

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. СЫРОХВАТОВА
В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ КАФЕДРЫ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО**

**CREAȚIILE POLIFONICE DE V. SÎROHVATOV
ÎN PROCESUL DIDACTIC AL CATEDREI PIAN AUXILIAR**

**POLYPHONIC PIECES BY V. SYROHVATOV
IN THE DIDACTIC PROCESS OF THE GENERAL PIANO DEPARTMENT**

GAIANĂ TESEOGLU,
conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Статья посвящена анализу полифонических сочинений молдавского композитора В. Сырохватава. Автор изучает основные композиционные, стилиевые и жанровые черты, характерные для данных сочинений, формулирует их дидактический потенциал.

Ключевые слова: полифония, прелюдия, fuga, партита, барочная сюита.

Acest articol este dedicat analizei creațiilor polifonice ale lui V.Sirohvatov. Autoarea studiază trăsăturile genuistice, stilistice, arhitectonice ale pieselor selectate, formulează potențialul lor didactic.

Cuvinte-cheie: polifonie, preludiu, fuga, partita, suita barocă.

The present article is dedicated to polyphonic pieces written by Moldavian composer V. Syrohvatov. The author analyses specific compositional, stylistic, genre features characteristic of these works, formulates their didactic potential.

Keywords: polyphony, prelude, fugue, partita, baroque suite.

Обновление педагогического репертуара является насущной задачей любой кафедры музыкального вуза. Нет нужды объяснять очевидное: помимо освоения достижений музыкальной классики (представителей венской классической школы и композиторов-романтиков), помимо опоры на традиции старых мастеров (творчество И.С. Баха и Ф. Генделя), особую важность во все времена приобретало изучение современной музыки, и, в первую очередь, произведений отечественных композиторов. Они, во-первых, пользуясь термином Б.Асафьева, опираются на «интонационный словарь» своего народа, и, во-вторых, вовлекают сегодняшние музыкальные интонации, отражают актуальное музыкальное мышление, наиболее востребованные интонации эпохи, тем самым связывая музыку прошлого с музыкой будущего.

В этом контексте особое внимание приобретают те сочинения молдавских композиторов, которые, будучи созданы на протяжении XX века, не получили достаточного освещения в научной литературе, не были представлены ни в исполнительской практике, ни в педагогическом процессе. Между тем среди таких опусов можно обнаружить разные по своим жанровым ориентирам и музыкальной стилистике произведения, нередко талантливо написанные и заслуживающие внимания.

В этом ряду стоит и ряд полифонических работ молдавского композитора В.Сырохватова, к сожалению, преданного забвению. Его наследие включает оперы, сочинения для симфонического оркестра, хора, камерных ансамблей, солирующих инструментов, музыки для кино и театра. Что касается жанров фортепианной музыки, его перу принадлежат *Две молдавские сонаты* (1959—1961), *Три прелюдии и фуги* (1961—1963), *Партита* (1962), различные пьесы для фортепиано.

Пожалуй, единственным актом, выводящим творческое наследие композитора из небытия, стало издание в 2002 году сборника *Полифонические произведения* [1], куда вошли Прелюдия и fuga c-moll op.13 и Партита, посвященная С.Т. Рихтеру. Оба произведения ни разу не подвергались изучению исполнителей и педагогов. Данные о них не содержатся в диссертационных работах Р. Спрынчан и И. Хатиповой.

Тем очевиднее необходимость анализа этих опусов с двух точек зрения: во-первых, с точки зрения особенностей музыкального языка, структуры этих произведений, жанровых и стилистических закономерностей с тем, чтобы выявить своеобразие этих опусов, их оригинальность и ценность. Во-вторых, их важно изучить в плане исполнительских и методических рекомендаций, выявить их дидактический потенциал, определить, для каких специальностей, для какого уровня студентов пригодны эти пьесы, как наиболее эффективно построить процесс работы над ними в классе общего фортепиано.

Необходимо также выявить ту роль, которую эти произведения могли бы сыграть в учебном процессе на кафедре общего фортепиано Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, а также сформулировать некоторые методические рекомендации, которые были бы полезны педагогам и студентам кафедры.

Прелюдия и fuga c-moll op.13 представляет собой мини-цикл, типичный для эпохи барокко в целом, и для творчества И.С. Баха, в частности, что создает определенные позитивные предпосылки в изучении этого произведения. Студенты разных специальностей, которые, в соответствии с учебными планами, исполняют полифонические пьесы (в большей мере, мини-циклы из *Хорошо темперированного клавира*, реже — сочинения Д. Шостаковича, Р. Щедрина, П. Хиндемита), имеют некоторые познания и навыки исполнения полифонической музыки. Им изначально ясен общий композиционный замысел, контраст импровизационного стиля изложения в прелюдии и развитой полифонической формы в фуге.

Прелюдия основана на моторной, текучей фактуре (группы шестнадцатых звуков в партии правой руки и восьмых — в левой руке). По своим стилистическим характеристикам это неobarocko. Об обновлении музыкального языка говорят такие факторы, как использование в тональности c-moll IV повышенной ступени, а также применение этого же приема в аккордах побочных ступеней лада, например, звук *ре бекар* в разложенном аккорде *си бемоль — ре — фа*.

Важно подчеркнуть необходимость точного с ритмической и сонорной точки зрения артикулирования мелодических линий в обеих руках, «сухое», четкое клавирное звукоизвлечение, соблюдение авторских указаний, касающихся т.н. «скрытого многоголосия». Необходимо также обратить внимание студентов на гармонический фактор, чрезвычайно важный в произведениях подобного типа. Если мы работаем со студентами по специальности «музыковедение», «композиция», «хоровое дирижирование», можно рекомендовать выполнить гармонический и тональный анализ пьесы, с тем, чтобы осмысленно подчеркивать смену тональных центров и отдельных гармонических красок внутри пьесы. В контексте сказанного нужно обратить внимание и на тонально-гармоническую логику пьесы в целом, т. к. она написана в старинной двухчастной форме. Ее первый раздел заканчивается в тональности доминанты, в ней же начинается второй раздел, который в процессе развития музыкального материала возвращает изложение в основную тональность.

Несмотря на отдельные стилевые признаки музыки XX века, все же прелюдия рождает множество ассоциаций с прелюдиями И.С. Баха, что находит подтверждение в каденции, имеющей много общего с каденционным разделом до-минорной прелюдии и фуги из 1 тома *Хорошо темперированного клавира*. Прием *attacca* прелюдия переходит в фугу, которая также демонстрирует собственный подход В. Сырохватова к барочному полифоническому жанру.

Необычность фуги очевидна с самого начала: так, к примеру, первое изложение темы представлено не одногласно, а в октаву, что придает звучанию в низком регистре больший объем, массивность и основательность. Еще одним фактором, подчеркивающим индивидуальность творческого решения, стал выбор размера 4/2 в темпе *lento maestoso e sempre sostenuto*, не вполне типичный для жанра фуги, и скорее, напоминающий о русской музыке (былинные распевы в операх Н.А. Римского-Корсакова и А.П.Бородина нередко связаны с таким типом размера и группировки).

Четырехголосная фуга основана на следующем порядке вступления голосов: бас-тенор-альт-сопрано. Важно показать студенту не только появление каждой темы или ответа (в данном случае он тональный), но и проследить слухом и исполнительски выделить удержанное противосложение. По своей композиционной структуре она трехчастна: в среднем разделе необходимо вместе со студентом выявить стреттное проведение темы в тональности *си бемоль минор* и *ми бемоль минор*, проведение темы в басу в *фа-миноре*. Реприза связана с проведением темы в партии тенора в тональности до-минор. Тональный ответ в партии альты излагает видоизмененную тему в обращении в тональности доминанты, а заключительное проведение темы в основной тональности снова доверено басу октавами, как это было в начале, с сохранением регистровой диспозиции голосов. Тем самым композитор создает некую акустическую и композиционную арку, цементирующую все сочинение.

Еще одним полифоническим приемом, заслуживающим внимания, является использование нестройной стреттной имитации в интерлюдии перед последним проведением темы в среднем разделе. Вообще, особенность фуги В.Сырохватова состоит в том, что стихия импровизационности, прелюдийность все время прорывается в строгую упорядоченность структуры фуги (разумеется, там, где это уместно — в зоне интермедий).

Партита В. Сырохватова, посвященная С.Т. Рихтеру, по своей структуре представляет собой барочную партиту с последующим чередованием частей: Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Гавот 1, Мюзет (Гавот 2), и финальная часть Жига. Подчеркнем, что само название «партита» происходит от итальянского *partito*, по латыни «делю». В музыке европейского Барокко этот термин использовался как синоним сюиты. В старинной музыке партиты можно встретить в творчестве Дж. Фрескобальди, и, конечно, И.С. Баха. Таким образом, «в 17-18 вв. термин «партита» понимался также как равнозначный термину «сюита» (см., например, партиты И.С. Баха для скрипки соло, для клавира). В этом значении термин применяется и некоторыми ком-

позиторами XX века (А. Казелла, Ф. Гедини, Г. Петрасси, Л. Даллапиккола) [2, с. 193].

Будучи одной из разновидностей многочастных циклических форм инструментальной музыки, сюита, как известно, состоит из нескольких самостоятельных, контрастирующих между собой частей, которые объединяются общим художественным замыслом. В нашем случае композитор не только использовал типичное для жанра чередование танцев, но и опирался на стилистику неobarocco, придав всему циклу удивительную цельность и образное единство.

Известно, что сюита в своем «классическом» виде сформировалась в творчестве И.Я. Фробергера, который установил последовательность танцев: «за умеренно медленной аллемандой (4/4) следовали быстрая или умеренно быстрая куранта (3/4) и медленная сарабанда (3/4). Позднее Фробергер ввел четвертый танец — стремительную жигу, которая вскоре закрепилась как обязательная заключительная часть» [3, с.360].

Позднее появилась традиция дополнительных, «вставных» танцев, помещаемых между сарабандой и жигой (менуэт, гавот, бурре), а также т.н. «дубли». Дубль представлял собой орнаментальную вариацию на один из танцев. Возвращаясь к структуре сюиты В. Сырохватова, мы видим, что композитор использует типичные для жанра сюиты танцы, сохраняя их ритмические особенности, размеры (в случае сарабанды он использует 3/4 вместо 3/2).

Прелюдия, вполне типичная для циклов подобного толка, в медленном темпе (*Molto sostenuto*) основана на контрастно-полифонической фактуре. Линеарность мышления композитора проявляется в одновременном изложении то 3, то 4 контрастных мелодических линий, построенных по принципу комплиментарности (ритмической, регистровой, мелодической). Музыкальный язык довольно сложен. Так, к примеру, композитор строит всю часть на исходной мелодико-ритмической ячейке в басу, однако она не повторяется точно, внутри ее всегда изменяются метрические условия. Она приходится каждый раз на иную долю такта, тем самым усложняя исполнительские задачи, особенно принимая во внимание тот факт, что, помимо исполнения этой линии, студент должен прослушать, исполнить и другие контрастные элементы фактуры. Этот прием скорее можно отнести к особенностям метроритмического мышления композиторов XX века.

Исполнение этой пьесы сложно и с точки зрения координации рук: например, студенту необходимо исполнять пунктирный ритм в верхнем слое фактуры, остинатную фигуру в басу, а также связно провести и прослушать еще одну мелодическую линию в правой руке.

Вторая часть цикла, **Аллеманда**, также написана в старинной двухчастной форме с типичным тональным соотношением частей: от тональности си бемоль минор — к доминанте в конце первого раздела и затем через тональность субдоминанты происходит возвращение в исходную тональность. Фактура этой пьесы строится на канонической имитации в октаву, с шагом вступления 1 такт, создавая прекрасные предпосылки для освоения полифонической формы. В процессе изучения этой пьесы возникают определенные аллюзии с двухголосными инвенциями И.С. Баха. Одной из проблем для пианиста в данной пьесе является исполнение украшений, а именно форшлаги и трели в каденциях первого и второго разделов музыкальной формы, которые должны быть исполнены точно — как с метроритмической точки зрения, так и с точки зрения стиля.

Куранта — более подвижная пьеса (*Allegro con brio*), требующая от исполнителя владения иными, по сравнению с Аллемандой, штрихами — *staccato* и *non legato*. Двухголосная фактура основана на сочетании имитационной и контрастной полифонии. Следует отметить довольно высокий уровень хроматизированности музыкального языка этой пьесы в условиях тональности с 5 бемолями, которая потребует от студентов более длительного разучивания. Учитывая темповые обозначения, эта часть цикла — одна из самых технически сложных, поэтому необходимо разработать упражнения для выучивания и запоминания наиболее трудных и неудобных мест, а также особое внимание уделить аппликатуре.

Сарабанда имеет необычное строение. Ее первая часть представляет собой 2 вариации на *basso ostinato*, масштабы вариации — 8 тактов. Первая излагает тему *basso ostinato* в низком регистре с октавными удвоениями, которые ранее уже встречались в Фуге, а вторая обогащает исходное звучание баса в октаву контрастной линией в партии правой руки.

Во второй части старинной двухчастной формы композитор отказывается от идеи старинных вариаций в пользу более свободного построения, основанного на контрастном двухголосии, однако мелодическое «наполнение» этих линий основывается на начальных интонациях вариаций, а экспонирование темы в басу в тональности доминанты сохраняет некоторые признаки темы вариаций. С технической точки зрения здесь требуется очень точное, исполнительски корректное звучание октав — компактное, без «грохота», не перекрывая динамически контрапунктирующую линию в правой руке.

Гавот 1 и Гавот 2, по сути, представляют собой единую пьесу, написанную, как известно, в сложной трехчастной форме с серединой типа трио (ее роль как раз и исполняет Гавот 2). Подтверждение сказанному содержится в ремарке В.Сырохватова в конце Гавота 2, он же Мюзет (*Gavotte I da capo senza ripetizione*). Это очаровательный танец на основе контрастного двухголосия, в котором партия левой руки выполняет роль подвижной и развитой басовой мелодической линии. Уровень хроматизированности, сложности музыкального языка весьма умеренный, однако можно обнаружить некоторые аллюзии с «Гавотом» С. Прокофьева. В целом пьеса не сложна, однако требует от студента работы над партией левой руки во второй части (14-16 такты), а также выдерживания характера танца — грациозного, учтвого, в немного шутовском духе (см. авторскую ремарку *poco scherzando*).

Еще более проста средняя часть на основе «волыночных» басов — выдержанных квинт в партии правой руки. Эту пьесу отдельно можно порекомендовать для исполнения менее продвинутыми студентами. Важно подчеркнуть, что данная пьеса будет способствовать освоению современного музыкального языка уже на ранних этапах обучения игре на фортепиано.

И, наконец, финальная пьеса цикла — **Жига**, написана в типичном для нее размере 12/8 в быстром темпе (*Presto*) и требует от студента подвижности аппарата, точности исполнения различных штрихов, ритмической дисциплины, умения выдерживать однородный темп на протяжении всей пьесы, выполняя функцию завершения цикла. Жига больше предыдущих пьес по своим масштабам, хотя композиционно композитор придерживается той же логики — старинная двухчастная форма. Эта пьеса также представляет определенную сложность с точки зрения разучивания текста из-за относительной хроматизированности, сложности музыкального языка.

Подводя итоги анализа полифонических пьес В. Сырохватова, отметим высокое качество музыкального материала, прекрасное знание содержательных и структурных аспектов полифонических форм эпохи Барокко, разнообразие фортепианной фактуры, ритмическое богатство анализируемых пьес. С дидактической точки зрения — это прекрасное дополнение к классическому полифоническому репертуару. И концепционно, и технически произведения молдавского композитора прекрасно вписываются в традиции изучения полифонических жанров, и имеют право быть использованы в педагогическом процессе, пополнить аналитические программы по предмету «общее фортепиано» и списки произведений полифонических жанров, рекомендуемых для изучения. Пример В.Сырохватова еще раз доказывает, что ресурсы творчества молдавских композиторов XX века еще не освоены полностью, в тени по-прежнему остаются прекрасные произведения для фортепиано, достойные исполнения и изучения.

Библиографические ссылки

1. СЫРОХВАТОВ В. *Полифонические произведения*. Кишинэу: Понтос, 2009.
2. *Партита*. Музыкальная энциклопедия, Т.1, Москва: Советская энциклопедия, 1978.
3. МАНУКЯН И. *Сюита*. Музыкальная энциклопедия, Т. 5, Москва: Советская энциклопедия, 1981.