

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ФАКТУРЫ В КОНЦЕРТНОМ ВАЛЬСЕ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО ОЛЕГА НЕГРУЦЫ

TRĂSĂTURILE SPECIFICE ALE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI ALE FACTURII ÎN VALSUL
DE CONCERT PENTRU DOUĂ PIANE DE OLEG NEGRUȚA

SPECIFIC FEATURES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND TEXTURE
IN THE CONCERT WALTZ FOR TWO PIANOS BY OLEG NEGRUTA

МАРИНА МАМАЛЫГА,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.72:780.616.432.085.21(478)

В статье анализируется «Концертный Вальс» Олега Негруцы, написанный для фортепианного дуэта. Данное сочинение рассмотрено с точки зрения формы и содержания. Особое внимание уделяется выявлению специфики музыкального языка и фактуры. Делается вывод о том, что оригинальность сочинения проявляется в ярком мелодизме и опоре на классико-романтическую гармонию, обогащенную джазовыми элементами.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, жанр, стиль, содержание, форма, музыкальный язык, мелодизм, гармония, фактура

În articol este analizat, din punctul de vedere al formei și conținutului, „Valsul de concert” de Oleg Negruța, scris pentru duet de pian. O atenție deosebită este acordată identificării specificului limbajului muzical și texturii. Autorul remarcă faptul că originalitatea stilului compozitorului se manifestă atât în melodia luminoasă, cât și în axarea pe armonia clasico-romantică, îmbogățită cu elemente de jazz.

Cuvinte cheie: duet de pian, gen, stil, conținut, formă, limbaj muzical, melodie, armonie, textură

The article analyzes the Concert Waltz by Oleg Negruta written for piano duet. This work is considered in terms of form and content. Special attention is given to identifying the specificity of the musical language and texture. As a result, the conclusion is that the originality of the composer's style is manifested in bright melody, relying on the classic-romantic harmony, enriched by jazz elements.

Keywords: piano duet, genre, style, content, form, musical language, melody, harmony, texture

Произведения О. Негруцы, написанные специально для ансамбля двух фортепиано, представляют несомненный интерес в области фортепианно-дуэтной музыки. К ним относятся *Концертный вальс*, *Экспромт*, *Рэгтайм*, *Хора*, *Скерцо* и *Парафраз* на народную тему *Baba mea*. В данных сочинениях ярко проявляется оригинальный стиль композитора, легко распознаваемый благодаря характерному мелодизму, опоре на классико-романтическую гармонию, а также использованию автором традиционных музыкальных жанров и форм. Помимо перечисленных качеств, эти композиции объединяет черта, которая, пожалуй, является определяющей в творчестве О. Негруцы. Речь идет об использовании им молдавских народных интонационно-ладовых элементов, соединенных с джазовыми ритмами и оформленных в такой тип фактуры, который создает впечатление импровизационности и сиюминутности высказывания. Иными словами, названные произведения О. Негруцы представляют оригинальное направление в области молдавского фортепианно-дуэтного искусства, соединяющее в себе национальный компонент и джазовую лексику. Продемонстрируем сказанное конкретным анализом, обратившись к одному из наиболее ярких сочинений этого композитора — *Концертному вальсу* для двух фортепиано.

Образный мир названного опуса в целом определяется спецификой вальсового жанра¹. Сочинение О. Негруцы отличается легким, жизнерадостным характером. Уже само название

¹ Как известно, вальс — это парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением. Вальс является одним из самых распространенных бытовых музыкальных жанров, прочно

указывает на то, что стиль музыки тяготеет к концертности, масштабности, праздничности. Действительно, в произведении молдавского автора отчетливо проявляется качество концертности, которое Е. Царева называет важнейшим на пути «...превращения вальса в крупное концертное инструментальное произведение, заметное уже в вальсах И. Гуммеля /.../ и впервые нашедшее полное выражение в пьесе *Приглашение к танцу* (1819) К.-М. Вебера» [2, стлб. 657]. Показательно, что впоследствии сочинение немецкого романтика было переложено Г. Берлиозом для симфонического оркестра. В своих оригинальных произведениях Г. Берлиоз также неоднократно прибегал к музыкальным образам вальса. Блестящий тому пример — сцена бала из *Фантастической симфонии*.

Полетность, устремленность и динамичность как важные свойства концертного вальса в историческом процессе формировались постепенно на пути «жанровой модуляции» от лендлера к вальсу. Как указывает М. Друскин, мелодии крестьянских лендлеров были просты, кратки, но выразительны: «... подчеркивая первую, басовую ноту в такте, они давали своеобразное, столь специфическое скольжение мелодии» [1, с. 52]. Но, поскольку короткое дыхание мотивов и фраз лендлера не могли выразить постепенного подъема и напряжения музыкальной мысли, потребность в которых все возрастала в сочинениях романтического периода, К.-М. Вебер ввел вместо традиционного малого восьмитактового периода большой шестнадцатитактовый. Обострив ритмические рисунки и ускорив темп, он придал мелодиям вальса большой размах, благодаря чему появилась возможность постепенного гармонического и динамического нагнетания. М. Друскин в этой связи пишет: «Так формировался стиль венского классического вальса, стремительного и зажигательного, столь романтического по внезапной смене энергетического размаха и сентиментального сладкого вздоха, безудержной страсти и интимного кокетства» [1, с. 52]. Е. Царева тоже считает, что на основе вальса К.-М. Вебер создает развернутое произведение с интродукцией и кодой, «проникнутое единой поэтической идеей» [2, стлб. 657]. Далее эта тенденция нашла отражение в венских вальсах И. Штрауса-сына, позже ее подхватили и продолжили Ф. Лист и Ф. Шопен. Но в их творчестве вальсы уже приближаются к поэтным жанрам романтической музыки, сочетающим в себе, как пишет Е. Царева, «лирико-поэтическую выразительность с элегантностью и блеском, иногда виртуозностью» [2, стлб. 657].

Концертный вальс О. Негруцы содержит в себе все основные признаки описываемого жанра, что подтверждается, в первую очередь, метrorитмической организацией (трехдольность, акцентность, квадратность, соответствующая величина периодов), лирической мелодикой, сочетающей в себе кантиленные и инструментальные черты, а также общей развернутостью материала, определяющей «концертный статус» сочинения в целом. Форма данного произведения решена как сложная трехчастная со вступлением и кодой. Средняя часть — трио, общая реприза — статическая².

утвердившихся в профессиональной музыке европейских стран. Музыкальный размер вальса, как правило, трехдольный (3/4, 3/8, 6/8), а темп умеренно-быстрый. Поскольку в переводе с немецкого языка слово *walzen* означает кружиться или выкручивать ногами в танце, то такой тип движения был бы невозможен при слишком быстром темпе. Название *вальс* появилось примерно в 70-е годы XVIII в. как обозначение народного крестьянского танца некоторых областей Южной Германии и Австрии (отождествлялось с понятиями *лендлер* или *немецкий танец*). «Превосходные образцы этого оживленного кружасьего крестьянского танца закреплены во многочисленных фортепианных пьесах Ф. Шуберта» [1, с. 49]. С начала XIX века вальс становится самым популярным танцем во всех слоях европейского общества. Его развитие особенно интенсивно проходило в Вене, где расцвет вальса связан с творчеством таких композиторов как Й. Ланнер, И. Штраус-отец и его сыновья Йозеф и Иоганн. Последний по праву был прозван «королем вальсов» благодаря широкой известности его замечательных произведений — настоящих «жемчужин» в сфере вальсового жанра: *Сказки Венского леса*, *Весенние голоса*, *У прекрасного голубого Дуная*.

² *Концертный вальс* для двух фортепиано О. Негруцы издан в сборнике *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianouri (din operele compozitorilor moldoveni)* [3]. Учитывая возможность ознакомления с нотным текстом по названной публикации, в качестве отсылки к нотному материалу приводятся номера тактов.

Тематический профиль сочинения определяется гибким взаимодействием принципов родства и контраста, где единство всех тематических образований обуславливается их общей жанровой принадлежностью, а контраст связан с детализацией интонационных процессов. Тональный план произведения «вращается», в основном, в кругу родственных бемольных тональностей: *Es-dur*, *c-moll* и *As-dur*.

Как уже сказано, общая «схема» формы представлена тремя крупными разделами: *A* (тт. 1–135) – *B* (тт. 136–199) – *A* (тт. 200–308). Первый (*A*), в свою очередь, написан в простой трехчастной форме, где *a* (тт. 1–24) — это медленное вступление (*Andante cantabile*), *a*₁ (тт. 25–56), *b* (тт. 57–88) и *a*₂ (тт. 89–135) — основные разделы.

Вступление построено как открытый сложный период из двух сложных предложений (16 т. + 8 т.), первое из которых состоит из двух простых предложений (8 т. + 8 т.), а второе сокращено до одного. Основное тематическое ядро, на базе которого возникает весь последующий материал, занимает первые четыре такта. Мелодия, данная в октавном изложении у первого рояля, развертывается на фоне органного пункта *Es* у второго фортепиано. В тт. 3–4 тоническая гармония сменяется на вводный септаккорд двойной доминанты (*a – c – es – ges*), в ритмической организации этой фразы примечателен контраст между начальным равномерным движением четвертями (тт. 1–2) и остановкой на крупной длительности, предваренной ямбическим затактом (тт. 3–4).

Следующая фраза мелодически секвенцирует начальную с изменением гармонии: здесь примечательно движение от субдоминанты (сначала в натуральном, затем — в гармоническом *Es-dur*) к доминанте тональности *c-moll*. Окончание первого сложного предложения (тт. 9–16) на диссонирующем альтерированном доминантовом аккорде предвосхищается гармоническим варьированием основных интонаций в пределах главной тональности. При этом преобладание септаккордов с побочными тонами придает музыке джазовый колорит, с их помощью автор словно «дымкой» окутывает контуры основной тональности *Es-dur*, а медленный темп в сочетании с плавной вальсовой ритмикой сообщают музыке характер мягкого танцевального движения. Второе сложное предложение производно от первого, хотя и имеет не столь дробную структуру (тт. 17–24). Основной его смысл — подготовить наступление экспозиционного раздела формы.

В проанализированном вступлении композитор четко разграничивает функции двух роялей: первому поручается ведение мелодии, второму — аккомпанемент. Примечательно и графическое решение нотного текста двух инструментов, когда обе строки партии первого фортепиано выписываются в скрипичных ключах (что объясняется их локализацией в пределах средне-высокого регистра), а партия второго рояля нотируется в басовом и скрипичном ключах, занимая средне-низкую звуковысотную позицию. При этом мелодия зачастую дублируется в одну–две октавы, что делает ее насыщенной и объемной. Отметим и такое качество музыкального формообразования как квадратность. С одной стороны, она облегчает восприятие музыкальной формы, с другой, — создает ощущение механистичности и легкой предсказуемости, что снижает динамический потенциал и дробит общую конструкцию.

Наступление основного раздела *Концертного вальса* отмечено темповым сдвигом — *Tempo di valse (Moderato)*. Он построен на теме, начальные интонации которой уже знакомы по вступлению. Это пластичная лирическая мелодия, звучащая у первого рояля в октавной дублировке. Ее отличает волнообразное движение, а в звуковысотной стороне — сочетание элементов лидийского и миксолидийского ладов. Аккомпанемент в партии второго рояля отмечен прозрачностью, основными опорными точками являются звуки тоники и доминанты: *Es*, *B* (тт. 25–30). Они располагаются на первых долях тактов, образуя яркие метрические акценты, характерные для жанра вальса. Тема написана в форме большого периода из двух предложений с повторением каждого из них (*a – a – b – b*: 8 т. + 8 т. + 8 т. + 8 т.). При повторном проведении первого предложения подход к каденции ознаменован появлением полетных интонаций, изложенных более короткими длительностями (тт. 38–40). Благодаря этому мелодическое развитие второго предложения воспринимается как естественное продолжение предыдущего материала,

обогащенное элементами новизны. Но теперь, помимо основной мелодической линии, звучащей в верхнем регистре партии первого рояля, ее дополняют и другие: она поддерживается еще несколькими голосами, появляющимися у обоих инструментов. При этом в партии второго рояля наблюдается все такая же систематическая опора на басовые звуки *Es* и *B* (тт. 41–44).

Каденционные зоны второго предложения при обоих его проведениях поручены только второму роялю, что подчеркивает гармоническую, а не мелодическую их сущность. Если первая каденция решена как полуавтентическая в тональности *Es-dur*, то при повторении предложения в данном отрезке формы совершается модуляция в параллельную тональность *c-moll* (тт. 49–56).

Здесь завершается первый раздел простой трехчастной формы, после чего начинается середина (*b*), где основной тональностью становится *c-moll*. Несколько сдвигается темп (*Più mosso*), усиливается громкость. Мелодия перенесена из верхнего регистра в нижний, проходит в партии второго рояля в малой и большой октавах (тт. 57–72). Функция аккомпанемента, изложенного в виде аккордов на слабых долях тактов, поручается партии правой руки первого рояля (в левой руке, дублируя партию второго рояля, проводится мелодия). Как и в предыдущих разделах формы, для показа темы середины композитор использует форму большого 16-тактового периода. Далее следует кульминационное «переизложение» этой же темы, где партии инструментов «меняются ролями». Тема в торжественном звучании на *f* проходит у первого фортепиано, второй поддерживает ее глубокими басами и аккордами, изложенными в аккордовом и фигурационном виде (тт. 73–88).

Местная реприза возвращает первоначальную тему вальса и основную тональность произведения *Es-dur*. Здесь помещена кульминация всего раздела *A*: нарастает динамика, фактура усложняется дублировками, виртуозными пассажами. В фактурном профиле музыкального развертывания прослеживаются подъемы и спады, которые словно имитируют динамику непрерывного вальсового кружения. Структура репризы аналогична строению первой части, но в ней реализуются и дополнительные композиционные функции: первые два простых предложения, сходные по материалу, образуют реэкспозиционную часть (тт. 89–104); следующие два предложения — это разработочный и, одновременно, кульминационный раздел (тт. 105–120); наконец, завершающим, последним звеном выступает небольшая кода (тт. 121–135). Ее открывает цепь аккордов, утверждающих тональность *Es-dur*, а продолжает длинная линия пассажей у первого рояля, подчеркивающая виртуозность сочинения.

Первые два предложения репризы демонстрируют постепенный перенос тематического материала из среднего регистра в верхний. Поначалу рельефно звучит аккордовое изложение мелодии в первой октаве у второго рояля. Ему отвечают мелодизированные пассажные мотивы первого рояля во второй октаве (тт. 89–104). Далее, в следующих двух предложениях звучание достигает апогея — это кульминация, которая достигается уплотнением фактуры (особенно у первого рояля) и динамикой *ff* (тт. 105–120). В коде проявляется постепенный спад: после прозвучавших на *f* аккордов, открывающих коду, возникает последняя пассажная «волна», постепенно истаивающая в высоком регистре первого рояля на фоне медленно «гаснущих» созвучий, которые «растворяются» в паузах (тт. 121–135).

Средняя часть вальса — трио (*B*), представляет собой простую двухчастную форму контрастного типа (*c – d*). Особой рельефностью отличается первый раздел (*c*), что подтверждается наличием в нем нового тематического материала и другой тональности — *As-dur*. Смена темпа в сторону более умеренного движения (*Meno mosso*), не нарушая вальсовой сущности музыки, придает ему ощущение большей грациозности. В фактуре присутствуют черты контрастной полифонии, поскольку в партии каждого участника ансамбля излагается собственный тематический материал. Особым изяществом отмечена тема в партии первого рояля: взлетая и плавно опускаясь, останавливаясь на сильных долях тактов, она как будто изящно «порхает» над другой темой, проходящей в этот момент в басу у второго рояля. Безусловно, линия баса здесь важнее и основательнее (ее тематическая яркость подчеркивается, прежде всего, регистрово-

тембральной стороной), хотя во взаимодействии этих двух тематических образов есть тенденция к равноправию.

Первый период трио содержит два повторенных предложения, начальное из них выстроено на основе этого своеобразного «дуэта»: парящей мелодии первого рояля и более сдержанной и степенной у второго (тт. 136–151). Во втором предложении тема звучит в форме диалога: сначала в верхнем регистре, данная в октавной дублировке у первого рояля, затем ее элементы возникают и в партии второго рояля (тт. 152–167). Общий характер всего периода отмечен авторскими ремарками *dolce* (в начале первого предложения) и *cantabile* (в начале второго). Это дает возможность усмотреть в данном разделе более тонкую детализацию лирической образной сферы, уравновешенно спокойный тон которой отличается от взволнованного и стремительного развертывания предыдущих частей формы. Второй раздел трио (*d*) заимствует свою тематическую основу из начальной части формы, поэтому его можно считать подготовкой общей репризы (тт. 168–199). Об этом же свидетельствует и возвращение основной тональности *Es-dur*.

После точной общей репризы переход к коде осуществляется при помощи нарастания движения к ожидаемой кульминации. Таким образом, в пьесе в целом можно выделить две яркие точки: первая расположена в завершении части *A* (тт. 105–135), вторая — в коде (тт. 309–376). Заключительная кульминация является наиболее яркой, что обеспечивает форме в целом «крещендирующий» характер и подчеркивает концертную яркость и масштабность пьесы.

Характеризуя роль каждой из двух партий фортепианного ансамбля, следует отметить, что они индивидуализированы по функциям. Распределение материала осуществляется с явным лидерством первого рояля. Его партию можно считать солирующей, поскольку основные интонационно-тематические процессы поручаются именно ей. В данной партии наблюдается также общая тенденция к усложнению фактуры (преобладание октавных и аккордовых дублировок, использование пассажной техники). Второй рояль выполняет скорее аккомпанирующую функцию, хотя ему тоже поручаются некоторые элементы тематического комплекса: различные подголоски, дополняющие либо подготавливающие тему. При этом обе партии фортепианного дуэта спаяны гармонической основой, которая, тем не менее, реализуется у обоих инструментов по-разному. Если у второго рояля гармония представлена преимущественно в виде «собранных» аккордов, подчеркивающих трехдольность вальсовой пульсации, то гармоническая вертикаль первой партии решена более многообразно в фактурном отношении: здесь встречается не только аккордовый склад, но и разные виды фигурации, а также пассажи.

Библиографические ссылки

1. ДРУСКИН, М. *Очерки по истории танцевальной музыки*. Ленинград: Музгиз, 1936.
2. ЦАРЕВА, Е. Вальс. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедия, 1973, стлб. 656–658.
3. NEGRUȚA, O. Valsul de concert. În: *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе: (din operele compozitorilor moldoveni)*. Chișinău: Lumina, 1992, pp. 56–82.