

**ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА, КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ
В СОЧИНЕНИИ С. ПЫСЛАРЬ *LES CANTILÈNES*
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО**

PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL, COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI ÎN
CREAȚIA *LES CANTILÈNES* PENTRU PIAN DE S. PÎSLARI

PECULIARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE, COMPOSITION AND DRAMATURGY IN
S. PISLARI'S COMPOSITION *LES CANTILÈNES* FOR PIANO

ДМИТРИЙ КАБАКОВ,

мастерант

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 784.087.612.2:82-1

В статье анализируется фортепианное сочинение Снежаны Пысларь «Les Cantilènes», рассмотренное с точки зрения его содержания и формы. Делается вывод о том, что музыкальный язык и композиционно-драматургическая специфика данного произведения обусловлены его художественным замыслом и индивидуальностью композиторского стиля, связанного с претворением стилиевой парадигмы позднего романтизма.

Ключевые слова: произведение для фортепиано, вариации, форма, жанр, стиль, романтизм

În articol se analizează creația pentru pian «Les Cantilènes» de Snejana Pîslari caracterizată din punctul de vedere al conținutului artistic și formei de realizare a lui. Se ajunge la concluzie că specificul limbajului muzical și compozițional-dramaturgic al lucrării date se determinează de originalitatea ideii artistice și individualitatea stilului compozițional care este legată de realizarea paradigmei stilistice a romantismului târziu.

Cuvinte-cheie: lucrare pentru pian, variațiuni, formă, gen, stil, romantism

The author of the given article analyzes the piano work by Snejana Pislari «Les Cantilènes», considered from the aspect of content and form. The conclusion is made that the musical language and the specifics of the composition and dramaturgy of this work are determined by the originality of its artistic idea and the composer's individual style related to the implementation of the late romanticism stylistic paradigm.

Keywords: compositions for piano, variations, form, genre, style, romanticism

Произведение для фортепиано *Les Cantilènes* написано Снежаной Пысларь в 1993 г. в период обучения в консерватории. Спустя почти 20 лет, в 2012 г. композитор вновь обратилась к данному сочинению и, готовя его к премьерному показу в рамках международного фестиваля *Дни новой музыки*, выполнила вторую редакцию опуса. Концерт прошел на сцене Малого зала Национальной филармонии Республики Молдова, *Les Cantilènes* прозвучали в исполнении И. Пануриной. Концертная версия *Кантилен* отличается от первоначального варианта, прежде всего, масштабами: временные параметры «сборного» фестивального концерта требовали существенного сокращения нотного материала, поэтому автор избрала и скомпоновала лишь часть написанного ранее текста. Это привело к изменению общей композиции и выразилось в создании вполне самостоятельного варианта произведения.

Сравнение двух версий одного сочинения — отдельная самостоятельная (и чрезвычайно увлекательная) проблема, которая в настоящей статье вынесена за скобки и еще ждет своего решения. Здесь анализируется только вторая редакция *Кантилен*, прошедшая фазу «актуального бытия» (термин Н. Корыхаловой) в форме публичного концертного исполнения. По мнению С. Пысларь, данная редакция дает вполне отчетливое представление о ее юношеских поисках и приоритетах. В работе над статьей важное место принадлежало беседам авторов с композитором,

чье мнение являлось одним из ценнейших источников информации и корректировало ход аналитических рассуждений.

По признанию С. Пысларь, название произведения вызвано ее увлечением поэзией французского символизма, в частности, стихами П. Верлена, Ш. Кро, А. Рембо, Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Клоделя. В одном из писем Д. Кабакову Снежана Ильинична сообщает: «Цикл *Les Cantilènes* назван по одноименному произведению Жана Мореаса. Музыка напоминает поэтический символизм своей утонченностью, ностальгичностью и некоторой вычурностью».

Кантилены решены как вариационная конструкция с чертами концентричности: это три вариации, обрамленные (в начале и в конце) проведениями темы (схема 1).

Схема 1. Структура *Кантилен* для фортепиано С. Пысларь.

Раздел	Тема	Cantilena I (вариация I)	Cantilena II (вариация II)	Cantilena III (вариация III)	(Cantilena I)	(Тема)
Темп / Характер исполнения	<i>Andante</i>	<i>Lento sognando</i>	<i>Con moto</i>	<i>Capriccioso</i>	<i>Lento sognando</i>	<i>Andante</i>
Метр	3/4	Переменный	12/16	4/4	Переменный	3/4
Тональность	<i>a-moll</i>	Атональность, ЦЭ — <i>es</i>	<i>fis-moll</i>	<i>cis-moll</i>	Атональность, ЦЭ — <i>es</i>	<i>a-moll</i>
Количество тактов	20	25 (условно)	43	92	6	20
Динамика	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	-	<i>Mf</i>
Форма	Простая 2-частная репризная	Простая 3-частная с кодой	Простая 3-частная	Простая 2-частная	Сокращенный период	

Исходный тематический импульс выдержан в простой двухчастной репризной форме, где оба периода подразделяются на равные 5-тактные предложения. Ощущение томления, нежной грусти, изысканной истомы и легкого парения создается рафинированной мелодией, гармонизованной пряными диссонирующими созвучиями и оформленной в вязкую, полифонизированную фактуру. Мелодическая линия отличается прерывистостью и дробностью. Она складывается из череды одноктоновых мотивов, в которых отчетливо прослушиваются интонации секундовых вздохов, всхлипываний. Семантика стонов усиливается гармонической идеей задержаний на сильных долях тактов (пример 1).

Пример 1. *Тема*.

Andante

В целом мелодическое строение темы выявляет преобладание нисходящего секвентного развития. Лишь во втором предложении начального периода возникает восходящее движение мелодии, приводящее к небольшой кульминации (самый высокий звук *es*²). В стилевом отношении тема *Кантилен* рождает ассоциации с музыкой А. Скрябина, в частности, с некоторыми его прелюдиями из ор. 11.

Большую роль в создании художественного образа играет гармония, которая в

соотношении с мелодией выявляет большое число неаккордовых образований с помощью задержаний, вспомогательных звуков и предъёмов. Последование аккордов подчинено логике эллиптических оборотов, неразрешенных диссонансов. Ладотональное движение в теме ограничено структурой параллельно-переменного *C-dur – a-moll*, выявляющего к концу формы перевес в сторону минора. Если в начальном предложении темы наблюдается преобладание альтерированных уменьшенных септаккордов доминантовой функции в основной тональности, то второе предложение, начинающееся сходно, быстро модулирует в *B-dur*. Здесь господствует плагальная сфера, аккорды структурно и функционально усложнены. Начало второго периода в тональном отношении многозначно, неустойчиво, здесь фонизм аккордов преобладает над их функциональностью, что обусловлено использованием увеличенных трезвучий и созвучий нетерцовой структуры. В завершении темы фактура насыщается противоположным хроматическим движением голосов (в среднем пласте фактуры протяженными фразами, изложенными параллельными терциями, в верхнем — одnogолосными краткими мотивами), приводящим к возникновению случайных созвучий линейной природы. Основу мелодического процесса здесь составляет трехзвучный мотив $b^1 - a^1 - g^1$.

Гомофонно-гармоническая фактура, выдержанная от начала до конца темы, обогащена элементами полифонии: все голоса индивидуализированы, создавая впечатление контрастной полифонии, возникают также имитации отдельных мотивов. При медленном темпе (*Andante*) слушатель успеваеt оценить всю причудливость ритмических рисунков, в которых большое место отводится триольному движению, данному как в «чистом» виде, так и в сочетании с четным делением основной доли метра.

Первая вариация — *Cantilena I* — написана в простой трехчастной форме с кодой: $a - a_1 - a^1$, где первая часть (тт. 1–7) представляет собой период-предложение, вторая (тт. 8–14) является связкой, а реприза (тт. 14–20) варьирует первоначальный материал. Кода (тт. 21–25), по фактуре близка середине. На втором плане обнаруживаются признаки сложного периода, в котором начальное предложение образовано первыми двумя частями (тт. 1–14), а во второе предложение (тт. 14–25) складываются реприза с кодой. По характеру эта вариация производит впечатление заторможенности сознания, наподобие мечтательных, неясных, сонных видений (пример 2). Данное качество подчеркивается и авторским обозначением темпа — *Lento sognando* (медленно, мечтательно, как бы во сне).

Пример 2. *Кантилена I*.



«Деформация» художественного времени создается особой ритмической организацией музыкальной ткани: автор не выставляет при ключе никакого размера, а тактовые черты делает пунктирными, словно указывая на их необязательность. Тем не менее, анализ текста указывает на очевидное использование переменного метра, при этом смены размера осуществляются без какой-либо определенной закономерности: 4/4, 3/4, 5/4, 4/4, 6/4 и т. д. Чаще всего композитор использует размер 4/4 (в 12 тактах из 25), что создает некоторые аллюзии на шестивие. Чуть меньше (в 7 тактах) применен нечетный метр 6/4, который, как, например, в прелюдии А. Скрябина *e-moll* (ор. 11 №4) ассоциируется с образом таинственного, причудливого, как бы в туманной дымке вальса. В четырех тактах материал оформлен как 5/4, и, наконец, единожды использованы метры 3/4 и 7/4.

Основной долей ритмических рисунков является четвертная длительность, а последовательность звуков четвертями и половинными выявляет однообразие кратких ямбических мотивов, что сближает организацию времени данной *Кантилены* с темой. Сходство с первоначальным музыкальным образом цикла проявляется и в звуковысотной организации материала, в частности, в присутствии «ленточных» терцовых звучностей, плавно перетекающих одно в другое. При наличии ясно осязаемого центрального элемента (термин Ю. Холопова), звука *es*, в вариации отсутствует выраженная гармоническая тональность. Главным здесь становится фактурный контраст двух интонационных элементов: неспешно движущегося параллельными терциями нисходящего трехзвучного мотива (интонационно производного от первоначальной темы) и стабильно повторяемого тона *es* с октавными отголосками, напоминающего звуки падающих капель. Изысканной звукописью, прозрачностью фактуры и обилием терцовых созвучий данная *Кантилена* вызывает аналогии с пьесой *Лунный свет* из *Бергамасской сюиты* К. Дебюсси.

Следующая вариация (*Cantilena II*) связана с предыдущей принципом *attacca*. По темпу и характеру она контрастирует с первой *Кантиленой*, но сохраняет идею внутреннего единства. Музыка передает ощущение непрекращающегося движения, которое можно сравнить со струящимся течением чистого прозрачного ручейка, на поверхности которого переливаются солнечные блики. По структуре *Кантилена II* представляет собой простую трехчастную композицию, где I часть (тт. 1–16) — большой квадратный период повторного строения, II часть (тт. 17–28) выполняет развивающую функцию, III (тт. 29–43) является варьированной репризой. В этой миниатюре интересна метроритмическая организация, связанная с многозначностью доли метра и величиной тактов, а также с членением музыкальной ткани на мотивы (пример 3).

Пример 3. *Кантилена II*.

Con moto

p *semplice* *sempre legato*

Композитор заявляет в качестве доли времени шестнадцатую длительность и обозначает размер как 12/16. Действительно, на протяжении всей пьесы четко ощущается и постоянно выдерживается пульс шестнадцатыми. Но при этой пульсации музыкальная ткань оказывается гибкой благодаря тому, что смысловые единицы — мотивы — образуются в трех слоях фактуры и их границы не совпадают. Важнейшим в мелодическом отношении становится линия верхнего голоса: в нисходящем направлении здесь свободно секвенцируется четырехзвучная интонация, в строении которой на первый план выходит начальный терцовый ход. Вторым составным элементом является мотив среднего голоса, построенный на ритмической формуле дробления. Движение по нижним звукам этого мотива выявляет скрытую линию, которая образует третий мелодико-фактурный элемент музыки. Примечательно, что мотивы верхнего и среднего голосов равны между собой по длительности: длятся по четыре шестнадцатых, но начало второго приходится на третий звук первого мотива (такое ритмическое соотношение мотивов выдерживается на протяжении практически всей пьесы).

При слуховом восприятии музыки возникает другая картина: начало каждой волны (ее первый звук, приходящийся на затакт) осознается как акцентная доля и никак не ассоциируется с аутфактом. Границы мотивов нигде не совпадают с тактовыми чертами. Скорее всего, задача композитора заключалась именно в том, чтобы простой материал облечь в более сложную, причудливую графическую конструкцию, когда исполнительский анализ текста и его слушательское восприятие протекают по-разному. Для пианиста нотный текст кажется непростым — композитор подчеркивает множественность ритмических связей между мотивами разных голосов. А слушатель оценивает размер как 3/8, который решен в виде оstinato повторяющихся фигур равномерного рисунка. Более того: композитор оформляет ткань как развитое двухголосие, а на самом деле в каждый момент времени звучит только по одному тону, то есть реально слышна только ровная одноголосная линия (по поводу графического решения этой музыки невольно вспоминается выражение П.Б. Ривилиса, наставника С. Пысларь — *die Augenmusik* /музыка для глаз). В фактуре же данной миниатюры словно зашифровано линейное развертывание трех параллельно движущихся голосов. Их связи отражены в следующей схеме (схема 2).

Схема 2. *Кантилена II*. I часть, I предложение.

Схема наглядно демонстрирует несколько моментов интонационного развития в первом периоде формы. Первый из них связан с отчетливостью нисходящего движения в каждом из голосов фактуры, при этом диапазон этого движения значителен: в верхнем голосе он равен

ундещиме, в среднем и нижнем превышают октаву. Вторым показательным свойством анализируемой музыкальной ткани становится широкое расположение голосов по вертикали: они разделены октавным диапазоном. Это дает возможность прослушать каждый из них рельефно. Еще одним важным качеством данной фактуры становится преобладание секундовых интонаций, которые пронизывают линию каждого голоса и заметны в соотношении самих мелодических линий.

Последние две из указанных особенностей роднят данную кантилену с основной темой сочинения, а также с первой вариацией. Эти же признаки сближают музыку *Кантилены II* с ранними фортепианными миниатюрами А. Скрябина, в частности с *Прелюдией e-moll* op. 11 № 4. В основе сравниваемых опусов — господство секундовых интонаций, нисходящего движения и трехслойного решения фактуры. В этой связи приведем высказывание В. Дельсона о характере и музыкальном языке прелюдий op. 11 А. Скрябина, которое может быть отнесено и к *Кантилене II* С. Пысларь: «...Она [мелодика прелюдий op. 11 — Д. К., С. Ц.] представляет собой интонационно единую волну (нарастание и спад или наоборот); иногда в ней слышится просветленная печаль, созерцание и задумчивость... Характерны утонченность и гибкость мелодии, с частыми полутоновыми тяготениями; нередко ее изломанность со скачками на септиму и нону, ритмическая изысканность и в том числе широкое использование конфликтности метра и ритма. Обращает внимание большое количество хроматических вспомогательных, проходящих звуков и задержаний, создающих особую остроту» [1, с. 259].

Как уже было сказано, в фактуре *Кантилены II* одноголосное развертывание сочетается с трехуровневостью интонационных связей. Такое качество музыкальной ткани также свойственно фортепианным миниатюрам А. Скрябина. Как утверждает В. Рубцова, для русского романтика типичен склад фактуры, «в котором мелодия часто вливается в один из голосов аккордовой вертикали, растворяется в ней и наоборот: в последовательности гармоний возникают мелодические подголоски, педали, сплетающиеся с основным мелодическим голосом, образующие дополнительные мелодические восклицания» [2, с. 106].

Вторая часть формы *Кантилены II* вносит новизну в фактурный облик сочинения. При сохранении трехслойности музыкального склада интонационно-ритмические формулы голосов обновляются. Соединяющиеся в единую мелодическую конструкцию линии двух верхних голосов опираются на структуры минорных аккордов (восходящего квартсектаккорда — в верхнем, нисходящего трезвучия — в среднем). Их сопряжение выявляет плагальную связь ($t - s$), а последовательность подчинена логике восходящей секвенции по малым секундам: *f-moll*, *fis-moll*, *g-moll*, *gis-moll* (по-видимому, наблюдаемая здесь плагальность тоже не является случайной; она обусловлена стилистической близостью к музыке А. Скрябина; как пишет В. Дельсон, «создавая образы созерцания и задумчивости, композитор чаще всего пользуется плагальными оборотами» [1, с. 175]). Движение же нижнего голоса строится как нисходящая гамма: поначалу хроматическая, затем с привлечением диатонических интервалов. Варьирование репризы затрагивает заключительный ее раздел, второе предложение периода строится как длительный органнй пункт, утверждающий тоническое созвучие *fis-moll* и многократно повторяющий основной интонационный элемент темы.

Cantilena III по образному строю продолжает линию второй вариации, но графически организована проще. Она написана в тональности *cis-moll*, в простой двухчастной форме ($a - a_1$). По масштабам части уравновешены (45 т. + 47 т.), в тематическом отношении родственны. Интонационно-мелодический план основан на противодействии, противоборстве двух контрастных элементов: первый базируется на мотивах нисходящего характера (обозначим его буквой *a*), второй — восходящего (определим его *b*).

В начале миниатюры доминирует сфера нисходящего движения (пример 4). Остинатная повторность кратких мотивов, изложенных восьмью длительностями в подвижном темпе, четном метре $2/4$, создает впечатление токатности и моторности. Использование верхнего регистра и невысокого уровня громкостной динамики добавляют качества полетности и устремленности.

Пример 4. *Кантилена III.*

Capriccioso

Второй тематический элемент (*b*) поначалу возникает эпизодически, экспонируясь в форме небольшого гаммообразного построения, но постепенно расширяет сферу своего воздействия и оформляется в достаточно протяженный участок формы (пример 5).

Пример 5. *Кантилена III.*

Из чередования этих интонационно-тематических элементов (по типу двойных вариаций) складывается первый крупный раздел формы данной вариации. Его схему можно выразить следующей таблицей (схема 4):

Схема 4.

элементы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	<i>b</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>b</i> ₂	<i>a</i> ₃	<i>b</i> ₃	<i>a</i> ₄
такты	1–9	10	11–16	17–21	22–25	26–28	29–40	41	42–44

Схема наглядно демонстрирует, что преобладающим является элемент *a*, именно он определяет общий характер музыки. Функция элемента *b* заключается в создании определенного «препятствия», возникающего на пути, затрудняющего развертывание исходного тематического построения и, одновременно, стимулирующего зарождение внутренней силы. Таким образом, интонационную идею первой части пьесы в целом можно определить как обретение единства в диалектическом противоборстве противоположностей: внутреннюю энергию господствующему нисходящему интонационному элементу придает противодействующая ему сила, которая периодически появляется и ширится.

Как уже упоминалось, для вариации в целом характерно использование средне-высокого регистра: звуковысотный диапазон охватывает первую, вторую и отчасти третью октавы. Самым низким в первой части формы является последний звук *gis*, выдерживаемый полный такт и членящий всю структуру на две части. В движении от исходного центра *cis* к заключительному *gis* можно усмотреть аналогию с тональной конструкцией сонатной экспозиции (*t – D*). Если к этому прибавить контрастное сопряжение интонационных элементов *a* и *b*, аналогичное связям главной и побочной тем, то сходство с сонатным принципом будет выглядеть еще более оправданным. Идею сонатных закономерностей в анализируемой миниатюре подчеркивает еще тот факт, что вторая часть формы (*a*₁) начинается как соответствующий раздел старосонатной формы с доминантового устоя, а заканчивается на тоническом.

После завершения *Кантилены III* время художественного мира анализируемого произведения С. Пысларь словно поворачивает вспять: вновь возникает образ первой вариации, затем возвращается исходная тема. Автор будто утверждает вслед за Екклезиастом, что все возвращается на круги свои: «... что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем...». Такое концентрическое обрамление выполняет не только

выразительно-смысловую функцию, оно имеет и формообразующее значение, способствуя единству вариационной формы.

Цельность общей конструкции *Кантилен* С. Пысларь усиливается функциональной индивидуализацией вариаций, когда каждая выполняет определенную композиционную функцию: тема воспринимается как экспозиция главного тематического образа; первая кантилена, самая медленная из всех, напоминает лирический центр; вторая, подвижная вариация становится подобием жанровой части циклической конструкции, а третья, наиболее развернутая, воспринимается как финал. Последующие две части являются зеркальными репризами. Все вариации демонстрируют общее тяготение (явное или завуалированное) к квадратности построения, тематической повторности предложений. С. Пысларь часто пользуется секвенциями как средством мелодико-гармонического развития. Названные свойства музыки стилистически близки к фортепианным опусам поздних романтиков, в частности, А. Скрябина. Отметим, что исследователи музыки этого композитора свидетельствуют: «Квадратные построения, ... строгие, симметричные пропорции структуры, придающие форме "кристаллический" характер, органически уживаются в творчестве Скрябина с широко применяемыми приемами секвентного развития. Все это служит факторами, уравнивающими импровизационный характер изложения материала» [1, с. 172]. Об этом же качестве музыки А. Скрябина пишет и В. Берков [3, с. 513–534].

Суммируя результаты анализа, можно констатировать, что *Кантилены*, будучи звуковым автопортретом молодого композитора, отражают такие черты творческого облика С. Пысларь как поэтичность, утонченность и изысканность, сочетающиеся с ясностью мысли и хорошо продуманной логикой ее выражения. Воплощая художественный мир близкого ей по духу французского поэтического символизма, С. Пысларь изобретательно и убедительно использует музыкальные средства позднего романтизма. Высокие художественные достоинства, присущие этому опусу, гарантируют ему признание и успех, особенно — в фортепианном педагогическом репертуаре средних музыкальных учебных заведений.

Библиографические ссылки

1. ДЕЛЬСОН, В. *Скрябин*. Москва: Музыка, 1971.
2. РУБЦОВА, В. *Александр Николаевич Скрябин*. Москва: Музыка, 1989.
3. БЕРКОВ, В. *Гармония и музыкальная форма*. Москва: Советский композитор, 1962.