотеза, что в Сонате для двух фортепиано воплощен исход древних иудеев. На примере своей композиторской практики Бонфельд доказывает важнейший научный постулат, который прошел через всю его исследовательскую жизнь и обозначен им как художественная действительность. Соната становится крупнейшим воплощением лирико-философского фортепианного стиля.

Ключевые слова: виды музыкальной семантики, интертекстуальные связи, лирико-философский стиль, образы рефлексии, прелюдия и fuga, полифонические методы.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Овсянкина Г.П., Яковлева, Е.Н. Роль музыкальной семантики в Сонате для фортепианного ансамбля Мориса Бонфельда. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 1. С. 79–88. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10009.

THE ROLE OF MUSICAL SEMANTICS IN SONATA FOR PIANO ENSEMBLE MAURICE BONFELD

G.P. Ovsyankina¹, E.N. Yakovleva²

¹ Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

² Kursk State University, Kursk, 305000, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the semantic analysis of one of the most significant works of the great scientist, composer, teacher, and musical critic Maurice Schlemovich Bonfeld (1939–2005) a Sonata for two pianos. The aim of the study is not only to reveal the extraordinary musical content of the Sonata, but also to identify the correlation between the scientific interests of the musician and their practical implementation in the composer's work. It is noted that in this music, not only individual expressive details, including tonality, intonation, and textural formulas, are semantic, but also genre and form are semantic. Carriers of semantics are intertextual roll calls with three distinctive styles – Bach, Debussy, and Shostakovich. It is proved that the pretexts were Debussy's "Sunken Cathedral", Shostakovich's Second piano trio, and the reintoning of the most tragic preludes and fugues from "Well-tempered clavier" by

Bach. These works become, as it were, a sign of a tragic old Testament event. It is hypothesized that the Sonata for two pianos embodies the Exodus of the ancient Jews. On the example of his composing practice, Bonfeld proves the most important scientific postulate that has passed through his entire research life and is designated by Him as an artistic reality. The Sonata becomes the largest embodiment of the lyric-philosophical piano style.

Keywords: types of musical semantics, intertextual connections, lyric-philosophical style, images of reflection, prelude and Fugue, polyphonic methods.

Conflict of interests. The authors declare the absence of conflict of interest.

For citation: Ovsyankina, G.P., Yakovleva, E.N. (2020), "The role of musical semantics in Sonata for piano ensemble Maurice Bonfeld". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 1, pp. 79–88. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10009 (in Russ.)

Наследие Мориса Шлемовича Бонфельда (1939–2005) – известного музыковеда, композитора, музыкального критика и педагога еще ждет подробного исследования. Если в сфере научных и педагогических интересов музыканта уже предприняты определенные усилия, о чем убедительно свидетельствует издание к 70-летию со дня рождения сборника избранных статей М.Ш. Бонфельда с предисловием его бывшей аспирантки, кандидата искусствоведения С.В. Блиновой (она инициатор издания (Бонфельд М., 2009)), то композиторское творчество еще совсем не изучено, что и определяет **актуальность** избранной нами темы.

Объектом исследования является **Соната для двух фортепиано**. Цель исследования продиктована стремлением выявить в названном произведении концентрацию семантических элементов, как яркой, репрезентативной стилиевой черты и одной из наиболее значимых научных рефлексий М.Ш. Бонфельда. Для конкретизации цели статьи как нельзя лучше подходят слова самого ученого: «В данном случае речь идет о семантике как о системе закономерностей, согласно которым устанавливаются отношения между музыкальным смыслом и немusical реальностью» (Бонфельд М., 2006, с. 214). Таким образом, центр исследования – музыкальное содержание замечательного произведения. Учитывалось нами и важнейшее положение мыслителя о роли *субзнака* в музыкальном

тексте. Так как «музыкальная ткань состоит из субзнаков, обладающих неустойчивым, контекстуальным значением, то смысл все эти элементы приобретают, только объединившись в *знак – целостное музыкальное произведение*» (Бонфельд М., 2006, с. 214).

Среди немногочисленных музыкальных произведений Мориса Шлемовича фортепианным отведено скромное место – всего 10 опусов. В послужном списке, составленном музыкантом незадолго до кончины, значатся 44 сочинения с указанием дат создания и 17 – без них. В него включены в том числе и миниатюры, написанные «на случай», как, например, «Песня рыбаков» или «Песня молодости», и музыка прикладная (к спектаклям в драматическом и кукольном театрах), причем сведений о том, чтобы автор «отрекался» от каких-либо работ или что-то уничтожал нет.

М.Ш. Бонфельд явно чувствовал неудовлетворенность от спорадического обращения к композиторскому творчеству, так как много сил и времени отнимали музыковедческие исследования, преподавание в Вологодском государственном педагогическом университете, музыкально-критическая деятельность и другие обязанности. В беседе с корреспондентом местной газеты по поводу присвоения Морису Шлемовичу в Кембридже почетного звания «Международного человека

года 1997/98» он посетовал: «Музыку пишу реже, чем хотелось бы – нужно особое, незамутненное состояние духа, а нас захлестывает ежедневная суета. Последнее время, пожалуй, стал уделять композиции больше внимания»¹.

Хотя для фортепиано композитором было создано немного произведений, тем не менее это нисколько не повлияло на их художественные достоинства. Среди них особым, «лица необщим выражением» выделяется трехчастная Соната для двух фортепиано. Обращение к ней в рамках данной статьи обусловлено рядом причин. Во-первых, яркой репрезентативностью авторского фортепианного стиля, явно исходящего из **лирико-философского направления** в фортепианной музыке (Соната была создана в зрелый период творчества – в 1997 г.). Такого рода стиль характеризует прежде всего **интровертный** тип мышления, приоритет и масштаб образов **рефлексии, напряженной духовной жизни**².

Во-вторых, повышенной ролью в произведении музыкальной семантики и интертекстуальных переключек, ставших одними из ведущих тем научных рефлексий ученого, которым посвящено немало страниц его ключевого труда «Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства» (Бонфельд М., 2006). В Сонате на практике как бы опробуются результаты научных выводов. Наконец, особой значимостью для автора обладало воплощенное в произведении музыкальное содержание.

Для лирико-философского стиля, к коему относится Соната, характерна повышенная **выразительная роль медленных темпов**, в том числе в финалах, усиление ладов и альтераций **минорного наклонения**, **контрапунктический** склад письма, тяготение к **полифоническим жанрам**. Трактовку партий в фортепиан-

ных ансамблях такого рода пронизывает принцип **диалогичности**, исходящий из эстетики **концертирования**. Благодаря данному типу диалогичности ансамблевые партии образуют монолитное целостное высказывание.

Все эти черты концентрируются в Сонате для двух фортепиано; они явно несут семантическую функцию, становясь знаком лирико-философского направления.

Соната являет собой высокохудожественное самобытное масштабное полотно. В ней три части, темповая динамика которых свидетельствует о приоритете медленных темпов как одной из сильных выразительных составляющих рефлексивной образности: I часть – *Andante*, II часть – *Allegro*, III – *Moderato molto* (примеры 1–3). Несомненна в музыкальном языке Сонаты повышенная роль минорных ладов, несмотря на приоритет полиладового мышления: I часть – *a – e*, II – *h*, III – *h – c*.

Соната в высшей степени **полифонична**, что также является доминантой философско-рефлексивного пианизма. Ее первые две части составляют как бы **прелюдию** и двойную четырехголосную **фугу**. Об их образной и композиционной спаянности свидетельствует реминисценция в конце II части – в заключительном разделе фуги звучит вступительный фрагмент из I части. Композиционная арка придает обеим частям, перефразируя известный термин В.В. Протопопова, черты **цикла второго плана** внутри целого. III часть – трагический **post scriptum** – полифонизированная остинатная форма – как знак трагического шествия.

О воплощении в Сонате развернутой философско-трагедийной концепции, характерной для рефлексивного фортепианного ансамбля, свидетельствует **семантический и интертекстуальный анализ** цикла.

Доминирующему образному спектру сопутствует соответствующий семантический ряд, издавна ставший символом того, что называют *образами размышления, философских рефлексий*, которыми в гениальной интерпретации наполнены медленные части бетховенских сонато-симфонических циклов, в XX в. – сонат и симфоний Д. Шостаковича. На их основе формируются развернутые, глубокие по содержанию, часто трагедийные, лирико-драматические концепции.

В Сонате Бонфельда прежде всего обращает на себя внимание семантика, выраженная остинатными тонами или созвучиями. Именно с них начинается цикл (см. приложение, пример 1), они открывают горестный, сдержанный по движению финал (см. приложение, пример 3). Этот семантический комплекс связан с неординарным психическим состоянием, воплощающим щемящую повышенную тревогу, предчувствие трагического исхода.

Издавна остинатные созвучия являлись неотъемлемой частью семантики *колокольности*, которая может включать очень широкий образный спектр, в зависимости от контекста. В данном произведении этот субзнак, несмотря на его трансформацию, связан только с высвечиванием трагедийного аспекта. В пространство колокольности вовлекаются большие фрагменты композиции. Порой образуются семантические колокольные контрапункты. На этой семантике построена вся I часть, особенно ее трагедийная кульминация (приложение, пример 4), свободная часть (разработка) фуги (приложение, пример 5). В III части колокольность в виде одиноких горестных предвестников начинает развязку неотвратимой трагедии (см. приложение, пример 3), эти же колокола являются предыктом репризы. На пронзительном колокольном перезвоне формируется кода (приложение, пример 6).

Однако при всей значимости разных оттенков трагедийной колокольности не меньшую роль в лепке образа играет семантика *водной стихии*, в том числе ее *глубины*. Для воссоздания такого образа используется выразительный комплекс, связанный с охватом широкого диапазона между крайними фактурными точками: тяжелыми басами контроктавы и субконтроктавы и тонами высоких октав (см. приложение, пример 4). Присутствует и семантика «взбунтовавшейся» морской стихии с присущими ей бурными пассажами, хроматизмами и педальными трелями, как в кульминации среднего раздела финала (приложение, пример 7).

Еще более определенно раскрывает музыкальное содержание проникновение в *интертекстуальные переключки*. *Первый* интертекстуальный пласт апеллирует к фортепианной прелюдии «Затонувший собор» К. Дебюсси, смысловым мотивам легенды о трагической судьбе древнего собора, ушедшего под воду, которая стала импульсом для творческой фантазии французского Мастера³. Об этом свидетельствует фактурная рассредоточенность в разных регистрах, целенаправленная динамизация колокольных комплексов путем вариационного метода к мощной кульминации и утверждение ее перезвонов в последних тактах. Примером претворения этого претекста является I часть (см. приложение, примеры 1, 4), хотя в ней иная, нежели в Прелюдии Дебюсси, композиционная модель – не концентрическая с варьированной строфичностью, а сквозная вариационная форма по принципу *crescendo*.

Второй интертекстуальный комплекс исходит из клавирной музыки И.С. Баха – некий собирательный образ его прелюдий и фуг, особенно из «Хорошо темперированного клавира» на

основе переинтонирования интонационно-ритмических и структурных формул⁴. Наиболее явные связи обнаруживаются с фугами *c-moll* (I том), *fis-moll* (II том), особенно во II части Сонаты (см. приложение, пример 2), с величественными quasi органными каденциями в прелюдиях *c-moll*, *B-dur* (I том).

Третий интертекстуальный пласт обращается к фольклорным древнееврейским прообразам с архаичным колоритом в подвижном разделе финала, подчеркнутым *accelerando* (см. приложение, пример 7). Его трагический облик в сочетании с интонационными структурами на основе увеличенных секунд вызывает аналогии с жутким «приплясом» из финала Фортепианного трио № 2 «Памяти И.И. Соллертинского» Шостаковича. Причем интертекстуальные переключки с отмеченными произведениями Дебюсси, Баха, Шостаковича апеллируют к ним не столько как к наиболее значимым для композитора стилям, сколько к тем образам, которые в них заложены, и тому выразительному комплексу, благодаря которому эти образы воплощаются. Таким образом, сами сочинения, которые образуют интертекстуальное поле, несут сильный семантический ток, направляющий воспринимающее сознание в определенное содержательное русло и делая музыкальный язык Сонаты ярким и доступным для понимания, несмотря на сложные контрапунктические переплетения, порой выходящие в область политонального мышления, как в кульминации первой и финальной частей или в разработке фуги (см. приложение примеры 4, 5, 7).

Итак, лирико-философский тип фортепианного стиля не только был сродни творческим устремлениям Бонфельда, но и более всего соответствовал воплощению в Сонате философско-тра-

гического содержания. Не исключено, что оно было обусловлено архаичными притчами и легендами, запечатлевшими ветхозаветную трагедию – исхода древних иудеев, и из более позднего времени – разрушения Иерусалимского храма. По нашим наблюдениям именно в таком содержательном ключе исполнительская трактовка произведения заслуживала высокой оценки композитора⁵.

В Сонате для двух фортепиано есть все типологические черты рефлексивно-философского фортепианного стиля. Эти черты усиливаются связью с одним из наиболее ярких проявлений лирико-философского направления в фортепианной музыке – произведениями Шостаковича. Не исключено, что ими рефлексивно-философский тип ансамбля стимулировался в творчестве Бонфельда

Сложное, волнующее музыкальное содержание, включающее и повышенную экспрессию, и своего рода картинную изобразительность, воплощено прежде всего средствами музыкальной семантики. Семантически в этой музыке все: и отдельные выразительные детали, включая тональность, интонацию, фактурные формулы. Семантически жанр и форма. Носителями семантики становятся интертекстуальные переключки с тремя гениальными стилями – Баха, Дебюсси, Шостаковича, причем с конкретными произведениями, как бы ставшими знаком определенного содержательного пласта. Несмотря на то, что стиль Дебюсси сильно дистанцируется от стиля Баха (и немецкого барокко в целом) и от Шостаковича, тем не менее, в произведении Бонфельда все претексты составляют органичное художественное целое, подчиненное воссозданию величественного впечатляющего образа.

Они словно демонстрируют, как в горниле композиторской фантазии могут сочетаться, казалось бы, несоединимые величины.

Одновременно Бонфельд на примере своей композиторской практики доказывает важнейший научный постулат, который прошел через всю его исследовательскую жизнь и обозначен им как *художественная действительность*. «Суть этой категории... заключается в следующем: любое произведение искусства, входя в реальную жизнь в качестве элемента художественной культуры, само может стать и становится объектом

отражения в позднейших творениях искусства, то есть действительностью художественной (в отличие от действительности реальной)». Она «переотражается, причем неоднократно, но, подобно зеркалу в зеркале, может пройти множество стадий-этапов отражения» (Бонфельд М., 2006, с. 449). Здесь этим «переотражением» стали как конкретные музыкальные произведения («Затонувший собор» Дебюсси, Второе фортепианное трио Шостаковича), так и некий интонационно-структурный симбиоз отдельных прелюдий и фуг Баха из «Хорошо темперированного клавира».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1.

Allegro

The musical score for Example 2 is in 4/4 time and marked **Allegro**. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano (*p*) melody in the right hand with six numbered phrases (1-6) and a piano accompaniment in the left hand. The second system continues the melody with phrases 7-11, including a dynamic marking of *mp* and a *rit.* (ritardando) marking.

Пример 3.

Moderato molto $\text{♩} = 77$

The musical score for Example 3 is in 3/4 time and marked **Moderato molto** with a tempo of quarter note = 77. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano (*p*) accompaniment in the left hand and a piano (*p*) melody in the right hand. The second system continues the accompaniment and melody, including dynamic markings like *mp* and *sim.* (sforzando).

Пример 4.

Musical score for Example 4, measures 28-33. The score is written for piano and features a complex texture with dense chords and intricate melodic lines. Measures 28-30 show a series of chords in the right hand, while the left hand plays a more active line. Measures 31-33 continue this texture, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing in measure 33.

Пример 5.

Musical score for Example 5, measures 62-70. The score is written for piano and features a complex texture with dense chords and intricate melodic lines. Measures 62-66 show a series of chords in the right hand, while the left hand plays a more active line. Measures 67-70 continue this texture, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing in measure 69.

This musical score for Example 6 consists of two systems. The first system features a piano part with a complex, ascending chromatic scale in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system, starting at measure 106, shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment of chords and moving lines. The piano part includes markings for *p* (piano) and *8va* (octave up).

Пример 7.

This musical score for Example 7 is divided into two systems. The first system covers measures 64 to 66, featuring a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The tempo is marked *J = 176*. Performance instructions include *acceler.* (accelerando), *f legato* (forte legato), and *tr* (trill). The second system covers measures 67 to 69, with the violin part playing a rapid, ascending chromatic scale and the piano part providing a complex accompaniment. The piano part includes markings for *tr* (trill) and *VV* (vibrato).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Для музыки нужно незамутненное сознание духа (беседа с Т. Сопиной) // Вологодские новости. 1998. 24–30 дек. С. 5.

² Подробно о лирико-философском направлении см. в монографии Г.П. Овсянкиной (2003).

³ См., например, Смирнов В.В. (1962).

⁴ Не лишним будет вспомнить трактовки его содержания в библейском ключе Б.Л. Яворским (1972), Ю.П. Петровым (2003).

⁵ Г.П. Овсянкина неоднократно в ансамбле с петербургской пианисткой Т.П. Самсоновой исполняла Сонату для двух фортепиано в присутствии автора.

ЛИТЕРАТУРА

Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Моногр. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2006. 648 с.

Бонфельд М. Избранные статьи и рецензии. К 70-летию со дня рождения / сост., ред. и прим. С.В. Блиновой. Вологда: ВГПУ, 2009. 324 с.

Овсянкина Г.П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: Школа Д.Д. Шостаковича: Моногр. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2003.

Петров Ю.П. И.С. Бах и библейская математика; «Хорошо темперированный клавир» Баха как нумерологическая структура // Процессы музыкального творчества. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2003. Вып. 6. 297 с.

Смирнов В.В. Клод-Ашиль Дебюсси. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1962. 88 с.

Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. 2-е изд., испр. и доп. М., 1972. Т. 1. 711 с.

REFERENCES

Bonfel'd, M. (2006), *Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Music: Language. Speech. Thinking. Experience in the systematic study of musical art], Kompozitor–Sankt-Peterburg, Saint Petersburg, 648 p. (in Russ.)

Bonfel'd, M. (2009), *Izbrannye stat'i i retsenzii. K 70-letiyu so dnya rozhdeniya* [Selected articles and reviews. For the 70th anniversary of the birth], in S.V. Blinova (ed.), VGPU, Vologda, 324 p. (in Russ.)

Ovsyankina, G.P. (2003), *Fortepiannyi tsikl v otechestvennoi muzyke vtoroi poloviny XX veka: Shkola D.D. Shostakovicha* [Piano cycle in Russian music of the second half of the XX century: the school of D.D. Shostakovich], Kompozitor–Sankt-Peterburg, Saint Petersburg. (in Russ.)

Petrov, Yu.P. (2003), “I.S. Bach and biblical mathematics; Bach’s «Welltempered clavier» as a numerological structure”, *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva* [Processes of musical creativity], vol. 6, Izdatel'stvo RAM im. Gnesinykh, Moscow, 297 p. (in Russ.)

Smirnov, V.V. (1962), *Klod-Ashil' Debyussi. Kratkii ocherk zhizni i tvorchestva* [Claude-Achilles Debussy. A brief sketch of life and creativity], Muzgiz, Leningrad, 88 p. (in Russ.)

Yavorskii, B.L. (1972), *Stat'i, vospominaniya, perepiska* [Articles, memoirs, correspondence], 2 ed., vol. 1, Moscow, 711 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Овсянкина Галина Петровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Институт музыки, театра и хореографии) (Санкт-Петербург)

E-mail: galkax@mail.ru

Яковлева Елена Николаевна, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры музыкального образования и исполнительства Курского государственного университета

E-mail: elena-musik@yandex.ru

Authors information

Galina P. Ovsyankina, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Professor of the Department of Music education and education at the Herzen State pedagogical University of Russia (Istitute of music, theater and choreography) (Saint Petersburg)

E-mail: galkax@mail.ru

Elena N. Yakovleva, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Pedagogics), Docent, Professor of the Department of Music education and performance at the Kursk State University

E-mail: elena-musik@yandex.ru

Поступила в редакцию 21.01.2020

После доработки 30.01.2020

Принята к публикации 19.02.2020

Received 21.01.2020

Revised 30.01.2020

Accepted for publication 19.02.2020