

V. Muzica pentru pian

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА О. ТАРАСЕНКО

UNELE ASPECTE ALE CREAȚIEI PENTRU PIAN A LUI O. TARASENCO

SOME ASPECTS OF O. TARASENCO'S PIANO CREATION

ТАМАРА МЕЛЬНИК,

ст. преподаватель,

Академия музыки, театра, изобразительных искусств

Articolul prezintă o primă încercare de a schița portretul de creație al lui Orest Tarasenco — pianist, compozitor, pedagog, care circa 30 de ani a activat la catedra Pian auxiliar a АМТАР. În urma analizei minuțioase a lucrărilor cercetate în care se dezvăluie structura compozițională, limbajul armonic complicat, varietatea melodică și ritmică se relevă valoarea artistică care depășește caracterul pur didactic al opusurilor pentru pian semnate de O. Tarasenco.

Cuvintele-cheie: ciclul pentru pian, opusuri cu caracter didactic, limbajul componistic individual.

This article presents a first attempt to outline the creative portrait of O. Tarasenco — pianist, composer, teacher, who had worked at the General Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts for more than 30 years. At first sight his piano works have only instructive orientation but after a close examination they reveal clear structure, complexity of harmony language, melodic and rhythmic variety.

Keywords: piano cycle, opuses for didactic purposes, individual musical language.

В процессе изучения музыкального наследия Республики Молдова на современном этапе особое значение приобретает переоценка опыта предыдущих поколений, актуализация музыкального творчества XX века, сохранение исполнительско-педагогических традиций. Именно поэтому мы обратились к анализу деятельности представителей кафедры *общего фортепиано* АМТИИ — одарённых интерпретаторов, педагогов-просветителей, самобытных композиторов. Все эти качества в полной мере характеризуют одного из ведущих преподавателей кафедры *общего фортепиано* Кишинёвской государственной консерватории 50-х–60-х годов XX века — Ореста Тарасенко.

К сожалению, никаких свидетельств об исполнительской деятельности Ореста Тарасенко не сохранилось. Известно лишь, что он был учеником выдающихся пианистов XX века Е. Фотино (*Клужская консерватория Музыки и Драматического искусства,*

1926–1931) и А. Корто (*Ecole Normale de Musique de Paris*¹, 1931–32). Остаётся лишь предполагать, что под воздействием столь выдающихся педагогов сформировались пианистические принципы Ореста Тарасенко, основанные на соединении зрелого интеллекта с контролируемой эмоциональностью. Это сочетание было свойственно всем ученикам-последователям А. Корто, следующим образом формулировавшего своё интерпретаторское кредо: «Отношение к произведению может быть двояким: либо неподвижность, либо поиски. Поиски авторского замысла, противостоящие окостеневшим традициям. Самое важное — дать волю воображению, вновь сотворяя сочинение» [1, с. 203].

Сложность, противоречивость прошлого века, политические принципы формирования педагогического состава привели талантливого пианиста в 1940-м году на кафедру *общего фортепиано* создающейся в то время Кишинёвской государственной консерватории, где он преподавал, в общей сложности, более 35 лет (из них 16 в качестве заведующего — с 1959 по 1975)².

Будучи одарённым композитором (член Союза композиторов Молдавии с 1974 года), О. Тарасенко внёс значительный вклад в создание «особого творческого духа кафедры, ... в становление её педагогического репертуара...» [2, с. 44]. Композитором был сделан ряд ансамблевых переложений для фортепиано симфонических произведений Ш. Няги, А. Стырчи, Д. Гершфельда, Э. Лазарева, В. Загорского.

Однако следует отметить, что в первую очередь О. Тарасенко является автором большого числа собственных фортепианных произведений, которые ранее не попадали в поле зрения отечественного музыковедения, но, тем не менее, заслуживают внимания. Рамки статьи вынуждают нас ограничиться тремя фортепианными произведениями циклического характера — это *10 пьес для фортепиано на основе молдавского фольклора* [3], *Сонатина A-dur* для фортепиано в 3-х частях [4], *Вариации на тему молдавской народной песни «Nistrule, pe malul tău...»* [5].

По своему жанру *Вариации на тему молдавской народной песни «Nistrule, pe malul tău...»* (G-dur) относятся к свободным (характерным) вариациям. Небольшая по масштабам тема (*Andante molto legato*, 5/4–6/4) основана на мелодии молдавской народной

¹ *Ecole Normale de Musique de Paris* — основанный в 1919 году А. Корто и А. Манже т.н. «курс интерпретации» — исполнительские собрания концертирующих пианистов из разных стран; среди тех, кто в разное время занимался у Корто, были А. Казелла, Д. Липатти, К. Хаскил, М. Тальяферро, К. Энгель.

² Кроме того, необходимо отметить огромный вклад, который внёс О. Тарасенко в изучение и сохранение народного музыкального творчества, являясь с 1945 по 1958 год сотрудником открывшегося в КГК кабинета фольклора. Он неоднократно был участником фольклорных экспедиций, собирая и обрабатывая материал, выявлял истинные ценности народной музыки, которые позже неоднократно использовались молдавскими композиторами в их творчестве.

песни, в характере пейзажной лирики: в ней словно ощущаешь неспешное течение Днестра, широту окружающего бескрайнего пространства.

Уже в первой вариации (*Allegretto giocoso, G-dur*) изменяется размер; на основе шестидольной пульсации восьмыми музыкальный материал подвергается мелодическому и ритмическому дроблению (в то время как тема была изложена плавным движением восьмых). Благодаря синкопированию в аккомпанементе, штриховым особенностям (ремарка *leggiero non legato*) вариация приобретает скерцозный характер.

2-я вариация (*Andante cantabile, C-dur, 3/4*) — инструментальный романс, мелодию которого отличает лирический пафос. Выразительная фактура аккомпанемента напоминает о концертно-декоративном сопровождении рахманиновских романсов, его музыкальная ткань насыщена «поющими» мелодическими голосами, интонационно родственными основной теме.

3-я вариация (*F-dur, 2/4*) возвращается к темпу *Allegretto*. Авторская ремарка *poco legato e ben ritmato* подчёркивает танцевальный характер этой вариации. Благодаря темпу, плавности мелодии, особенностям метроритма возникают аллюзии с жанром хоры. Примечательно, что в этой вариации композитор обновляет ладогармонический язык за счет отклонений, эллипсисов, краски уменьшенных вводных септаккордов.

Возвращение темпа *Andante* в размере 3/4, спокойного мелодического движения, изложенного параллельными квартами, мелодизированный аккомпанемент в 4-ой вариации (*D-dur*) подтверждают идею связи вариаций на расстоянии: нечётные, более подвижные (1, 3, 5) — примыкают к одной образной сфере (народно-танцевальной), чётные (2, 4) — к другой, лирико-эпической.

Быстрый темп *Allegro vivace* в 5-й вариации (*D-dur, 5/4*) — наиболее подвижной во всём цикле — говорит о приближении финала; модулирующий оборот в конце раздела приводит нас к основной тональности произведения — *G-dur*. Данная вариация скерцозна, игрива, легка, еще раз подтверждая доминирующий в цикле принцип образной и темповой контрастности.

В заключительной, 6-ой вариации (*Maestoso*) происходит возвращение к исходной тональности и переменному размеру (5/4, 6/4), к точному повторению первоначальных масштабов тематического материала. Фортепианная фактура в заключительном проведении темы усложнена арпеджированными аккордами в партии левой руки, подчёркивая лирико-балладный характер создаваемого образа. Чтобы наглядно продемонстрировать соотношение темпов, тональностей, размеров, масштабов вариаций, обратимся к таблице:

Таблица композиционной структуры *Вариаций на тему молдавской народной песни «Nistrule, pe malul tău...»* О. Тарасенко

Тема	1-я вариация	2-я вариация	3-я вариация	4-я вариация	5-я вариация	6-я вариация
Andante	Allegretto	Andante	Allegretto	Andante	Allegro vivace	Maestoso
G-dur	G-dur	C-dur	F-Dur	D-dur	D-dur	G-dur
5/4, 6/4	6/8	3/4	2/4	3/4	5/4	5/4, 6/4

Как видно из таблицы, логика тонального плана цикла основана на тонико-доминантовых соотношениях: гармоническая формула T-S-SS-D-T проявляется на расстоянии, тонально замыкая целое и выявляя свою формообразующую роль. Возникающая в центре цикла тональность двойной субдоминанты (*F-dur*) имеет как логический, так и колористический эффект, подготовленный и акустически, и модально: так звук *фа-бекар* как пониженная VII ступень *G-dur* проявил себя «на расстоянии». В соотношении же темпов цикла выявляется иная логика: композитор сопоставляет начальный умеренный темп с более подвижными, внедряя, тем самым, принцип рондальности, чередования неизменного и изменяемого (в функции своеобразного рефрена выступает темп *Andante*).

Поскольку общей проблемой вариационной формы является соотношение единства и контраста, исполнитель должен избежать как мозаичности, так и монотонности исполнения. Особенно это касается свободных вариаций, освобождённых от ограничений общих тональности, типа движения, размера. С другой стороны, подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует умения «в немногом сказать многое» [6, с. 177], т.к. своеобразие вариационного цикла в том и проявляется, что сочетает в себе элементы как крупной, так и малой формы.

Большое значение в развитии начинающего пианиста отводится жанру сонаты как одной из важнейших форм музыкальной литературы. Подготовительным этапом к исполнению сонат служит работа над сонатиной, образцы которой знакомят учащихся с особенностями изложения музыкального материала, воспитывают чувство формы, ритмическую устойчивость исполнения. Не случайно композиторы-педагоги кафедры *общего фортепиано* довольно часто обращались к этому жанру, о чем свидетельствует *Сонатина A-dur*, созданная О. Тарасенко в 1971 и вошедшая в *Сборник фортепианных произведений для учащихся детских музыкальных школ* [4]. Небольшая по масштабам трёхчастная сонатина (*Allegretto, A-dur — Moderato, cis-moll–gis-moll, — Allegro con fuoco, Cis-dur*), довольно сложна по музыкальному языку. Так, в I части, *Allegretto* автор использует аккорды кварто-тритоновой структуры (т. 16–20, связка перед побочной

партией), параллельные квинты (побочная партия, т. 10–13, 21–30), которые звучат необычно и терпко, придавая звуковое своеобразие произведению.

Главная тема задорно-шутливого характера написана в простой трёхчастной форме; в побочной партии (*E-dur*, *Meno mosso*, т. 20–29) использованы мелодические ячейки из главной партии в нисходящем и восходящем движении.

Форма первой части — сонатное *allegro* без разработки, что вполне оправдано самим жанром. В репризе побочная партия, изложенная в экспозиции в тональности доминанты, поначалу звучит в *a-moll*, затем в *A-dur*; таким образом, основным признаком сонатности — проведение побочной темы в репризе в главной тональности, здесь соблюдается.

II часть, *Moderato* — лирический центр произведения, связанный с созерцательно-медитативной образностью. Движение размеренной, спокойной мелодии совершается плавно, по секундам, без скачков; её помещение в средний регистр объясняется вокальной природой данной темы. Вторая часть *Сонатины* тонально и ладово контрастна первой — после светлой, «солнечной» тональности *A-dur* звучит более сумрачная, несколько меланхолическая тональность III ступени (*cis-moll*). Среди отличительных ладогармонических особенностей следует отметить появление фригийской секунды в каденции (6-й такт, перед цезурой).

Данная часть цикла написана в простой трёхчастной форме с развивающей серединой и варьированной репризой. Средний раздел (т. 10, *con dolore*) не контрастен; здесь используются несложного вида имитации в октаву, септиму, дуодециму, возникающие то в левой, то в правой руке. Свообразие репризы состоит в несколько иной тональной окраске (*gis-moll*); изменён также ритмический рисунок сопровождения. Использование приемов мелодического варьирования в данной части воспринимается вполне органично, поскольку речь идёт о *quasi*-фольклорной теме.

Финал цикла, *Allegro con fuoco* написан в простой трёхчастной форме с контрастной серединой. Здесь особенно проявляется своеобразие композиторского почерка О. Тарасенко, его тяготение к построению развитого тонального плана. Тональная логика произведения в целом основана на сопоставлении нескольких дизезных тональностей: I часть — *A-dur*, II часть — *cis-moll* с модуляцией в *gis-moll*. Движение в сторону увеличения числа дизезов завершается тональностью *Cis-dur* (III часть). Данная запись несколько усложняет работу исполнителя с музыкальным материалом, однако её несоблюдение могло бы разрушить «диезную» авторскую концепцию.

Тем не менее, в целом замысел сонатины достаточно ясен, вполне традиционно распределение образности по частям, есть определённая ладотональная идея, существуют некоторые тематические связи на расстоянии (главная и побочная темы I части; II часть цикла — средняя часть финала). С точки зрения формы, это классический трехчастный цикл.

Исполнителю необходимо выявить все эти тематические, тональные, темповые и структурные связи, цементирующие отдельные части в единое целое для создания художественного образа. Кроме того, данное произведение полезно для воспитания таких пианистических качеств, как ясность игры и точность исполнения всех деталей текста: фортепианная «инструментовка» *Сонатин* лаконична, и малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам станут особенно заметными.

Цикл обработок народных песен *10 пьес для фортепиано* является тем самым музыкальным материалом, в котором всегда нуждалась кафедра *общего фортепиано*. Основанные на фольклорных песенных и танцевальных мелодиях, они просты с точки зрения формы, доступны в техническом отношении, легко воспринимаются интонационно. Судя по композиторским и исполнительским намерениям О. Тарасенко, данное произведение предназначалось для начальной стадии обучения фортепиано, для усвоения простейших фактурных навыков, штрихов, развития первичной беглости, познания гармонических основ и некоторых композиционных структур. Избранные О. Тарасенко темы для обработок характерны для его композиторского почерка: здесь доминируют узкообъемные мелодические попевки, основанные на поступенном движении. Отметим попутно, что некоторые пьесы данного опуса позднее входили в другие хрестоматии — в частности, в первую часть сборника под редакцией Т. Войцеховской и А. Дайлиса [7]; из него мы ниже приводим второе название пьесы.

В пьесе *Dragul tamei Ionel* (*Молдавская народная песня*), *Allegro moderato* мелодия изложена в верхнем голосе; лишь во втором предложении (т. 9) проявляются акустически близкие звуки (нисходящая квинта, создающая подобие двухголосия). Кроме того, композитор использует прием имитации мелодической линии в партии левой руки, как, например, в каденции второго предложения. По форме пьеса представляет собой период из трех предложений *a-b-b*. Пьеса способствует выработке правильного звуковедения на *legato*, осмысленному исполнению мелодической линии, пониманию её структуры и логики развития.

Masa-i mare (*Застольная*), *Moderato* — изящная миниатюра, близкая хоре в размере 3/8, с деликатным и лаконичным использованием аккомпанемента, применяемого лишь

для подчеркивания гармонической и метроритмической основы пьесы, написанной в простой двухчастной развивающей форме. Среди пианистических сложностей отметим исполнение связного аккордового сопровождения в левой руке.

Cântec de glumă (Шуточная), *Allegro* — скерцо в размере 2/4, основанное на противопоставлении двух музыкальных образов: жизнерадостного (*mf, non legato*) и печального (*p, dolce*). Троекратное проведение неизменной мелодико-гармонической ячейки свидетельствует об использовании приема «повторения–усиления» (термин Е. Назайкинского) [8, с. 220], изображая спотыкающуюся, неровную походку, и создавая тем самым комический эффект. В конце уместно использована комическая деталь: Основная исполнительская сложность — координация рук, одновременное сочетание штрихов *staccato* и *legato*. В целом пьеса выходит за рамки инструктивной и превращается в несложную для исполнения, но удачно сделанную миниатюру.

Ară (Танец пахареї), *Allegro* написан в простой трехчастной форме (*Allegro-Andante-Allegro*) с контрастной серединой (как в темповом, так и образном отношении). В крайних частях больше акцентируется аккордовая фактура, а в среднем разделе — 4-голосная линейная. Использовано также сопоставление различных приёмов звукоизвлечения (*non legato, staccato* в крайних разделах, *legato* — в среднем).

В пьесе *Pânza (Танец)*, *Allegro moderato* композитор отступает от трехчастной структуры, типичной для разделов данного цикла в пользу сложной двухчастной формы, каждая из частей которой, в свою очередь, двухчастная безрепризная (*ab*). Таким образом, здесь обнаруживается последовательно реализованный принцип бинарности, доведённый до своего логического завершения (добавим к этому размер 2/4, а также пропорции частей, где каждый период квадратный (8 тактов), за исключением последнего, с целью создания эффекта завершения, расширенного еще на 4 такта). Лаконичная фактура данной пьесы вполне типична для О. Тарасенко — она графична, линейна.

В следующей пьесе — *Joc la prășit, Allegro moderato* — композитор избирает более сложный способ изложения: двухголосие с секстовым либо терцовым дублированием, причём сексты изложены восьмыми длительностями исполняются на *staccato*, а терции — шестнадцатыми на *legato*. Этот прием, безусловно, представляет собой исполнительскую сложность. Влияние национального фольклора проявляется здесь в орнаментировании мелодии, использовании форшлагов. Это подвижная, оптимистичная, танцевальная пьеса, с характерными для лэутарского музицирования нисходящими хроматическими ходами и синкопированием.

Метроритмические особенности пьесы *Hora mare* (переложение в 4 руки А. Дайлиса), *Moderato* связаны с мелодическим варьированием оstinатной ритмической фигуры (восьмая с точкой — три шестнадцатых). Подобная заданность мелодического слоя пьесы переносит центр тяжести в аккомпанемент. По своему строению это простая трехчастная форма с контрастной серединой, отличительные свойства которой обеспечены преимущественно сменой тональности (*G-dur* — *e-moll*).

Пьеса *Amarul* (*Жалоба*), *Moderato* связана с песенными жанрами молдавского фольклора (баллада, лирическая песня, дойна) благодаря вокальному типу мелодики, распевности, опоре на фразы широкого дыхания и небольшому амбитусу. Показательна каденция в т. 6, с использованием фригийской секунды в мелодии. Строение миниатюры, её пропорции несколько необычны. Крайние разделы простой трёхчастной формы состоят всего из 6 тактов (в репризе материал первой части переносится на октаву вверх, подчеркивая более светлое, лирическое звучание темы), а средний раздел — из 17 тактов. Основным фактором развития середины становится «перекличка» в разных слоях фактуры на основе начального мотива темы (например, имитация в септиму в тактах 11–14), вносящая лирическую взволнованность, фактурное развитие, более дробную пульсацию («короткое дыхание») по сравнению с изложением темы в крайних разделах.

В предпоследней пьесе цикла *Cântec de glumă*, *Allegretto*, используется нетипичное для творчества О. Тарасенко ритмическое решение: в рамках размера 6/8 использована ритмическая модель (две шестнадцатые — две восьмые), которая выдерживается на протяжении всей пьесы, в то время как в левой руке использована синкопа, которая соответствует элементу, описанному в книге Э. Флори как «шаг с выносом ноги» в танцевальном жанре *hora mare* [9, с. 32].

С точки зрения ладогармонических особенностей, отметим использование приемов ладовой переменности: это каденция в тональности *e-moll* при основной тональности *G-dur*, использование аккордов VII и V натуральной ступеней в *e-moll*, а также ладовый синтез натурального, миксолидийского и лидийского *g* (такты 11–14), свидетельствующие о модалном мышлении композитора.

Любопытен замысел финальной пьесы *Jocul fierarilor*, написанной в искрометном темпе *Allegro*, крайние разделы которой не опираются на народную тему, а основаны на т.н. «общих формах звучания» (термин Е. Ручьевской) [10, с. 55]: лишь контрастная середина экспонирует тему, в которой элементы песенности и танцевальности слиты воедино.

Мы не располагаем данными о том, задумывался ли данный сборник как единый цикл фортепианных пьес, или это лишь собрание фортепианных миниатюр. В пользу первого утверждения говорит присутствие некоего образного и жанрового контраста, в пользу второго — преобладание однотипных (быстрых и умеренно быстрых) темпов.

Таким образом, фортепианные произведения О. Тарасенко, на первый взгляд, имеющие лишь инструктивную направленность, при более внимательном рассмотрении оказываются отмеченными рядом отличительных качеств: яркой образностью, продуманностью структуры, мелодическим и ритмическим разнообразием. Возможно, не изученный личный архив композитора хранит ещё немало подобных открытий.

Библиографические ссылки

1. ГРИГОРЬЕВ, Л.; ПЛАТЕК, Я. *Современные пианисты*. Москва: Советский Композитор, 1985.
2. TESEOGLU, G. Pagini de istorie a catedrei pian auxiliar. In: *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău, 2004, p. 43–46.
3. TARASENCO, O. *Zece piese pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960. Ed. cu grafie chirilică.
4. ТАРАСЕНКО, О. Сонатина А-dur для фортепиано. В: *Сборник фортепианных произведений для учащихся музыкальных школ*. Chișinău, 1971, с. 110–114.
5. ТАРАСЕНКО, О. *Вариации на тему „Nistrule, pe talul tău...”*. ЦГАРМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 137.
6. АЛЕКСЕЕВ, А. *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Музыка, 1971.
7. *Culegere de piese pentru pian din creația compozitorilor moldoveni*. Alcăt. și red. T. Voiețehovscaia; A. Dailis. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960. Ed. cu grafie chirilică.
8. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982.
9. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983.
10. РУЧЬЕВСКАЯ, Е. *Функции музыкальной темы*. Ленинград: Музыка, 1977.

GENUL DE PRELUDIU ÎN MUZICA PENTRU PIAN A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE PRELUDE' GENRE IN THE PIANO MUSIC BY COMPOSERS
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

INNA HATIPOVA,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În prezentul articol este abordat unul din cele mai populare genuri ale muzicii pentru pian — preludiul. Autoarea expune analiza interpretativă a preludiilor semnate de compozitorii A. Stârcea, Gh. Neaga, C. Rusnac, V. Rotaru și M. Stârcea și folosite în procesul didactic în instituțiile de învățământ muzical. În lucrare sunt examinate particularitățile caracteristice ale limbajului componistic al fiecăruia autor, dar și procedeele de interpretare a preludiilor analizate.

Cuvinte-cheie: *Muzica pentru pian, genul de preludiu, repertoriul pedagogic și concertistic, compozitori din Republica Moldova, analiza interpretativă.*