

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ В СОНАТЕ С-MOLL ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
КОНСТАНТИНА РОМАНОВА**PARTICULARITĂȚILE FORMEI MUZICALE ÎN SONATA C-MOLL PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN
DE CONSTANTIN ROMANOVCOMPOSITION PECULIARITIES IN THE SONATA C-MOLL FOR VIOLIN AND PIANO
BY KONSTANTIN ROMANOV**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**АНАСТАСИЯ БУРУНОВА,**

студентка, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется Соната для скрипки и фортепиано Константина Романова, созданная в Кишиневе в 1920-е гг. Это одно из первых известных нам в отечественной музыке сочинений в жанре скрипичной сонаты, написанных на территории современной Республики Молдова. Произведение рассматривается с точки зрения формы, построенной в классических традициях.

Ключевые слова: Константин Романов, соната для скрипки и фортепиано, музыкальная форма

În articol se analizează Sonata pentru vioară și pian de Constantin Romanov scrisă în Chișinău în anii 1920. Aceasta este una din primele lucrări autohtone în genul de sonată pentru vioară creată pe teritoriul Republicii Moldova. Sonata este examinată din punct de vedere al formei muzicale construite în tradițiile clasice.

Cuvinte-cheie: Constantin Romanov, sonată pentru vioară și pian, forma muzicală

The author analyzes the Sonata for Violin and Piano by Konstantin Romanov written in Chisinau in 1920s. This is one of the first works known in national music in the genre of sonata for violin, written on the territory of the Republic of Moldova. The work is considered in terms of its musical form built in the classical traditions.

Keywords: Konstantin Romanov, Sonata for Violin and Piano, musical form

Личность и творчество Константина Романова (1895–1961) в последнее время часто привлекает внимание исследователей. Будучи талантливым пианистом, педагогом, композитором, дирижером и общественным деятелем, этот музыкант внес заметный вклад в развитие художественной культуры Бессарабии 1920–1930-х гг. К. Романов часто выступал как пианист с сольными и ансамблевыми программами, аккомпанировал певцам; помимо этого он вел классы фортепиано и камерного ансамбля в музыкальном училище и консерватории *Unirea*, сочинял музыку, оркестровал свои и чужие произведения. Как композитор, он работал преимущественно в инструментальных жанрах: им написаны два концерта для фортепиано с оркестром (*g-moll* и *d-moll*), фортепианное трио (*A-dur*), фортепианные и ансамблевые миниатюры, а также *Соната для скрипки и фортепиано (c-moll)*, которая стала материалом для анализа в настоящей статье.

Авторский экземпляр нот данной *Сонаты* хранится в фондах Национального архива Республики Молдова [1]. До сегодняшнего дня она никогда никем не анализировалась. Поэтому в настоящей публикации ставится задача дать общее представление о ее образном строе, средствах музыкальной выразительности и форме.

Соната представляет собой трехчастный цикл, где первая подвижная часть подчинена логике конфликтной драматургии, созерцательная вторая выполняет функцию лирического центра, третья сочетает в себе черты жанровой зарисовки и финала.

Первая часть (*Assai mosso, drammatico, 6/8, c-moll*) написана в сонатной форме, включающей экспозиционный, разработочный и репризный разделы. Отметим, что экспозиция,

несмотря на значительные размеры (тт. 1–100), содержит лишь главную и побочную партии¹. Главная партия имеет драматический характер, создающийся подвижным темпом, восходящим движением устремленной к верхнему регистру мелодии, интенсивным гармоническим развитием. В значительной степени облик темы объясняется и тем, что роль солирующего инструмента здесь играет скрипка с ее трепетным, насыщенным тембром, а фортепиано выполняет лишь аккомпанирующую функцию. В ритмическом рисунке мелодии примечательно сочетание поступательности двухдольного метра с мягкостью внутридольной триольной пульсации; это придает музыке характер шага-шестивия и, одновременно, танцевального па (пример 1).

Пример 1 К. Романов. *Соната для скрипки и фортепиано c-moll*, I часть, г. п.

Assai mosso, dramatico

Главная партия выдержана в основной тональности и решена в простой трехчастной репризной форме: $a - b_a - a^1$. Ее первый раздел (тт. 1–20) представляет собой сложный модулирующий открытый период повторного строения. В гармонии преобладают аккорды субдоминантовой сферы: VI и VI₇, II_H и II_{H2}, II₇, S и S₆.

Первое сложное предложение (тт. 1–8), в свою очередь, состоит из двух четырехтактных простых, где первое, начинаясь в *c-moll*, модулирует в *f-moll*, а второе возвращается в основную тональность. Второе сложное предложение (тт. 9–20) включает два неравновеликих простых: первое — четырехтактное, однотональное, второе — восьмитактное, модулирующее из *c-moll* в *d-moll*. Здесь тема подвергается развитию, мелодия украшается мелизмами. В партии фортепиано преобладает арпеджированная фактура, разложенные трезвучия обогащаются неаккордовыми звуками. Заканчивается период на D₇ тональности *d-moll*, в которой написана середина простой трехчастной формы.

Середина также представляет собой сложный модулирующий открытый период повторного строения (тт. 21–38), тематический материал которого произведен от начального раздела темы. Однако здесь усложняется гармонический язык, делается более дробной внутренняя структура, уплотняется фактура, достигается кульминация. Отклонения в тональности миноро-мажорного родства учащаются, эллипсисы и автентические обороты становятся особенно заметными. Мелодия в партии скрипки развивается секвентно, затрагивая тональности *d-moll*, *es-moll*, *e-moll*, *Fis-dur*, *f-moll*. В партии фортепиано использована вальсовая фактура. Первое сложное предложение этого периода состоит из двух четырехтактных простых, где начальное представляет собой два звена секвенции, модулирующей из *d-moll* в *es-moll*, а второе — четыре звена мелодической секвенции, основой которой является лишь один такт исходного материала. Второе сложное предложение реализует модуляционный переход из *d-moll* в *c-moll*.

¹ Таким же образом строится и экспозиция I части *Трио A-dur* для скрипки, виолончели и фортепиано К. Романова, подробно проанализированного в книге Н. Козловой и С. Циркуновой [2].

Сокращенная реприза главной партии написана в форме простого неквадратного однотонального периода, где мелодия темы в октавном удвоении поручена партии фортепиано, а у скрипки звучат трехзвучные аккорды, затрагивающие большой звуковысотный диапазон. Имеется также шеститактное дополнение, где у скрипки трижды проводится первоначальная фраза главной темы.

Побочная партия песенно-танцевального характера (тт. 55–100) изложена в тональности *Es-dur* в простой двухчастной репризной форме. Первый период состоит из трех предложений: $a + a^1 + b^a$ (4 т. + 4 т. + 8 т.), он сразу же повторяется с тембровым варьированием: начальное проведение поручено роялю, повторное звучит октавой выше у скрипки (пример 2). В гармоническом плане первый период является однотональным, однако при повторении он не замыкается тоникой, а плавно переходит во вторую часть формы с помощью энгармонической замены: $s^{\Gamma} = VI$. В целом в первой части доминируют аккорды субдоминантовой сферы: II, II₇, II₇^Γ, S, s, VI₇ и VI₅⁶.

Пример 2 К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, I часть, п. п.

Вторая часть побочной партии выдержана в тональности *H-dur* и представляет собой простой однотональный неквадратный период неповторного строения. Первое предложение основывается на интонациях третьего предложения из первой части данной партии и расширено за счет трех звеньев секвенции (6 т.). Второе предложение — это неточное повторение мелодии из первой части побочной партии в тональности *H-dur* на тоническом органе пункте.

Далее следует построение, связывающее экспозицию и разработку сонатной формы. Оно состоит из двух звеньев секвенции по 4 такта, где дважды «мелькает» начальная интонация главной темы и осуществляется тональный переход из *H-dur* в *dis-moll*. Завершается данный раздел небольшим пассажем в партии скрипки, развертывающемся на фоне D₇. Однако в самом начале разработки, в момент его разрешения, меняются ключевые знаки и вместо *dis-moll* появляется энгармонически равный ему *es-moll*.

Разработка (тт. 101–173) содержит пять небольших фаз. В первой (тт. 101–113) развивается тема главной партии у фортепиано в среднем регистре в *es-moll*. У скрипки в это время звучат интонации, отдаленно напоминающие тему побочной партии. Вторая фаза (тт. 114–126) основана на секвентном развитии материала главной партии. После него следует связка, где D₂ к *As-dur* энгармонически приравнивается VII₂^{#3} к *E-dur*, и на органном

тоническом басу звучат интонации побочной темы, как бы подготавливая ее. Третья фаза разработки (тт. 127–136) начинается с развития побочной темы в тональностях *E-dur* и *Ges-dur*, а в *F-dur* проводится тема из середины главной партии. Далее следует тонально неустойчивая четвертая фаза (тт. 137–156), затрагивающая тональности *H-dur*, *a-moll*, *B-dur*, *As-dur*, *G-dur*, *fis-moll*, *c-moll* и развивающая интонации из тем побочной и главной партий.

Наконец, пятая фаза (тт. 157–168) представляет собой доминантовый предъикт и, одновременно, кульминацию всей разработки, построенную на тематических элементах главной партии. Скрипичная мелодия дублируется плотными фортепианными аккордами. Начало этого раздела характеризуется ярким, мощным звучанием темы в верхнем и среднем регистрах рояля на фоне доминантового органного пункта в большой октаве и контроктаве. Мелодия в партии скрипки постепенно спускается в первую октаву и как бы задерживается на одном высотном уровне в связующем построении (тт. 169–173). В гармоническом отношении этот раздел включает ряд прерванных оборотов, завершающихся D_7 главной тональности и готовящих репризу.

Реприза (тт. 175–332) сокращена. В главной партии опускается середина простой трехчастной формы. Побочная (*C-dur*) представлена лишь первым разделом, расширенным за счет дополнительного предложения. В момент разрешения неустойчивого доминантового аккорда в тонику начинается *Coda* (тт. 333–364), основанная на начальном элементе главной темы. Условно ее можно разделить на две фазы: первая (тт. 333–348) имеет разработочный характер и характеризуется тональной неустойчивостью (*C-dur*, *d-moll*, *e-moll*, *G-dur*). Во второй фазе (тт. 349–364) преобладают обороты завершающего характера: сначала автентические, затем — плагальные: появляются аккорды S , s , $DDVII_2$, II_7 и отклонение в тональность VI_{II} ступени, привычные для всякого рода дополнений.

Вторая часть Сонаты (*Tranquillo*, 3/4, *Es-dur*) светлая и спокойная. Она написана в простой трехчастной форме ($a - b - a$), где I часть может быть определена как вариантно повторенный период с дополнением, II — как простая двухчастная, третья — точная реприза. Первая часть открывается небольшим фортепианным вступлением (тт. 1–9) в форме малого квадратного периода повторного строения (пример 3).

Пример 3 К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, II часть, 1ч.

В его первом предложении преобладают плагальные обороты, мелодия имеет восходящий характер, и ее диапазон достигает октавы, во втором плагальность и автентичность уравниваются, мелодический амбитус достигает дуодецимы. Далее тема появляется у скрипки (тт. 10–21) в форме малого неквадратного периода повторного строения (4 т. + 8 т.), модулирующего из *Es-dur* в *c-moll*. В гармоническом плане интересно неоднократное свободное разрешение D_7 в T_6 . После этого следует второй скрипичный вариант темы (тт. 22–29), который вновь начинается в *Es-dur*, представляет собой малый квадратный период неповторного строения и также модулирует из *Es-dur* в *c-moll*. Завершается первая часть простой трехчастной формы дополнением (тт. 30–33) в тональности *Es-dur*.

Вторая часть простой трехчастной формы (тт. 34–65) вносит яркий контраст по образному складу, темпу, тематизму и тональному строению. Она имеет бойкий, стремительный характер и делится на два контрастных раздела. Первый (*Piu mosso*, тт. 34–48), модулирующий из *c-moll* в *G-dur*, написан в форме полифонического периода, состоящего из трех фаз (строение данного раздела формы отражено в схеме 1). Здесь контрапунктически сочетаются две темы (обозначены в схеме *a* и *b*). Тема *a* в партии рояля имеет главенствующее значение, так как звучит в среднем регистре с октавным удвоением и более яркой динамикой, а тематический материал *b* в партии скрипки проходит на *pizzicato* и в дальнейшем сохраняет лишь свой ритмический рисунок (пример 4). В гармонии преобладают автентические обороты на фоне двух продолжительных тонических органических пунктов.

Схема 1

партия скрипки	<i>b</i>	<i>a</i> ¹	<i>d_b</i>
партия фортепиано	<i>a</i>	<i>c_b</i>	<i>a₂</i>
тональности	<i>c-moll</i>	<i>c-moll – Es-dur</i>	<i>Es-dur – G-dur</i>
такты	34–37	38–41	42–48
композиц. функции	экспонирование	развитие	развитие + связка
разделы (фазы)	I	II	III

Пример 4

К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, II часть, 2ч.

Второй раздел середины простой трехчастной формы (*Animato*, тт. 49–65), модулирующий из *G-dur* в *c-moll*, также имеет форму полифонического периода, но состоит из четырех фаз (схема 2).

Схема 2

партия скрипки	–	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ₁	<i>e</i> ₂
партия ф-но	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>e</i> ₁	<i>f</i> ₂
тональности	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur – c-moll</i>
такты	49–52	53–56	57–60	61–65
композиц. функции	экспонирование	переэкспонирование + развитие	развитие	Развитие + завершение
фазы	I	II	III	IV

Скерцозная и танцевальная по характеру тема *e* играет более важную роль, чем тема *f* так как во всех проведениях звучит ярко и насыщенно (пример 5). Тема *f*, впервые

прозвучавшая в партии фортепиано, индивидуализирована за счет ритмического рисунка и октавного удвоения, однако она менее характерна. У фортепиано эта тема воспринимается как аккомпанемент, так как строится в виде гармонической последовательности в аккордовой фактуре. Появляясь у скрипки, она расценивается как подголосок, звучащий на *pizzicato*. После этого следуют два такта связки, модулирующей из *c-moll* в *Es-dur*, и возникает точная реприза с небольшими изменениями в каденции.

Пример 5

К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, II часть, 2ч.

Третья часть Сонаты (*Allegro*, 2/4, *C-dur*) имеет живой, веселый, задорный характер. По форме она представляет собой пятичастное двухтемное сложное рондо ($A - B - A_1 - B_1 - A^1$). Четырехтактное вступление к рефрену осуществляет тональный переход из *Es-dur* предыдущей части в *C-dur* и намечает интонационно-ритмический контур основной темы финала. Форма рефрена (тт. 5–36) может трактоваться неоднозначно. С одной стороны, квадратность структуры (8 т. + 8 т. + 8 т. + 8 т.) и тематическая повторность (транспонированная во втором периоде и репризная в третьем) свидетельствуют о чертах простой трехчастной формы (имеющей дополнение, подобное середине, но в другой тональности, а потому выполняющее еще и функцию связки к последующему разделу: $a - a_1 - a^1 - a_2$). С другой стороны, каждый из четырех периодов является открытым, заканчиваясь на гармонии D. Это прочно связывает их в единую конструкцию, напоминающую сложный модулирующий период¹. Начальное сложное предложение состоит из двух простых восьмитактных, где первое делится на три фразы ($a - a - a_1$) по принципу суммирования (2 т. + 2 т. + 4 т.) и модулирует из *C-dur* в *G-dur*, а второе является вариантом первого в новой тональности и с небольшими гармоническими изменениями в третьей фразе.

Мелодическая линия рефрена напоминает тонкий кружевной узор, а ритмический и гармонический акцент на слабую долю (вт. 6 и 8) придают музыке оттенок комизма (пример 6).

Пример 6

К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, III часть, рефрен

¹ Возможен еще один вариант трактовки формы данного рефрена, интерпретирующий ее как простую двойную двухчастную.

Неоднократные повторения автентического оборота с $D_7^{\#5}$ на слабой доле напоминают тему главной партии из I части *Сонаты*. Так проявляются интонационные связи между частями формы. Данное построение является смысловым ядром рефрена. Его мелодия, ритм и гармонический план повторяются во втором сложном предложении в тональностях *C-dur* и *E-dur*, где мелодия и сопровождение поручены партии фортепиано, а у скрипки звучит подголосок. Примечательно и сходное тональное движение в сторону S в середине (*G-dur* – *C-dur*) и в конце рефрена (*E-dur* – *a-moll*).

Первый эпизод (B: тт. 37–52) лирического характера написан в форме большого квадратного периода повторного строения, модулирующего из *a-moll* в *Es-dur*. Его начальное предложение состоит из трех фраз (*b–b₁–c*), соотносящихся по принципу суммирования (2т.+2т.+4т.), а второе вносит мелодико-гармонические изменения в третьей фразе (пример 7).

Пример 7 К. Романов. *Соната для скрипки и фортепиано c-moll*, III часть, I эпизод.

В гармоническом плане привлекает внимание третья фраза первого предложения, где проводится ряд эллиптических оборотов с неразрешенными доминантсептаккордами ($D_7 \rightarrow B\text{-dur}$, $D_5^6 \rightarrow E\text{-dur}$, $D_3^4 \rightarrow H\text{-dur}$, $D_3^4 \rightarrow B\text{-dur}$). Кроме того нежный, певучий характер мелодии и синкопированный ритм в партии фортепиано напоминают о теме побочной партии из первой части *Сонаты*. После данного эпизода вновь следует четырехтактное вступление к рефрену, подготавливая его в тональности *Es-dur*. По структуре, гармонии и тематизму рефрен (тт. 57–85) почти не подвергся изменениям. Однако в первом периоде его тема находится в партии фортепиано, а затем переходит в скрипичную. Изменен тональный план (*Es-dur* – *B-dur* – *D-dur* – *G-dur*) и сокращена до четырех тактов заключительная часть второго сложного периода. В следующей далее связке *G-dur* заменяется одноименным *g-moll* и готовится тема второго эпизода.

Второй эпизод (B₁: тт. 95–102) имеет тот же тематический материал, что и первый, однако строится как предложение, модулирующее из *g-moll* в *cis-moll* и состоящее из трех фраз, за которыми вновь следует вступление к рефрену, возвращающее в тональность *C-dur*. В рефрене (тт. 107–122) точно повторен первый период, к нему примыкает *Coda* (тт. 123–141), которая является тематическим обрамлением всей *Сонаты*. Она состоит из двух разделов: первый выдержан в тональности *c-moll* и построен на теме главной партии из I части, второй основан на общих формах движения и утверждает мажорный лад.

Циклическая форма *Сонаты для скрипки и фортепиано c-moll* К. Романова обладает необходимым качеством единства. Оно обеспечивается несколькими моментами. Первым является функциональная индивидуализация частей формы. Так, первая часть играет роль активного, действенного начала (*homo agens* — по М. Арановскому), вторая часть — лирическое интермеццо (*homo sapiens*), третья — оживленное рондо, финал, сочетающий жанровые черты (*homo ludens*) с коллективной образностью (*homo communius*) и достойно

венчающий весь цикл¹. Целостность циклу придает и тональная арка между I частью и финалом (*c-moll–C-dur*). Кроме того, в *Сонате* ощущается тесная связь между первой и последней частями в средствах музыкального языка: обе двухдольны, двухтемны, сходны по активно-действенному характеру и гармоническому плану начальных тем, а также лирическому наполнению и ритмическому рисунку аккомпанемента вторых тем. *Coda* финала, основанная на теме главной партии I части, также играет важную роль в создании целостности и завершенности произведения.

В трактовке циклической формы *Сонаты* К. Романов опирается на классические традиции. Это проявляется в композиционной структуре цикла, в его тональном и тематическом строении. Однако форма отдельных частей *Сонаты* отходит от классических нормативов, что заметно в пропуске некоторых разделов формы, в текучести и непрерывности музыкальной ткани, в частой смене тональностей, в многочисленных тематических повторах и вариантности материала. Принадлежность к сфере ансамблевой музыки выражается в поочередном экспонировании тем, в чередовании сольных и ансамблевых разделов, в смене фактуры на границах формы, а также в уплотнении ансамблевой ткани при достижении кульминаций.

Гармонический язык *Сонаты* отличается чертами позднего романтизма, и, в частности, близок С. Рахманинову. В музыке явно преобладают автентические обороты, особенно в крайних частях произведения. При этом поражает многообразие видов доминанты: она выступает в виде трезвучия (в том числе натурального в миноре) или септаккорда (полного или неполного), нонаккорда, созвучия с альтерированной или расщепленной квинтой и даже септимой. Однако плагальность также имеет место в *Сонате*, чаще всего ее проявление наблюдается в средних разделах частей, в середине произведения и в каденционных зонах.

В процессе тематического развития К. Романов предпочитает гомофонный принцип мотивного вычленения и секвенцирования, однако он прибегает и к элементам полифонической разработки (преимущественно в средней части *Сонаты*): это двухголосные имитации и двойной вертикально-подвижной контрапункт. К сожалению, *Соната для скрипки с фортепиано c-moll* К. Романова, пролежавшая много десятилетий в Национальном архиве Республики Молдова, в наши дни ни разу не исполнялось и до сих пор не оценена не только широкой публикой, но и музыкантами-профессионалами. Знакомство с нотным текстом, однако, убеждает в том, что это сочинение обладает неоспоримыми художественными достоинствами.

Библиографические ссылки

1. РОМАНОВ, К. *Соната c-moll для скрипки и фортепиано*. НАРМ. Ф. Р-2983. Оп. 1. Д. 45.
2. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова*. Кишинев: Pontos, 2014.
3. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки*. Ленинград: Сов. композитор, 1979.

¹ Имеется в виду известная теория М. Арановского о моделировании в симфоническом цикле канонизированной гуманистической концепции Человека [3].