

**13 ИНВЕНЦИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И. МАКОВЕЯ: ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ  
В ОРГАНИЗАЦИИ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА**

13 INVENȚIUNI PENTRU PIAN ALE LUI I. MACOVEI: TRADIȚIONALISM ȘI NOUȚATE  
ÎN ORGANIZAREA CICLULUI POLIFONIC

13 INVENTIONS FOR PIANO BY I. MACOVEI: TRADITIONALISM AND NOVELTY  
IN ORGANIZING THE POLYPHONY CYCLE

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ,**

конференциар универститар (доцент),  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В данной статье анализируется цикл 13 инвенций для фортепиано И. Маковей в плане продолжения баховских традиций и как произведение второй половины XX века, созданное в русле молдавского фольклоризма и испытавшее на себе влияние бартоковского стиля. В нем выделяется широкий спектр полифонических приемов и их роль в композиции цикла.*

**Ключевые слова:** композитор, И. Маковей, тематизм, лад, полифоническая фактура, канон, двойной контрапункт, фольклоризм, фольклорная модель, интертекстуальность, микроцикл, И.С. Бах, Б. Барток

*În cadrul acestui articol se analizează ciclul din 13 invenții pentru pian semnat de I. Macovei atât ca o continuitate a tradițiilor bachiene cât și ca un opus compus în a două jumătăți a secolului XX, creat în albia folclorismului moldovenesc influențat și de stilul lui B. Bartók. Autoarea examinează spectrul larg de procedee polifonice și rolul lor în compoziția ciclului.*

**Cuvinte-cheie:** compozitor, I. Macovei, tematism, mod, factura polifonică, canon, contrapunct dublu, folclorism, model folcloric, intertextualitate, microciclu, J.S. Bach, B. Bartók

*This article contains an analysis of a cycle of 13 inventions for piano by I. Macovei in view of carrying on I.S. Bach's traditions and as a composition of the second half of the 20th century created in the tradition of Moldovan folklorism and influenced by B. Bartók's style. The author examines a wide spectrum of polyphony devices and their role in the composition of the whole cycle.*

**Keywords:** composer, I. Macovei, thematism, mode, polyphony texture, canon, folklorism, model folkloric, intertextuality, microcycle, I.S. Bach, B. Bartók

И. Маковей — талантливый композитор, наш современник, недавно ушедший из жизни, фигура противоречивая и во многом трагичная. Кульминация его творчества приходится на первую половину 70-х годов минувшего века, когда композитор создал три крупных сочинения: *Plaiuri simfonice* (1972), *Симфонию* для дисканта, сопрано, баса и симфонического оркестра (1973), ораторию *Miorița* на стихи Гр. Виеру (1974).

Будучи студентом Института искусств им. Г. Музическу (класс В.Г. Загорского) молодой музыкант увлекся полифонией, которую он изучал в классе М. Копытмана, способствовавшего развитию интереса студента к современной музыке и методам полифонической обработки фольклора. Для молодого автора полифония и в дальнейшем становится одним из важнейших средств композиционной техники [1, с. 53–54]. В период идеологического диктата имя этого замечательного композитора, педагога и теоретика было вычеркнуто из истории вуза, и прошло много лет, прежде чем справедливость восторжествовала. С 1973 г. И. Маковей продолжил обучение в аспирантуре Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (класс С.А. Баласаняна). За этот период им также было написано много камерных произведений для различных составов.

В последующие годы в связи с ухудшением политической и экономической обстановки, неустроенностью жизни, одиночеством, болезнью творческая продуктивность

композитора резко упала. По этим причинам период с 80-х годов XX века до момента его кончины остается для исследователей *terra incognita*. Начавшееся ныне ознакомление с личным архивом композитора дало возможность представить публике некоторые из его неизданных рукописных материалов. Одним из них явился написанный в 1984 году цикл *13 инвенций для фортепиано*, продолжающий ряд созданных ранее фортепианных произведений<sup>1</sup>

Обращает на себя внимание яркая фольклорная основа всех пьес цикла. Маковей, по его собственному выражению, «родился в музыке», «народные празднества, красочный быт его села, сама природа — все располагало к творчеству» [1, с. 53–54]. Естественно, что стилистика музыкального языка его ранних сочинений была обусловлена всеобъемлющим влиянием фольклора, что и определило дальнейшее становление творческой личности молодого музыканта.

Характер трактовки фольклора И. Маковеем в эти годы соответствует эстетике нового этапа в истории музыки Молдовы. Здесь заметим, что Г. Кочарова, связывая развитие молдавского фольклоризма с концепцией национального стиля, определяет три его этапа: послевоенный (с ростом его тенденций под девизом создания молдавского музыкального искусства; конец 50-60-х годов — период проникновения новой эстетической и музыкальной информации с Запада, активного освоения методов работы с фольклором Бартока и Стравинского, получивших огромный резонанс в творчестве композиторов Москвы, Ленинграда, Прибалтики, Украины; и 70–80-е годы — этап, отмеченный идеализацией и символизацией фольклора «по аналогии с борьбой за чистоту родной речи и повышение роли родного языка» [2, с. 70]. Именно такой подход избирает и И. Маковей, создавая цикл *13 инвенций для фортепиано*, который свидетельствует о своеобразном продолжении традиций И.С. Баха на основе молдавского тематического материала и, в то же время, об усвоении новых тенденций как в области гармонического языка, так и в трактовке полифонических приемов. Произведение Маковея, по-видимому, задумывалось как сочинение дидактического плана, своего рода молдавский аналог *Инвенций* Баха, который бы способствовал усвоению приемов полифонической фактуры на национальной основе.

В цикле представлен богатейший спектр танцевальных инструментальных мелодий в широком жанровом диапазоне. Трудно сказать, являются ли они авторскими или подлинно фольклорными в силу того, что в них сохраняются и ладозвукорядные координаты, и характерные типизированные попевки, и ритмические формулы, обусловленные, по-видимому, хореографией танцев, и вариантный тип внутримотивного развертывания. Некоторые мелодии имеют явные прототипы в фольклоре. Например, танцевальная мелодия в верхнем голосе в шестой инвенции очень близка к *Joc mare* из сборника В. Курбета [3, с. 259], который был издан годом позже создания цикла Маковея, а контрапунктирующий нижний голос из той же инвенции идентичен началу мелодии хоры из румынского сборника D. Chiriac [4, р. 19]. Г. Кочарова в связи с подобными явлениями подняла вопрос об интертекстуальности, пытаясь выявить характер отношения «свое —

<sup>1</sup> В их числе — *Маленькие вариации* (1969), *Сонатина*, *Токкатина* (1969), *Вариации* (1970), *Соната* (1972), *Полифонические пьесы* (1970–1973), *Токката* (1977), *Прелюдии* (1977–1978).

чужое» на уровне «авторское — фольклорное» внутри одной национальной культуры [5, с. 190].

Анализ показал, что особую роль в цикле играют мелодии типа *joc mare* и *hora mare* (в частности, во 2-й, 4-й, 5-й и 6-й инвенциях), начинающиеся восходящим взлетом по тоническому квартсекстаккорду с опеванием вариантов четвертой ступени. Их изящество, пластика определяются движением в размерах 3/8, 6/8, наличием характерной ритмической фигуры (восьмая с точкой и три шестнадцатых), мягких синкоп, а также мордентов, подчеркивающих грациозную поступь мелодий. Меняя тернарную метрическую основу мелодий на бинарную, автор добивается большей широты дыхания, эффекта кантиленности, повествовательности. Таковы темы 8-й и 9-й инвенций. В быстром темпе подобный начальный импульс, активизированный синкопой, в сочетании с последующей триолью и пунктирным ритмом лежит в основе 10-й инвенции. Целый набор фольклорных моделей гаммообразного, опевающего типа, с включением разнообразных вариантов ступеней, свойственных виртуозным кинетическим молдавским танцам типа *бэтуты*, *брыу*, развит автором в 4-й, 5-й, 7-й и 8-й инвенциях. Жанровые признаки *молдовеняски* прослеживаются в финальной инвенции.

Особую функцию в цикле выполняет начальная тема из 1-й инвенции, развивающаяся поначалу в уменьшенном ладу с устоем *до* и завершением в усложненном фригийском *с*. Восходящее хроматическое движение появляется далее в качестве контрапункта в 4-й, а также в заключительной инвенции.

Музыкальный материал цикла не ограничивается генетически молдавским. Композитор привлекает «чужое слово» в виде и в виде использования отдельных фрагментов песни *Ой, цветет калина* из кинофильма *Кубанские казаки* с музыкой И. Дунаевского (в 3-й и 11-й инвенциях), припева из песни *Золушка* (музыка И. Цветкова), начало которого использовано в 8-й, а окончание в 9-й инвенции, аллюзии на песню В. Соловьева-Седого *Подмосковные вечера*, а также цитаты из *Пролога* к опере Мусоргского *Борис Годунов*. Это вносит в произведение элементы интертекстуальности, усложняя общую концепцию цикла.

Анализ полифонической фактуры цикла *13 инвенций для фортепиано* свидетельствует о выдумке и изобретательности композитора. Полифонические преобразования при этом имеют конструктивный смысл, определяя, по сути, не только форму каждой пьесы, но и особенности композиции в целом. Главную роль среди использованных полифонических приемов выполняют канон и вертикально-подвижной контрапункт. Канонические построения в начале миниатюры, выступающие как первоначальные, далее подвергаются модификациям: перестановкам по высоте, реже по горизонтали, вертикальному обращению, интонационно-ритмическому варьированию и трактуются как производные, выполняя различные композиционные функции в форме инвенций.

Рассмотрим некоторые примеры канонов в порядке их усложнения. Трехчастная композиция изящной хоры во 2-й пьесе цикла построена по законам баховской инвенции: в первой части использован двухголосный канон в верхнюю октаву в *F-dur* (тт.1–9); в средней части он сменяется мелодически варьированным каноном в *d-moll* (тт.10–17), а в репризе (тт.18–28) образуется битональный канон (пропоста в *F-dur*, респоста в *d-moll*), что уже свидетельствует об отклонении от барочной нормы. В 7-й инвенции задорная

танцевальная мелодия квадратного строения (тт.1–8), как это часто бывает в оригинальных фольклорных образцах, начинается с точного повторения фразы, после чего следует ее дальнейшее интонационное варьирование. В данном случае при имитации мелодии в нижнюю дециму образуется конечно-бесконечный канон. Во втором предложении композитор использует принцип конечного канона, только уже в верхнюю дециму.

Прием конечно-бесконечного канона в нижнюю сексту естественно возникает и во второй части 6-й инвенции в связи с появлением лирической мелодии повторного строения (с т.22 до конца). Однако здесь имеет место более сложный случай, так как с момента окончания бесконечного канона мелодия имитируется сначала в двойном увеличении, а затем с произвольным изменением длительности звуков<sup>2</sup>.

Интересный пример использования канонической техники наблюдается в 4-й инвенции (форма двухчастная безрепризная), где плавный трехдольный танец в первой части организован как политональный канон с расстоянием вступления в одну четверть (пропоста в *F-dur*, рипоста в *As-dur*), который дан затем во вдвойне-подвижном контрапункте с расстоянием вступления голосов в одну восьмую в тональностях *F-dur* и *D-dur*<sup>3</sup>. В результате подобных модификаций возникают перечень вариантов ступеней, повышается уровень диссонантности. Горизонтальные смещения голосов канона приводят к смене акцентировки звуков мелодии, выявляя игровую природу сочетания.

В 9-й инвенции Маковой излагает лирический кантиленный танец канонически в верхнюю октаву, причем его голоса звучат в одноименных *G-dur* и *g-moll*. «Мерцающая» терция в сочетании с минорной шестой ступенью лада создает «тьень» печали, повествования «сквозь слезы». Этот эффект еще более усиливается в разделе инвенции *Più mosso*, где указанный выше канон дан в вертикальной инверсии с присоединением третьего голоса, имитирующего интонацию вздоха. В 12-й инвенции, где использована аллюзия на песню *Подмосковные вечера*, в октавном каноне, голоса звучат в *c-moll* и в *C-dur*. Однако здесь с т.4 происходит увеличение расстояния на четверть между имитирующими голосами. В условиях медленного темпа, частичного укрупнения длительностей в мелодии (при указанном выше изменении расстояния вступления между голосами канона) возникает эффект постепенного отдаления, затухания звука, словно мимолетное воспоминание постепенно исчезает из памяти.

Наряду с канонами используются и простые имитации, которые в дальнейшем развитии также подвергаются вертикальной перестановке. Так, в 1-й инвенции (двухчастная форма с элементами репризности) начальное имитационное построение в нижнюю большую септиму трактуется как первоначальное соединение, за которым следует вертикальная перестановка голосов при октавном показателе.

Важное место в инвенциях отводится и контрастно-полифоническим соединениям, которые, подобно канонам, получают новое освещение и эмоциональное наполнение благодаря перестановкам голосов в вертикально-подвижном контрапункте. Примером может служить фрагмент из второй части 1-й инвенции (тт.33–34). Суровый напев во «фригийском наклонении», выросший на основе стремительной драматической темы,

<sup>2</sup> Подобные случаи свободной имитации и канонов нередки в музыке эпохи Возрождения.

<sup>3</sup> Известно, что политональные каноны широко использовал Барток в *Микрокосмосе*.

контрапунктируя со своим новым синкопированным вариантом, далее звучит в производном соединении при отрицательном квинтовом показателе.

Первая часть 6-й инвенции является примером контрапунктирования двух близких, но все же различных танцевальных мелодий (тт.1–8) с последующей их вертикальной перестановкой во вдвойне-подвижном контрапункте (тт.13–15). Весьма странный психологический эффект возникает при восприятии контрастно-полифонических соединений печальной по колориту молдавской мелодии в гармоническом *g-moll* с песней *Ой, цветет калина* в 3-й инвенции<sup>4</sup>. В разделе *L'istesso tempo* мелодия *Ой, цветет калина*, начинаясь в двойном уменьшении, неожиданно завершается иностилевым интонационным поворотом «в молдавском духе». Ее повторение цитируется точно, а продолжение куплета некоторое время идет в двойном увеличении, а затем интонационно модифицируется весьма произвольно. В одном фрагменте песня сопровождается классицистскими «альбертиевыми басами», не соответствующими мелодии в гармоническом плане, в другом — веселой молдавской песенкой, которая обрывается, не закончившись. Если учесть, что основной раздел пьесы обрамляется эпической повествовательной русской темой из *Бориса Годунова*, музыка оставляет впечатление шаржа, карикатуры.

В начале 11-й инвенции (тт.11–19) первое контрапунктическое соединение из 3-й инвенции повторяется, но приобретает совершенно иной смысл: молдавская мелодия, повторенная трижды в темпе *Allegro*, звучит прямо-таки залихватски на фоне песни *Ой, цветет калина*, изложенной как хорал, благодаря четверному увеличению длительностей. Данный фрагмент можно рассматривать как миниатюрные вариации на сопрано-остинато.

Общая композиция цикла выстроена по принципу контраста, который вначале проявляется на уровне частей. 1-я инвенция отличается драматической энергией и напряженностью. 2-я представляет собой пластичный танец типа *hora mare*. 3-я демонстрирует калейдоскоп разнохарактерных, порой шаржированных музыкальных образов. Начиная с 4-й инвенции, принцип контраста проникает внутрь частей и резко выражен как в жанрово-тематическом, так и в темповом и метрическом планах. Так, в этой пьесе танец в стиле *joc mare* противопоставлен быстрому, стремительному, типа *brâu*. В 5-й миниатюре двудольная *bătuta* контрастирует трехдольному *joc mare*. В двухчастной 6-й инвенции совокупное звучание двух трехдольных танцев типа *hora* сменяется повествовательной песней с четным метром. Напористый *brâu* в начале 7-й инвенции противостоит лирической *hora mare*. В 8-й инвенции жанровый контраст лирической песенности и кинетического танца типа *bătuta* усилен введением иностилевой цитаты — фрагмента из песни *Золушка*. В 9-й жанрово-тематический контраст развиваемых тематических элементов дополнен фактурным: здесь возникает трехголосный склад в связи с вкраплением припева из песни *Золушка*. Яркая мелодия из 10-й инвенции соседствует с лирическим повествовательным материалом, который, однако, в условиях быстрого темпа утрачивает присущие ему ранее качества. 11-я инвенция вообще представляет собой калейдоскоп быстро сменяющихся фактурных моделей-образов, знакомых по предшествующим пьесам. 12-я инвенция, достаточно цельная по образному содержанию,

<sup>4</sup> На наш взгляд, она требует композиторской реконструкции, так как в авторской рукописи отсутствует начальный фрагмент, который должен начинаться в *cis-moll*, с проведения темы из Пролога к опере *Борис Годунов* Мусоргского.

тем не менее включает в себя хоральные многоголосные фрагменты, представленные в гетерофонной фактуре и контрастирующие по отношению к окружающему каноническому изложению. Завершающая цикл 13-я инвенция, являясь интонационным и фактурным отзвуком 1-й, наглядно демонстрирует динамический контраст *ff* и *pp* основных тематических элементов.

Таким образом, в цикле действует фактор уплотнения контраста. Правда, сопоставление контрастных материалов внутри малых форм не способствует их структурной целостности и приводит к определенному дисбалансу в общей композиции цикла. Однако И. Маковей прибегает здесь к приему дискретной репризности, который заключается в том, что какой-либо раздел предшествовавшей инвенции включается в заключительный раздел последующей, часто в виде производного соединения в вертикально-подвижном контрапункте. Благодаря этому вариантному повторению возникает сложная двухчастная структура, объединяющая смежные инвенции: 5–6, 6–7, 7–8, 8–9, 9–10. Повторение этого приема приводит к возникновению сцепленных двухчастных структур внутри цикла, которые образуют оригинальную разновидность большой полифонической формы, скрепляющей резко контрастные по тематическому материалу инвенции.

Три начальные и три заключительные инвенции, цельные в структурном плане, корреспондируют друг с другом особым образом. 13-я инвенция — это своего рода тематическая реприза 1-й, правда, отражающая тематический материал жанрово трансформированным. 11-я инвенция — это динамическая реприза 3-й инвенции. 2-я и предпоследняя, 12-я инвенция отражают разные грани лирического тематизма. Так обеспечивается структурная целостность всей композиции.

Анализ цикла *13 инвенций для фортепиано* И. Маковей позволил сделать некоторые выводы.

1. Композитор, сочинив цикл инвенций, отдал дань уважения своему музыкальному кумиру — И.С. Баху, расширив, в то же время, круг выразительных средств за счет фольклорных элементов и иных интертекстуальных приемов.

2. Произведение выполняет поставленную дидактическую цель — познакомить молодых музыкантов с разнообразными полифоническими приемами, применение которых обусловлено художественными задачами.

3. Использованные традиционные приемы полифонической техники трактованы новаторски и обнаруживают влияние тенденций современной музыки.

4. Композиция цикла отличается оригинальностью. Ее целостность обеспечена посредством собственно полифонического варьирования.

5. Цикл И. Маковей представляет собой хрестоматию полифонических приемов и с успехом может быть использован в учебном процессе для анализа в курсах общей полифонии для разных специальностей.

6. Поскольку музыкальный материал представлен в рукописном варианте, в дальнейшем необходимо выполнить редакцию цикла, уточняющую некоторые структурные детали и темповые указания, с целью его дальнейшего опубликования.

**Библиографические ссылки**

1. КУЗЬМИНА, Г. Ион Маковей. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с. 53–66.
2. КОЧАРОВА, Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: *Музично-историчні концепції у минулому і сучасності*: матеріали міжнар. наук. конф. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
3. CURBET, V. *Așa-i jocul pe la noi*. Chișinău: Literatura Artistică, 1985.
4. CHIRIAC, D. *Melodii de joc din județul Botoșani*. Botoșani: [s.n.], 1981.
5. КОЧАРОВА, Г. Проблема «Композитор и фольклор» в аспекте интертекстуальности In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*: materialele conf. intern., 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, с.190–196.