

## V. Muzica instrumentală de cameră

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

FORMA MUZICALĂ ÎN CREAȚIILE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE MUSICAL FORM IN WORKS BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA FOR VIOLIN AND PIANO

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, доктор искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*În articolul de față sunt supuse analizei cele mai de seamă miniaturi pentru vioară și pian ale compozitorilor din Republica Moldova. În centrul atenției autorului se situează creațiile de Gh. Neaga, B. Dubosarschi, P. Rivilis, Z. Tkaci și de alți autori. Se evidențiază trăsăturile arhitectonice și de gen, cele de compoziție și de dramaturgie, de limbaj muzical și de stil. Sunt menționate procedeele de bază ale dezvoltării tematicice în creațiile abordate, sunt caracterizate cele mai tipice forme muzicale utilizate în aceste lucrări.*

**Cuvinte-cheie:** *miniaturi pentru vioară și pian, compozitori din Republica Moldova, analiza formelor, forme muzicale.*

*This article analyzes the most illustrative miniatures for violin and piano by the composers from the Republic of Moldova. The author focuses his attention on the works by Gh. Neaga, B. Dubosarschi, P. Rivilis, Z. Tkaci and other composers. He identifies the features of the genre and style, the musical language the form, and defines the basic methods, thematic development, characterized by major musical forms.*

**Keywords:** *miniatures for violin and piano, composers from the Republic of Moldova, form analysis, musical forms.*

Произведения для скрипки и фортепиано, созданные отечественными композиторами за вторую половину XX века, составляют существенную часть всего композиторского багажа, накопленного в Республике Молдова за данный период. Действительно, трудно назвать автора, кто хотя бы раз не обратился к сочинению миниатюры, цикла миниатюр или сонаты для скрипки и фортепиано. Поэтому скрипичные произведения молдавских композиторов очень разнообразны. Каждое из них несет на себе печать авторской индивидуальности и следы исторического периода, отличается жанровым своеобразием, музыкальным языком, особенностями композиции и драматургии. В рамках небольшой статьи их раскрыть невозможно.

Однако, опираясь на анализы многочисленных произведений для скрипки и фортепиано, попытаемся охарактеризовать те их свойства, которые присущи большинству из них, и которые, следовательно, можно считать показательными для молдавской композиторской традиции в области скрипичной музыки. Речь пойдет о музыкальной форме.

Основной массив скрипичных произведений отечественных авторов относится к жанру миниатюры. При этом сами миниатюры включают обработки фольклорных мелодий, авторские сочинения педагогического репертуара для учащихся музыкальных

школ и достаточно сложные в техническом отношении пьесы, предназначенные для концертного исполнения. В силу специфичности педагогического репертуара пьесы для детей начальных классов ДМШ в настоящей статье затрагиваться не будут, равно как и фольклорные обработки.

Значительно меньше в республике создано крупных сочинений сюитного и сонатного типа: сонаты классико-романтического образца, программные сюиты, одночастные поэзные сочинения. Правда, анализируя крупные скрипичные произведения молдавских авторов, нередко возникает проблема несоответствия авторского названия сочинения и его музыковедческой атрибуции. Например, произведение, названное сюитой, в сущности, является циклом пьес (как, например *Сюита* Г. Няги), а опус под названием соната содержит в себе все признаки сюитного жанра (в этой связи укажу *Сонату* В. Ротару).

Конечно, нахождение соответствия между авторским определением жанра произведения и его музыковедческим толкованием – это отдельная тема теоретического исследования; она не формулируется в настоящей работе. Однако она является основанием для того, чтобы при рассмотрении проблем формообразования в молдавской скрипичной музыке в данном случае циклические произведения сознательно вынести за скобки.

Остановимся на самом репрезентативном жанре национальной скрипичной музыки; охарактеризуем принципы формообразования и используемые музыкальные формы в скрипичных миниатюрах отечественных композиторов концертно-конкурсной ориентации.

Самыми типичными для таких пьес музыкальными структурами являются простая и сложная трехчастная форма. Реже встречаются: простая двухчастная форма, простое рондо, а также формы, относящиеся к типу продленных трехчастных – трех-пятичастная и двойная трехчастная. Так, **сложную трехчастную форму** мы находим в *Оляндре* и *Юмореске* П. Ривилиса, в *Бурлеске*, *Концертной пьесе* и *Гавоте* Г. Няги, в *Молдавской фантазии* Д. Гершфельда, *Оляндре* С. Лобеля, в *Бэтуте*, *Шуточном танце* и *Юмореске* Б. Дубоссарского и ряде других пьес. К **простой трехчастной форме** обратились: З. Ткач в *Жоке*, *Молдавском танце*, *Веселом танце* и *Концертной пьесе*; Е. Дога в *Балладе*; Г. Няга в *Миниатюре* и *Колыбельной*; Б. Дубоссарский в *Бурлеске*; П. Ривилис в *Хоре*. Примеры **простой двухчастной формы** встречаем в *Мифе* П. Ривилиса, *Прелюдии*, *Бочете* и *Рассказе* З. Ткач, *Мелодии* Г. Няги. **Форма рондо** использована в *Скерцино* Г. Няги и *Маленьком рондо* З. Ткач. Интересный пример свободно трактованной **концентрической формы** находим в *Еврейском танце* З. Ткач. **В трех-пятичастной форме** написана *Бэтуда* С. Лобеля, в **сложной двойной трехчастной** – концертная пьеса Д. Федова *Моришка*.

Как известно, названные музыкальные структуры имеют много общего. Они относятся к типу составных форм, для которых характерны сопоставление и связанное развитие как принципы формообразования (по терминологии Ю. Тюлина) [1, с. 30]. Данное качество названных структур легко объясняется типом их тематизма и тематического развития.

Большая часть скрипичных пьес молдавских авторов основана на материале жанрового характера. При этом основными жанрами, претворяемыми в них, являются жанры танцевального молдавского фольклора, что видно уже из названий самих

сочинений: *Бэтута, Оляндра, Хора, Жок*. К ним примыкают и сочинения, в названии которых не фигурирует жанрового обозначения, но интонационно-тематический материал определенно выявляет связи с фольклорной основой. Так, анализ ритмических особенностей тематизма *Моришки Д. Федова* свидетельствует о том, что он близок молдавским народным танцевальным мелодиям типа сырбы. Жанровым признакам сырбы соответствует и *Концертная пьеса Г. Няги*. В духе бэтуты решен *Шуточный танец Б. Дубоссарского* и т. д.

Интересно, что многие скрипичные пьесы танцевального характера, выдержанные в быстром темпе, сочетают в себе признаки этих жанров с часто используемым в скрипичной музыке движением типа *perpetuum mobile*. Такое наблюдается в *Концертной пьесе* и *Миниатюре Г. Няги, Моришке Д. Федова, Еврейском танце* и *Маленьком рондо З. Ткач*, в других произведениях.

Принадлежность подобных миниатюр к области организованного движения (танцевального) проявляется в господстве периодичных структур, преобладании квадратности, симметричности, соразмерности.

Так, обычно основные темы пьес экспонируются в форме квадратного периода повторного строения. Чаще всего это простой восьмитактный или шестнадцатитактный период из двух предложений.

Данный период обычно звучит дважды: экспонирование – переэкспонирование. При втором проведении, как правило, немного меняется тональный план, чтобы два периода в ладовом отношении смогли продемонстрировать типичное для молдавской народной музыки параллельно-переменное соотношение двух тонок. Подобный показ тематизма приводит к явлению, получившему в учении о музыкальной форме наименование «пары периодичностей» [2, с. 402].

Периодичность преобладает и в срединных разделах формы, способствуя созданию стройных, соразмерных конструкций. С другой же стороны, господство периодичности приводит к некоторой механистичности, чрезмерной дробности, а форма в целом приобретает составной, складной характер. Впрочем, данное качество, как известно, не противоречит сущности бытовых жанров, для которых естественны так называемые «песенные» (простые и сложные) формы.

Неотъемлемой особенностью практически всех скрипичных пьес является наличие *вариационности* и *вариантности* как принципов развития. Вариантное соотношение демонстрируют обычно два начальных построения, объединяющиеся в пару периодичностей. Вариационность наблюдается, как правило, при сравнении экспозиции и репризы. Примечательно, что любой из этих способов тематического видоизменения проявляет себя в *фактурных* преобразованиях. Более того, можно с уверенностью констатировать, что именно фактура становится важнейшим (а иногда – единственным) средством развития.

Так, экспозиция тем обычно сопряжена с простейшей гомофонно-гармонической тканью: мелодия излагается у скрипки, фортепиано выполняет функцию сопровождения. Дальнейшее изменение мелодии осуществляется двумя способами: ее переносом на октаву выше или использованием особых приемов звукоизвлечения: *sul ponticello*, применением флажолетов, дублировок. Фортепианное сопровождение, при сохранении гармонической основы, оформляется в виде фигурации.

Так, в *Молдавской фантазии Д. Гершфельда* два начальных проведения основной

темы различаются только тем, что второе переносится на октаву выше. Фортепианная партия не меняется. В обоих случаях она ассоциируется с фактурой тарафа, привнося специфическую ладовую окраску употреблением IV повышенной, II повышенной и II пониженной ступеней. В *Моришке* Д. Федова при повторении темы композитор использует прием *sul ponticello*. В *Бэтуе* С. Лобеля начальная тема звучит четырежды: дважды в экспозиции и по одному разу в первой и второй репризах. При этом композитор активно пользуется идеей октавных переносов, дублировок, громкостно-динамических контрастов, привлекает разные виды гармонической фигурации в сопровождении. Так, первое проведение темы осуществляется на струне G, что, как известно, делает звучание более напряженным. При повторении тема звучит на октаву выше, в ней появляется элемент двухголосия. В репризе двухголосие становится реальным; при этом второй голос контрастирует основной мелодии как интонационно, так и ритмически. Последнее проведение делает тему спиккатной, постепенно заменяя *spiccato* на дубль-штрих. Подобные примеры легко умножить.

Другой фактурный прием используется обычно с целью углубления *контраста* и применяется в начале среднего раздела формы. Здесь появляется тема, которая оттеняет начальную. Она либо производно контрастирует ей, либо соотносится вариантно. Так, в *Юмореске* П. Ривилиса середина сложной трехчастной формы кажется немного замедленной из-за того, что мелодия излагается более крупными длительностями. Однако аккомпанемент остается тем же. Фортепианная партия на *p* поддерживает ровный ритмический пульс, на который накладывается более плавная, распевная мелодия скрипки. Это напоминает те приемы лэутарского тарафного исполнительства, когда на фоне едва слышного аккомпанемента цимбал свободно льется импровизационная мелодия солирующего инструмента.

В *Еврейском танце* З. Ткач содержится четыре варианта исходной темы. Они различаются деталями интонационного профиля, исполнительскими штрихами, фактурными приемами. Так, если в начальном варианте на первый план выходит богатая мелизматика и прихотливая ритмика, то второй вариант отличается использованием контрастной полифонии. В третьем варианте обращают на себя внимание мотивная калейдоскопичность скрипичной партии и формульность фортепианного сопровождения. В четвертом варианте партия скрипки почти полностью выдержана двойными нотами.

Описанные приемы фактурного развития тематического материала, очевидно, объясняются стремлением композиторов воплотить в скрипичной музыке особенности инструментального ансамблевого исполнительства, свойственного искусству лэутаров. Фактура часто имитирует вступление того или иного инструмента, контрасты сольных и туттийных разделов и т. д.

Кроме названных миниатюр танцевального характера в скрипичной музыке отечественных композиторов имеются и другие, связанные с миром лирических чувств, философских раздумий, созерцательных настроений. Таких пьес значительно меньше. В их числе можно назвать *Миф* П. Ривилиса, *Колыбельную*, *Мелодию* и *Речитатив* Г. Няги, *Прелюдию* и *Бочет* З. Ткач и некоторые другие. Среди средств музыкальной выразительности в них на первое место выходит мелодическое начало. Развитая мелодическая линия, богатое ладовое строение, часто обилие мелизматики – вот приметы таких произведений. Все они выдержаны в средних или медленных темпах, для них характерна времяизмерительная метрика, богатство агогических оттенков.

Примечательно, что для данных пьес наиболее типичной является простая двухчастная форма развивающего типа ( $a - a_1$ ). По-видимому, это объясняется господством одного образно-эмоционального состояния, которое длительно и неспешно развертывается, постепенно исчерпывая себя. Одним из ярчайших примеров такой музыки является *Речитатив* Г. Няги из двухчастного цикла *Речитатив* и *Бурлеска*. В музыковедческой литературе имеются анализы этого сочинения. Все их авторы единодушны в художественных достоинствах данного сочинения, а также в том, что в его формообразовании использованы свойственные молдавской дойне традиции *parlando rubato*. «Постоянное ритмическое дробление, ускорение пульсации от половинных и четвертных длительностей через шестнадцатые к тридцатьвторым. /.../ В области динамики вырисовывается как бы арка от *pp* (начальные фразы) через *f* и *ff* (генеральная кульминация) к внезапному *p* (заключительная фраза). В сфере фактуры примечательно движение от одноголосия к двойным нотам и аккордам», – пишет о *Речитативе* О. Влайку [3, с. 51].

*Речитатив* и *Бурлеска* Г. Няги демонстрируют еще одну тенденцию, свойственную процессам формообразования в скрипичных миниатюрах композиторов Республики Молдова: тенденцию к циклизации и именно к образованию двухчастных циклов. Первая часть в таких циклах выполняет вступительную функцию, вторая несет на себе основную смысловую нагрузку. Так, у Г. Няги имеется еще один двухчастный цикл подобного строения: *Две пьесы*. Характеризуя данный цикл, О. Влайку пишет: «Каждая из пьес в отдельности не имеет специального названия. И хотя они не связаны принципом *attacca*, совершенно очевидно, что раздельного исполнения они не допускают. Это обусловлено не только тем, что первая пьеса слишком коротка (наподобие вступления), а вторая очень развернута (собственно основной раздел произведения). Между пьесами существует смысловая и интонационная связь: в процессе развития тематического материала первой пьесы постепенно формируется интонационное зерно второй и отчетливо декламируется в момент кульминации» [3, с. 53]. Аналогично связаны между собой *Жок* и *Бэтуца* З. Ткач.

Очевидно, что такая циклизация имеет в своей основе традиции народного музицирования: объединение медленной лирической дойны и быстрого танца.

Все сказанное свидетельствует о том, что основные принципы формообразования, проявляемые в скрипичной музыке композиторов Республики Молдова, опираются на прочную фольклорную основу. Это служит залогом их демократичности и жизнеспособности.

### Библиографические ссылки

1. ТЮЛИН, Ю. и др. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1974.
2. МАЗЕЛЬ, Л.; ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1967.
3. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинев: Grafema Libris, 2011.