

**ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА И ФАКТУРЫ  
В ФАНТАЗИИ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО БРЬУЛ М. АМИХАЛАКИОАЕ  
ВЛАДА БУРЛИ**

TRĂSĂTURILE MATERIALULUI TEMATIC ȘI ALE FACTURII ÎN FANTEZIA PENTRU  
DOUĂ PIANE BRĂUL LUI M. AMIHALACHIOAIE DE VLAD BURLEA

SPECIFIC FEATURES OF THE THEMATIC MATERIAL AND TEXTURE  
IN THE FANTASY FOR TWO PIANOS BRYUL LUI AMIHALACHIOAIE  
(AMIHALACHIOAIE'S GIRDLE) BY VLAD BURLEA

**МАРИНА МАМАЛЫГА,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В статье анализируется фантазия для двух фортепиано «Брыул М. Амихалакиоае» В. Бурли как пример двухрояльного сочинения. Произведение рассматривается с позиции жанровой специфики, определяемой синтезом фантазии и монументализированной миниатюры. Выявляется взаимодействие вариационности и импровизационности характеризуется форма, прослеживаются интонационно-тематические процессы, раскрывается фактурная специфика фортепианного ансамбля, имитирующего звучание цимбал. Делается вывод о национальном стилевом элементе музыки, претворяющей черты молдавского народного танца брыул.*

**Ключевые слова:** Влад Бурля, произведение для двух фортепиано, фантазия, миниатюра, фактура, вариационность, импровизационность, молдавский фольклор, брыул

*În articolul se analizează fantezia pentru două pianе "Brăul lui M. Amihalachioaie" de Vlad Burlea ca un exemplu unic de acest gen în creația compozitorului. Piesa este studiată din punct de vedere al specificului genuistic al lucrării, care este determinat de sinteză genurilor de fantezie și miniatură monumentalizată; se identifică particularitățile specifice în interacțiunea principiilor variaționale și improvizatorice. Se analizează de asemenea forma și conținutul piesei, procesele intonațional-tematice și tratarea ansamblului de două pianе, care imită sunarea țambalului. Se ajunge la concluzia că fantezia lui V. Burlea se caracterizează prin modelarea convingătoare a elementelor dansului popular moldovenesc Brăul.*

**Cuvinte-cheie:** Vlad Burlea, creație pentru două pianе, fantezie, miniatură, factura pianistică, variațiune, improvizație, folclor moldovenesc, Brăul

*The article analyzes the fantasy "Bryul lui M. Amihalachioaie" (Amihalachioaie's Girdle) for two pianos composed by Vlad Burlea as the only example of this genre in his creative activity. This work is analyzed from the perspective of genre specificity, determined by the synthesis of the fantasy genre and the monumental miniature, revealing the interaction of variation and improvisation. The author comes to the conclusion that V. Burlea's creation is characterized by a truthful realization of the language elements of national music, and namely that of the Moldovan*

dance. The article also considers the form and content of the present work, its intonation-thematic processes and the treatment of the two-piano ensemble that imitates the sound of the dulcimer.

**Keywords:** Vlad Burlea, work for two pianos, fantasy, miniature, variation, improvisation, Moldovan folklore, bryu (girdle), piano texture

Фантазия *Брыул М. Амихалакиоае* Влада Бурли является единственным примером двухрояльного произведения в творчестве композитора. Премьера данного сочинения состоялась 22.05.2012 на Телерадио-Молдова в рамках юбилейного концерта, посвященного 55-летию творческой деятельности В. Бурли. Фантазия была исполнена учениками И. Хатиповой — А. Пригало и Л. Чолпан. В их же интерпретации она прозвучала позже (18.06.2012) в Малом зале Национальной филармонии в рамках фестиваля *Дни новой музыки*. Пьеса в духе молдавского народного танца *брыул* представляет собой оригинальную аранжировку темы, заимствованной из творчества известного в Республике Молдова аккордеониста и дирижера Михаила Амихалакиоае.

Специфику данного произведения определяет ее жанровое своеобразие: на уровне целого можно говорить о монументализированной миниатюре для двух роялей, трактованной в фантазийном ключе, а в интонационно-тематических процессах на первый план выступает жанровость молдавского народного танца. Взаимодействием этих начал обусловлен выбор композитором средств музыкального языка и принципов развития тематизма. Доминирующим в определении жанровой сущности сочинения является фантазия, сочетающая в себе черты импровизационной свободы и вариационного преобразования материала. Поскольку импровизационность являет собой одну из характерных особенностей молдавской инструментальной народной музыки вообще, то обращение автора к вышеназванному жанру вполне закономерно. Что же касается вариационности, то, как пишет музыковед Т. Музыка, «в произведениях молдавских композиторов — это одна из нитей, тесно связывающих профессиональное искусство республики с творчеством народа» [1, с. 28]. Взаимосвязь двух указанных логических принципов очевидна, на что справедливо указывает исследователь, утверждая, что импровизационность выступает «как одно из проявлений вариационности» [1, с. 28].

Название произведения — *Брыул (Пояс)* — свидетельствует об определенном типе молдавского танца, который Э. Флоря характеризует как *бэтуда-хора*. Она, в частности, говорит, что «... названным танцам свойственна высокоразвитая кинетическая лексика, насыщенная сложными комбинациями движений, среди которых наиболее характерны синкопированные удары ног о землю, прыжки, специфические «шаги с ударами»» [2, с. 49]. Далее фольклорист говорит о сложности данных танцев, требующих большой исполнительской техники, и об особенностях *стригэтурь (выкриков)*, сопровождающих танцевальное действо. Э. Флоря указывает также, что танец *брыул* «...своим названием обязан таким факторам, как, во-первых, положение рук исполнителей (они часто держатся за пояса партнеров — М. М.), и, во-вторых, общий рисунок танца — полукруг, линия, зигзагообразное построение, которые ассоциируются с развевающимся красным поясом, элементом национального костюма» [2, с. 49]. По утверждению Э. Флори, ритмическое строение танцев такого типа основано на синкопированных формулах. И в целом «...ритмическая организация мелодий этого типа отличается большой дробностью рисунка» [2, с. 50].

Действительно, синкопированные ритмические фигуры являются частым элементом музыкального языка произведения В. Бурли. Так, синкопы встречаются в аккомпанирующих аккордах партии первого рояля, в виде межтактовых синкопированных рисунков, в динамической акцентировке слабых долей тактов. В музыке имитируется также свойственное данному танцу характерное притопывание, что находит выражение в ритмических рисунках тематического материала. Поскольку молдавские народные танцы неразрывно связаны с сопровождающей их инструментальной музыкой и обычно исполняются в сопровождении оркестра (тарафа), состоящего из скрипок, цимбал, флуера и других инструментов, становится ясно, что в фантазии *Брыул М. Амихалакиоае* В. Бурли, фактура — это один из определяющих признаков народно-танцевального жанра, поскольку два рояля здесь искусно имитируют звучание цимбал.

Структура данной пьесы, как уже было сказано, представляет собой вариационную форму, состоящую из шести разделов:  $a + a_1 + a_2 + a_3 + a_4 + a_5$ . Их интонационное строение приблизительно одинаково: движение мелодии мелкими длительностями пронизывает партию первого рояля, а аккомпанемент, проходящий в основном в низком регистре, — у второго. Есть незначительные моменты, где партии инструментов как бы «меняются местами» (тт.152–164 последнего раздела): непрерывно повторяющийся мотив шестнадцатыми и тридцатьвторыми появляется в партии второго рояля. Но здесь фигурационная фактура все же играет вспомогательную роль, поскольку тематические процессы ею не охвачены, а мелодическое развертывание основано на непрерывно повторяющемся элементе.

Вступительные четыре такта первого раздела формы (*a*) поручены партии второго рояля и являются подготовкой тональности, темпа, метра и ритмических фигур основной темы. При господстве ритмического начала здесь использованы активные повторяющиеся интонационные элементы с характерными для описанного выше танцевального жанра форшлагами. Далее инициатива быстро перехватывается партией первого рояля, в верхнем регистре которой возникает тематический элемент, базирующийся на непрерывном движении шестнадцатыми (тт.6–8). Эта его особенность — гипертрофированный повтор — впоследствии приобретает характер импровизационной свободы и интенсивно используется в последующих разделах вариационного цикла. Интонационная сторона данного тематического образования затрагивает лидийскую и миксолидийскую ладовые сферы. Возникающий далее восходящий ход восьмыми, который появляется сначала в партии второго рояля, а затем подхватывается и первым, образует следующий тематический фрагмент (тт.9–12). Он неоднократно будет «вклиниваться» в материал последующих разделов формы, контрастируя с более дробными элементами фактуры и дополняя их. Для большей «показательности» данного мотива оба инструмента звучат в унисон в разных октавных регистрах: его «подъем» характеризуется использованием диапазона большой, малой, первой и второй октав. В целом, структура раздела *a* основана на чередовании этих двух компонентов (имеется в виду движение шестнадцатыми длительностями и ходы восьмыми). Поскольку они возникают поочередно и звучат обособленно друг от друга, есть основания полагать, что это два основных тематических звена, роль которых в рамках данного раздела сводится к их «показу», как наиболее важных частиц, обуславливающих появление всех дальнейших элементов формы.

В последующем разделе *a1*, представляющем собой восьмитактовый период, развитие получает только один из вышеназванных компонентов — это движение шестнадцатыми в партии первого рояля, которое осуществляется на фоне «цимбальных» баса и аккомпанемента, звучащих у второго. Лишь в нескольких тактах линия первой партии подхватывается вторым роялем. Особенно подчеркнуто это звучит в каденционном построении, обозначенном репризным повтором (тт.33–40).

Раздел *a2* также представлен периодом, состоящим из восьми тактов. Здесь материал построен по тому же принципу, что и в *a1*: варьирование мелодии у первого рояля и ее характерная, танцевальная «поддержка» у второго. Но если в разделе *a1* первоначальный мотив, звуки которого *соль-диез<sup>2</sup> – си<sup>2</sup>* «опевают» основной тон *ля*, «изъят» из предыдущей части — *a*, то в *a2* он полностью отрывается от этой повторности. Кроме того, в разделе *a2* оба предложения, составляющие период, более сходны по своему строению, нежели предшествующие (тт.43–51).

Структура раздела *a3* представлена тремя периодами: 8 т.+8 т.+14 т. Их «роднит» между собой краткий мелодический мотив *ми – ре – до – ре – ми*, выявляющийся в начале каждого периода и воссоздающий момент своеобразной веселой переключки между первым и вторым роялем (тт.52–83).

В разделе *a4* можно выделить два блока, контрастирующих между собой. В одном из них крайние части представляют собой «сплав» из коротких мелодических отрезков в партии первого рояля с неизменными басовыми ходами в сочетании с синкопированной аккордовой ритмикой у второго (тт.85–106). Середина этого блока, обозначенная репризным повторением, особенно близка к имитации звучания «цимбал». Это происходит благодаря сочетанию тембров обоих инструментов: высокому, и от этого еще более звенящему, у первого рояля, и насыщенному, создающему опору благодаря нисходящему движению в октавной дублировке, у второго (тт.97–100). Другой блок данного эпизода снова воспроизводит непрерывное звучание шестнадцатыми длительностями, данное на этот раз от звука *фа-бекар<sup>2</sup>*, отмеченного каждый раз на сильной доле такта мордентом, а на слабых — короткими форшлагами (тт.107–121). Это придает некоторую «обрывистость» мелодическому рисунку, подчеркивая вместе с тем упругость ритма, что является наиболее важным фактором в танце.

Что касается следующей части — *a5*, то она полностью повторяет описываемый до этого эпизод *a2* (варьированный повтор одного из основных тематических элементов, основанного на непрерывном движении шестнадцатыми длительностями). Здесь структура двух предложений, образующих период, также остается неизменной. Различие есть только в каденционных тактах при репризном повторе: в разделе *a2* — это краткий мотив-завершение в партии первого рояля, в эпизоде *a5* — это восходящий ход восьмыми, проводящийся у обоих роялей и подготавливающий начало нового раздела — *a6* (тт.124–133). Он, в свою очередь, является наиболее насыщенным в фактурном, динамическом и ритмическом отношениях. Здесь увеличивается фактурная плотность, что обуславливается появлением мелких триольных последовательностей не только в партии первого рояля, но и у второго. Дело в том, что во всех предыдущих разделах партия первого фортепиано наиболее показательна в виртуозном отношении, но здесь, в завершающей части, этот момент уравнивается, посредством появления повторяющегося дробного рисунка у второго рояля на фоне более равномерной пульсации восьмыми длительностями у второго (тт.153–

164). В целом раздел *a6* состоит из пяти периодов: 10т.+9т.+10т.+8т.+14т. Их неравноценность связана с фактурным варьированием материала в рамках данного раздела, где особенно учащается чередование мелких элементов в непрерывном сочетании с крупными (тт.134–184).

Взаимодействие первого и второго инструментов происходит на основе контрастности материала, а также с помощью дублировок различного рода, которые способствуют своеобразному переплетению обеих партий в единую ткань. Их условно можно подразделить на три типа.

Первый — это когда партии обоих инструментов звучат в унисон, но в различных октавных диапазонах. При этом основное развитие идет у первого рояля, лишь на отдельных этапах оно подхватывается и в точности воспроизводится вторым (тт.18, 56, 60). Другой тип дублировки возникает тогда, когда второй рояль подхватывает и повторяет отдельные мотивы, прозвучавшие до этого у первого фортепиано (тт.52–54, 70–72), на основе чего возникает своеобразная «переключка» голосов. Третий вид дублировки воспроизводится одновременным звучанием инструментов, но уже не в унисон, а в терцию или в дециму, что подчеркивает контрастность разных регистров обоих инструментов (тт.39, 46–47).

Как уже было сказано, к концу произведения прослеживается общая тенденция к усложнению фактуры: учащается движение более мелкими длительностями в виде различных триольных конфигураций, что ориентировано, в первую очередь, на сходство звучания фортепиано с цимбалами. Таким образом, при анализе данного произведения наиболее важными ключевыми моментами являются:

а) свободная трактовка вариационной формы, что основывается на взаимодействии, повторе и развитии различных мотивных элементов;

б) преобладание импровизационного начала, на что указывает сама специфика жанра *фантазии*;

в) характерность и энергичность музыки, что подчеркивается наличием определенного колорита, обусловленного спецификой молдавского народного танца.

г) определенная трактовка тембра двух роялей, который приближается здесь к звучанию цимбал.

### Библиографические ссылки

1. МУЗЫКА, Т. О значении вариационной формы и импровизационного начала в молдавском музыкальном фольклоре и композиторском творчестве. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 26–37.
2. ФЛОРЯ, Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 36–55.