

**В. ПОЛЯКОВ. ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
ПАМЯТИ С. ПРОКОФЬЕВА: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК**TREI PIESE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN MEMORIA LUI S. PROCOFIEV
DE V. POLEACOV: ESEU ANALITICTHREE PIECES FOR VIOLIN AND PIANO IN MEMORY OF S. PROKOFIEV
WRITTEN BY V. POLEACOV: ANALITICAL STUDY**ОЛЬГА СИГАНОВА,**преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,
Приднестровский высший музыкальный колледж им. А.Г. Рубинштейна, г. Тирасполь

În acest articol autoarea examinează cele Trei piese pentru vioara și pian În Memoria lui Serghei Prokofiev semnate de compozitorul moldovean V. Poleacov, din punct de vedere al reflectării conceptului memorial.

Cuvinte-cheie: piese pentru vioara și pian, genul memorial, În Memoria lui Serghei Prokofiev

In this article the author examines Three pieces for violin and pianoforte In Memory of S. Prokofiev, written by the Moldovan composer V. Poleacov, from the point of view of reflecting the memorial concept in this work.

Keywords: pieces for violin and piano, memorial genre, in memoriam of S. Prokofiev

Три пьесы для скрипки и фортепиано *Памяти С. Прокофьева* Валерий Поляков написал в 1962 году. После успешной премьеры данное сочинение прочно вошло в учебный репертуар. Не являясь центральным в обширном и разнообразном творческом наследии композитора, оно, тем не менее, привлекает индивидуальным отражением мемориального замысла. Три пьесы — *Гавот*, *Вокализ*, *Новеллетта* — объединены общим заглавием *Памяти С. Прокофьева*. Мы не располагаем дополнительными данными касательно идеи посвящения, но предлагаем расценивать это сочинение как дань памяти одному из самых светлых и в то же время ироничных композиторов XX века. Нужно отметить, что психологические портреты обоих авторов имеют сходные черты. В. Поляков был достаточно колоритной личностью, воздействие которой постоянно испытывали работавшие рядом с ним коллеги. Высоко эрудированный, остроумный оратор и искусный полемист, он всегда очень четко и прямолинейно выражал свое отношение к тому или иному явлению. Остановимся отдельно на каждой пьесе.

В *Гавоте* В. Поляков цитирует не жанр старинного танца с его задорным, живым моторным движением, а тот гавот, каким его услышал С. Прокофьев в XX веке. Общеизвестно, что многие современные композиторы в неоклассицистский период своего творчества обращались к танцевальной музыке XVII-XVIII веков. Для С. Прокофьева, особенно привязанного к этому танцу, все его гавоты (по наблюдению В. Дельсона) были «наваяны си-минорным *Гавотом* Баха» [1, с. 43]. Обращался композитор к танцу в разные

периоды своего творчества. Достаточно упомянуть *Гавот соль-минор* из *Десяти пьес для фортепиано* op. 12, *Гавот* в *Классической симфонии* op. 25, который намного позже в более развернутом виде войдет в балет *Ромео и Джульетта* (I д., 2 карт.). В форме классического пятичастного рондо написаны еще три гавота: *Гавот № 3 (fis-moll)* из op. 32 для фортепиано, *Гавот (d-moll)* из балета *Золушка* и *Гавот (Es-dur)* из *Музыки к трагедии Гамлет* op. 77.

В. Поляков, не используя прямых цитат, создает устойчивую аллюзию на стиль С. Прокофьева. Кроме цитаты жанра, цитируется и форма сочинения — то же классическое пятичастное рондо **A B A₁ C A₂**. Но выбор инструментального состава В. Поляков оставляет за собой — скрипка и фортепиано. Напомним, что гавоты у С. Прокофьева написаны либо для фортепиано, либо для симфонического оркестра.

После двух с половиной тактов сольного вступления (согласно жанровой модели, гавот написан в четырехдольном размере с затактом от третьей доли) начинается рефрен. Скерцозно-шаловливая тема, не лишенная оттенка танцевальности, напоминает многие страницы детской музыки С. Прокофьева. В ней удачно сочетаются озорные скачки, подчеркнутые паузами, с плавностью мелодического движения. Расширенная тональность, подкрепляемая пикардийской тонической терцией (*g-gis*) в мелодии уравнивается по-прокофьевски четкими и ясными кадансами ($D_7^{\#7}$ -T). Особое изящество звучанию придают морденты, трели и мягкие закругленные окончания. Характерная для рефрена двухчастная репризная форма при втором проведении (**A₁**) усекается до одного предложения, что является вполне типичным для формы рондо.

Оба эпизода призваны не столько внести контраст к основной танцевальной теме, сколько оттенить её. В эпизоде **B** весь энергетический потенциал концентрируется в кратком мелодическом обороте в партии солиста, положенном в основу хроматического секвенцирования. В роли аккомпанемента выступает равномерное движение восьмыми по аккордовым тонам у фортепиано, усиливая впечатление постоянного движения. При этом можно уловить скрытую мелодию, которая прослушивается в верхнем голосе партии сопровождения.

В эпизоде **C** В. Поляков близок к воплощению таких страниц лирики С. Прокофьева, как танец Джульетты и Париса из средней части *Танца рыцарей* балета *Ромео и Джульетта*. Состояние парения, некой отрешенности достигается поступательным движением звуков мелодии в верхнем регистре с вуалированными сильными долями. Октавный контрапунктирующий мелодизированный голос сопровождения берет на себя функцию подвода к кульминации и собственно

кульминации. При явном доминировании до-диез минора на всем протяжении эпизода, остановка на его субдоминанте размыкает границы этого 13-тактового построения.

Появление основной темы *Гавота* знаменует заключительное проведение рефрена. Вернув свой первоначальный объем в 16 тактов, она несколько преобразилась. Порученная партии фортепиано, тема продублирована октавами; ее звучание в более высоком регистре приобретает хрустально-серебристую окраску. В сопровождении на смену вертикальным гармоническим комплексам приходят подвижные шестнадцатые. Заключительный такт содержит красочный политональный аккорд *ais/gis*, реализую идею прокофьевской вводнотоновости при его разрешении, однако побеждает ясность плагальной каденции *a – E*.

История вокализа как чего-то большего, чем специального упражнения для голоса без слов, и обладающего художественной образностью в русской музыке, связана с именами М.И. Глинки и С.В. Рахманинова. В XX веке в виде вокализа написан *Концерт для голоса с оркестром* Р. Глиэра.

Есть подобное сочинение и в творчестве С. Прокофьева под названием *Пять песен без слов* для голоса с фортепиано ор. 35. Они были закончены в Калифорнии во время концертного турне композитора по Соединенным Штатам в 1920 году. Песни оказались трудными и вошли в репертуар немногих певиц. Зато широкую известность завоевало их авторское переложение для скрипки с фортепиано *Пять мелодий* ор. 35-бис, выполненное в 1925 году. С. Прокофьев полностью сохранил характер музыки, и даже отдельные детали фактуры. Из всех песен особо отметим вторую, которая наиболее соответствует канонам жанра своей нежной, задумчивой, очень пластичной и выразительной мелодией, ясной диатоничностью. Вокальная линия находится на первом плане, и фортепианное сопровождение сливается с ней в одно целое.

По-видимому, именно она явилась прототипом *Вокализа* В. Полякова. Произведение последнего как сквозь призму отражает авторское восприятие музыки С. Прокофьева. Оно своего рода живое впечатление, музыкальный “след”, оставшийся в сознании молдавского композитора. Поэтому неудивительна такая большая общность между пьесами, как в содержательном, так и в конкретно-выразительном аспектах.

И *Мелодия*, и *Вокализ* (для удобства будем ориентироваться на скрипичный вариант песни С. Прокофьева) погружают в мир лирической объективности, строгой возвышенной созерцательности, цельный в своем образном выражении. Этому немало способствует обращение к одинаковому ансамблю исполнителей — скрипка и фортепиано, выбор “простой” ля-минорной тональности, медленный темп (*Lento* и *Grave*

соответственно), двухдольный размер, стройность трехчастной формы. У С. Прокофьева, однако, границы частей обозначены сменой ключевых знаков (*cis-moll / a-moll*) и темпа (*poco più mosso*), что несколько выделяет более оживленную, с оттенком танцевальности среднюю часть из общего лирического контекста. В произведении В. Полякова нет такого явного разделения, но каждая часть замыкается в основной тональности.

Роднятся и трактовки репризных частей в обеих пьесах. Так, у С. Прокофьева решение найдено в виде ослабленной репризы, тихого заключительного послесловия с возвращением в основную тональность, тогда как в сочинении В. Полякова третий раздел предстает полноценным завершением, органично соединившим в себе музыкальный материал двух предыдущих частей. Остановка мелодии на терцовом тоне тонического трезвучия с секстой оставляет ощущение недосказанности, недопетости.

Помимо столь очевидных сходных примет, есть и иные общие моменты в музыкальной ткани сочинений. Рождению мелодии *Вокализа* предшествует строгое в своем аккордовом изложении вступление. Нисходящий фригийский оборот в объеме двутакта задает всему произведению характер мерного, без ритмических перебоев, движения. А его пятикратное повторение в неизменном виде в начале произведения и затем по ходу развертывания музыки соответствует традициям жанра вариаций на *basso ostinato*.

Сама мелодия представляет собой интересный интонационный сплав. Как будто из ниоткуда появляется и постепенно вырастает строгая диатоническая тема. Ее волнообразный характер развития сочетает остановки на месте с ходами на интервалы чистых кварт и квинт. При этом в ее звучании нет ничего героического и призывного, так как межтактовые и внутритактовые синкопы, выписанный мелизм (группетто) в медленном темпе и минорный колорит скорее напоминают о барочной сдержанности и патетике. Отметим, что начальное интонационное зерно мелодии имеет несомненную связь с темой С. Прокофьева. Далее развитие драматизируется, достигается вершина d^3 , появляются хроматические звуки тональностей соль-минора и до-диез минора. Чередуясь дважды в партии сопровождения, они обнаруживают обращение композитора к ярчайшему приему гармонического мышления С. Прокофьева — тритоновым тональным сопоставлениям тонических трезвучий в пределах экспозиционного периода [2, с. 224].

Двутактовое завершение мелодии обыгрыванием уменьшенного трезвучия в синкопированном ритме и словно “застревающего” на одном месте, вызывает в памяти импровизационные окончания в народных напевах.

Во второй части продолжается намеченное еще в первой части интенсивное тональное развитие ($F - C - Es - g - c - A - fis$) с сопоставлением красочных гармонических “пятен”. Мелодия, помещенная в третьей октаве, приобретает декламационный характер благодаря настойчивому повтору кратких мелодических оборотов в одном ритме. Ее ладовая составляющая стала богаче; отметим ходы по звукам нисходящей трихордовой попевки $des^3 - c^3 - a^2$, увеличенного трезвучия.

Выбранное В. Поляковым название к третьей пьесе — *Новеллетта*, — на наш взгляд, носит обобщенный характер. В указателе произведений С. Прокофьева [1] нет сочинений с подобным названием. Нет и явных свидетельств особой симпатии композитора к творчеству Р. Шумана, имя которого первым приходит на ум после упоминания слова новеллетта. Видимо, молдавский композитор обращается к этимологии жанра и разворачивает на наших глазах небольшое повествование, в котором соседствует светлая лирика и яркая, остроумная скерцозность.

Новеллетта написана в концентрической форме типа **А В С В А**, составленной из простых форм каждого раздела. Так, квадратный простой период повторного строения ($8T + 8T$) раздела **А** по сути складывается из первого четырехтакта, который трижды методично повторяется на разных октавных уровнях — c^3, c^2, c^4, c^3 .

Незамысловатая мелодия написана в характерном для Прокофьева мажоро-миноре [4, с. 237]. Потому так просто и свежо звучат сопоставления трезвучий в каденциях: $s - T - III$ низкая минорная; II низкая минорная – VII мажорная – $D - T$. Особую изящность стандартному гаммообразному движению придают ритмические задержания слабой второй доли, после которого ровные шестнадцатые звучат легко и устремленно. Остатное аккордовое сопровождение на безакцентных долях воспринимается как сопутствующий фон. *Новеллетта* начинается с краткого вступления, в котором нисходящее гаммообразное движение в пределах почти двух октав сменяется ходами на широкие интервалы. Именно это сочетание мелодических оборотов вызывает аллюзию на первые такты №10 (*Джульетта-девочка*) из балета *Ромео и Джульетта*. Гармоническая основа в виде классической функциональной схемы — $T S^{\Gamma} D$ — выступает исходным тезисом, в рамках и не сложнее которого будет идти дальнейшее развитие. Таким образом, уже в разделе **А** наблюдается свойственная жанру новеллетты свобода повествования и строго выдержанная квадратность структуры.

Таким же стройным по структуре и подчеркнuto простым предстает раздел **В**. Простая статическая трехчастность с серединой типа связки служит отличной конструкцией для механистически-марионеточной мелодии. Ее гармонической основой

является белоклавишный натуральный ля-минор в партиях обоих участников ансамбля. Ровному движению гаммы восьмью длительностями в пределах октавы у скрипки вторит нисходящая гамма целыми, гармонизованная трезвучиями и септаккордами у фортепиано. В четырехтактовой связке это аэмоциональное состояние немного оживляет смена мелодического контура и ладовая переменность — то ли верхний тетракорд мелодического ля-минора, то ли нижний Ми-мажора. В данном разделе композитор словно живописует бездушный мир механизмов музыкальных шкатулок и табакерок.

Наиболее ярким и интересным в *Новеллетте* предстает центральный раздел С. На наш взгляд, это тонкая и остроумная стилизация В. Поляковым одного из любимейших жанров С. Прокофьева — энергичного марша, всегда привлекавшего С. Прокофьева. У композитора богатый арсенал произведений в указанном жанре. Он писал для разных инструментальных составов (марши для фортепиано, для симфонического и духового оркестров, марши с хором, военные, спортивные, пионерские, походные лирические марши и марши-скерцо), использовал их в операх, в музыке для театра и кино. Следует добавить и многочисленное использование маршевого ритма, а порою создание маршевых эпизодов внутри более крупной формы (яркий пример такой маршевости — мужественная, словно вычеканенная из металла, тема главной партии в первой части *Шестой сонаты*).

Так же, как и С. Прокофьев, В. Поляков находит лаконичные и точные выразительные средства для яркой обрисовки образа в центральном разделе С *Новеллеты*. Появлению основной темы предшествует активное, бодрое вступление. Двукратный повтор призывных, сигнальных интонаций (сочетание репетиций одного звука с восходящими квартовыми ходами) привлекает всеобщее внимание. В партии сопровождения закладывается гармоническая и фактурная основа всего раздела. Предельная решимость и готовность к действию слышна в лапидарном ходе чистых кварт. Его сменяют полные важности и чувства собственного величия глубокие “реверансы” (нисходящие скачки на септиму и нону).

Преобладание во втором предложении поступенного движения с весомыми остановками в концах фраз, взмывающий *quasi glissando* пассаж приносят в звучание марша момент торжественности. Композитор отказывается от типичной для жанра марша трехчастной формы и выбирает двухчастную типа А А₁. Изменения относятся к звучащему октавой выше второму предложению. В заключение хочется отметить, что В. Поляков создал блестящий образец гротескного шествия-марша, традиции которого были заложены еще М.И. Глинкой.

В целом, сочинение В. Полякова при всей проявленной авторской индивидуальности, оставляет ощущение музыкального присутствия С. Прокофьева. Для достижения этого замысла молдавский автор тонко вплёл в своё сочинение характерные особенности гармонического мышления и жанровых предпочтений великого мастера.

Библиографические ссылки

1. ДЕЛЬСОН, В.Ю. *Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева*. Москва: Советский Композитор, 1973.
2. ЗАПОРОЖЕЦ, Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева. В: *Черты стиля С. Прокофьева*. Москва, 1982, с. 218–249.
3. МАРТЫНОВ, И. *Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество*. Москва: Музыка, 1974.
4. ХОЛОПОВ, Ю.Н. *Современные черты гармонии Прокофьева*. Москва: Музыка, 1967.

ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Б. ДУБОССАРСКОГО: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ

TRIO PENTRU CLARINET, VIOLONCEL ȘI PIAN DE B. DUBOSARȘCHI:
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE
ȘI DE INTERPRETARE ARTISTICĂ

TRIO FOR CLARINET, CELLO AND PIANO BY B. DUBOSARSKY: PECULIARITIES OF
COMPOSITION, DRAMATURGY AND ARTISTIC INTERPRETATION

НАДЕЖДА КОЗЛОВА,

и.о. профессора,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

În articol se studiază Trio pentru clarinet, violoncel și pian de B. Dubosarschi — unul din cele mai de seamă exemple ale muzicii instrumentale de cameră din Republica Moldova. Reflectând atât trăsăturile specifice ale stilului individual al autorului, cât și particularitățile tipice ale creației componistice autohtone a anilor '80, Trio de B. Dubosarschi a marcat o etapă importantă în procesul de devenire a genurilor muzicii instrumentale de cameră în cultura națională. Trio este examinat din punct de vedere al compoziției și dramaturgiei, limbajului muzical precum și al particularităților interpretative.

Cuvinte-cheie: trio, genuri instrumentale de cameră, clarinet, violoncel, pian, compoziție, dramaturgie, limbajul muzical.

The article explores the Trio for clarinet, cello and piano by B. Dubosarsky. This is one of the most significant pieces in the national chamber music. The Trio reflects specific features of the author's style, as well as features specific to the music of the time. The Trio by B. Dubosarsky is a significant phenomenon in the music history of the Republic of Moldova. The Trio is analyzed in terms of composition, dramaturgy, musical language, as well as from the position of performing interpretation.