

**ПАРТИТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В. СЫРОХВАТОВА
В АСПЕКТЕ НОВАЦИЙ XX ВЕКА**

*PARTITA PENTRU PIAN DE V. SÎROHVATOV
SUB ASPECTUL NOVAȚIILOR SECOLULUI XX*

*PARTITA FOR PIANO BY V. SYROHVATOV
VIEWED THROUGH 20th CENTURY INNOVATIONS*

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,

доцент,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Данная статья посвящена рассмотрению проявлений новаторских тенденций музыки 60-х годов минувшего века в неobarочной сюите молдавского композитора В. Сырохвата. Анализ Партиты предваряется небольшим эссе о композиторе и музыкальном редакторе цикла Ирине Столяр, благодаря усилиям которой это сочинение было издано. Автор статьи выделяет в сюите новизну тематического материала и гармонического языка, развитость субфактуры, акцентирует внимание на специфике использования традиционных и новых полифонических приемов, их обусловленности драматургическими задачами.

Ключевые слова: В. Сырохватов, И. Столяр, партита, сюита, имитация, канон, первоначальное и производное соединение, подвижной, зеркальный, обратимый контрапункт, fuga, basso-ostinato, субфактура, двенадцатизвуковая ряд, серия.

Acest articol este dedicat examinării manifestărilor tendințelor inovatoare în muzica anilor '60 ai secolului trecut, în suita în stil neobaroc a compozitorului moldovean V. Sîrohvatov. Analiza Partitei este precedată de un mic eseu despre compozitor și redactorul muzical al ciclului Irina Stolear, prin eforturile căreia această creație a fost publicată. Autorul articolului subliniază în suită noutatea materialului tematic și a limbajului armonic, gradul de dezvoltare al subfacturii, accentuează specificul utilizării procedeelelor polifonice tradiționale și noi, condiționarea acestora de sarcinile dramaturgice.

Cuvinte-cheie: V. Sîrohvatov, I. Stolear, partită, suită, imitație, canon, îmbinarea inițială și derivată, contrapunct mobil, de oglindă, inversat, fugă, basso-ostinato, subfactură, rândul dodecafonic, serie.

This article is devoted to the review of manifestations of innovative tendencies in the music of the 60s of the last century, in the neo-baroque suite of the Moldovan composer V. Syrohvatov. The analysis of the Partita is preceded by a small essay about the composer and Irina Stolear, the music editor of the cycle, through whose efforts this work was published. The author of this article highlights within the suite the novelty of the thematic material and the harmonic language, the level of development of the subtexture, draws attention to the specifics of the use of traditional and new polyphonic techniques and their being conditioned by dramaturgical tasks.

Keywords: V. Syrohvatov, I. Stolear, partita, suite, imitation, canon, original and derivative combination, mobile, mirror, reversible counterpoint, fugue, basso-ostinato, subtexture, dodecahonic row, series.

В. Сырохватов — композитор, творческое становление которого проходило в Молдове. Выпускник профессора Гурова Л. С. по классу композиции (1958 г.), он после окончания консерватории 5 лет работал в стенах *Alma mater* на кафедре теории музыки и композиции.

Автор этих строк, тогда студентка, начала заниматься контрапунктом в классе Валерия Геннадьевича, а после его отъезда из Молдовы продолжила изучение полифонии у Марка Копытмана. Память сохранила облик В. Сырохвата — молодого человека небольшого роста, в очках, с серьезным умным взглядом, немногословного, который, казалось, был постоянно сосредоточен на собственных мыслях. Тогда его сочинения, написанные после окончания консерватории: две молдавские сонаты (1959-1961), три прелюдии и фуги (1961-1963), *Партита* (1962), отдельные пьесы для фортепиано исполнялись на концертной эстраде, использовались в педагогической практике, хотя и не были изданы.

С 1965 года автор статьи после получения диплома начала вести в консерватории общие курсы полифонии у студентов исполнительских специальностей. В одной из учебных групп выделились две студентки, проявившие особый интерес к изучению предмета. Одна из них — Раймонда Шейнфельд (в настоящее время гражданка Израиля) — стала концертирующей пианисткой. Другая — Ирина Столяр — после окончания вуза посвятила себя педагогической деятельности, став преподавателем специального фортепиано, воспитателем-наставником юных музыкантов в Республиканском музыкальном лицее-интернате имени С. В. Рахманинова, а также лектором-просветителем, автором серии концертов-лекций, проводимых в лицее, филармонии, Органном зале. Ирина выросла в семье замечательных музыкантов. Людмила Вениаминовна Ваверко, ее мама, — выдающийся педагог, исполнитель, профессор кафедры специального фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Отец — Зиновий Лазаревич Столяр — известный музыковед, внесший огромный вклад в развитие профессиональной музыкальной культуры и критической мысли о музыке в Молдове. Ирина Зиновьевна унаследовала от своих родителей осознание высокой миссии музыканта, принципы педагогического мастерства и профессиональной этики, глубокий исследовательский интерес к разным областям искусства, ко всему новому, и, главное, огромную любовь к музыке, которую она пронесла через всю свою жизнь.

Умный и эрудированный музыкант, свободно владеющий словом, она образно и ярко рассказывала об исполняемых произведениях, привлекая малоизвестные факты из жизни и творчества композиторов и исполнителей. Слушать ее было интересно не только любителям, но и профессионалам. Обладая аналитическим складом ума и недюжинным научным потенциалом, Ирина прекрасно разбиралась в области музыкальных форм и в полифонической фактуре исполняемых произведений. В частных беседах она настоятельно проводила мысль о необходимости серьезного изучения полифонии, начиная с младших классов школы, справедливо полагая, что это способствует развитию логического мышления, интеллекта учеников и осознанности интерпретации.

Владея обширным репертуаром полифонических произведений, она постоянно расширяла его, пополняя произведениями молдавских композиторов. Именно благодаря ее поисковому интересу, кропотливой редакторской работе в 2009 году был впервые издан сборник «Creații polifonice» В. Сырохватова, в который вошли *Прелюдия и фуга c-moll* и *Партита b-moll* [1].

Ирина Столяр рано ушла из жизни. Осталась горечь невозможной утраты и память о прекрасном человеке и музыканте-подвижнике. Своей благородной деятельностью она возродила к жизни сочинения нашего талантливого современника, педагога, композитора, который, к сожалению, прожил всего 47 лет.

Прошло уже более полувека со времени создания *Партиты*. Она была рассмотрена в диссертации Т. Березовиковой в аспекте претворения жанровых особенностей старинной сюиты в творчестве молдавских композиторов. Интересные и точные мысли автора диссертации об оригинальном сочетании элементов «авангардных» техник, характерных для второй половины XX века, в рамках старинного жанрового генотипа высказаны в небольшой статье *Partita pentru pian de Valerii Sârohvatov (ecouri ale suitei preclasice în muzica secolului XX-lea)* [2].

В данном аналитическом этюде, посвященном памяти В. Сырохватова и И. Столяр, музыкальный материал *Партиты* подробно рассматривается в плане преломления новаций 60-х годов минувшего века, оригинальной трактовки полифонических приемов и их особой роли в драматургии сюитного цикла.

В XX веке создано огромное число полифонических циклов. Как пишет Т. Франтова, «появляются и предельно лаконичные циклы, состоящие из нескольких миниатюр, и грандиозные суперциклы» [3, с. 240]. По ее классификации *Партиту* В. Сырохватова следует условно отнести к малым индивидуализированным циклам, центром композиции которых, как и в типовом цикле,

является форма полифоническая [3, с. 241]. Однако, в данном конкретном случае оригинальность сочинения раскрывается в результате использования «авангардных» средств музыкального языка на базе сознательно структурированной композиционной модели старинной сюиты.

Партита из семи частей: *Прелюдии, Аллеманды, Куранты, Сарабанды*, двух *Гавотов* и *Жиги* — является полистилистическим произведением. В ней сохранены все основные черты старинной сюиты: общая тональность *b-moll*, жанровые модели танцев с соответствующей метрической организацией и темпами, двухчастность структуры (за исключением *Гавотов*), «параметры экспрессии» (В. Холопова), по наблюдениям Т. Березовиковой в ней присутствуют мелодические аллюзии на стиль баховских сюит [2, с. 34-35].

Обращает на себя внимание интонационная сопряженность тематического материала частей, лаконизм выражения, проявляющийся в миниатюрности размеров пьес, графичности письма. Эмоциональное содержание ряда пьес *Партиты* более глубокое, нежели в их исторических прототипах. Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига образуют линию лирико-драматических миниатюр. Гавоты — маленькие «островки» светлой наивной музыки — демонстрируют максимальное приближение к моделям танцев 18 века. Стилистика окружающих их танцев сугубо современная как по характеру тематического материала и специфики его развития, по вертикальной составляющей, отличающейся острой диссонантностью, так и по образной концентрированности выражения.

Каждая миниатюра информативно насыщена. Это связано с обилием в тематическом материале интонаций-знаков — мотивов, сопрягающих малосекундовые интонации со скачками на тритон, уменьшенную кварту, уменьшенную октаву (большую септиму). Двухчастные композиции организованы по-разному, в каждой из них есть оригинальная конструктивная идея, воплощенная средствами полифонии. Темповые контрасты в цикле, представленные парами пьес (*Molto sostenuto – Tranquillo; Allegro con brio – Largo; Vivo – Tranquillo poco meno mosso*), углубляются и достигают максимума при введении финальной Жиги, исполняемой в темпе *Presto*.

Прелюдия отражает напряженный поток трагических мыслей, разворачивающихся конфликтно. Она содержит интонационный «ключ» *Партиты*, ее важнейшие тематические константы — сопряжения малой секунды и тритона, уменьшенных кварты и октавы. Они образуют имитационный пласт, развивающийся диалогически на фоне басса-остинато из восьми звуков, построенного на контрасте равномерно пульсирующего тонического звука *b* и «судорожного» мотива из тридцатьвторых длительностей, включающего восходящий скачок на большую септиму. Смещаясь на другие доли такта, звуки остинато получают иную акцентировку. Его варианты образуют более крупный блок из пяти тактов. На протяжении пьесы остинато излагается от звуков *b, f, es, b*, намечая таким образом разделы простой двухчастной формы с разработкой в третьей четверти.

Первая часть (тт. 1-15) завершается ясным кадансом в тональности гармонической доминанты, который к тому же выделен появлением четырехголосия. Внутренняя автономная ритмическая пульсация остинатного блока противоречит линии непрерывного восходящего волнообразного развития имитационного пласта, что и поддерживает пульс напряженного развития музыки. В фактурном плане первая часть — это первоначальное трехголосное сочетание имитационного двухголосного пласта с басса-остинато.

Во второй части (тт. 15-30) в середине (тт. 16-24) композитор использует производное соединение тех же пластов фактуры в неполно-обратимом контрапункте, где имитационный пласт представляет собой производное двухголосное соединение в зеркальном контрапункте. При обращении меняется рельеф мелодических линий и характер тяготений: при общем нисходящем контуре движения скрытые малосекундовые интонации направлены вверх. Остинатное построение в то же время усекается до семи тактов, что, безусловно, влияет на изменение ритмической пульсации в сторону динамизации.

Тем ярче и контрастнее вступает реприза, повторяющая тематический материал первой части (тт. 6-15) квартой выше. Октавное дублирование верхнего голоса, динамика *ff*, а затем *fff* значительно повышают эмоциональный накал музыки, привнося элементы скорбной экзальтации и патетики.

Анализ процесса тематического развития в *Прелюдии* приводит к выводу о предельной экономии выразительных средств, которыми пользуется композитор. В немалой степени образный контраст во второй части пьесы достигается благодаря использованию иной полифонической комбинации ранее экспонируемых элементов.

Тематизм *Аллеманды* слагается из сцепления подобных мотивных звеньев. Но эмоциональный тонус миниатюры несколько иной. Он определяется характером элегического повествования. В пьесе доминирует двухголосный склад. Лишь в каденциях обеих частей возникает четырехголосие. Однако важно, что обе мелодические линии, насыщенные скачками, развивающиеся в большом диапазоне, расслаиваются на 3, 4 и даже 5 скрытых голосов — в итоге рождается богатейшая субфактура [4, с. 103-183], в которой дискретные малосекундовые мотивы имитируют друг друга в прямом движении и обращении, в разнообразных ритмических вариантах. Это создает эффект объемного, пластичного, «дышащего» музыкального пространства.

В первой части — полифоническом периоде типа развертывания, модулирующем в доминанту, используется прием двойного вертикально-подвижного контрапункта (первый такт — первоначальное соединение, второй — производное). При этом скрытые голоса в конце части переходят в реальное четырехголосие. Замыкающее часть построение (последние два такта) выполняют функцию квази-побочной темы.

Начало второй части *Аллеманды* лишь намечает трехголосный склад, сразу же сменяющийся контрастным двухголосием, которое в тт. 9-10 переходит в несимметричную каноническую секвенцию с октавным показателем. Мелодическая линия пропосты представляет собой двенадцатизвуковую ряд, а его повторения в секвенции — различные его транспозиции. В условиях, когда функциональность проявляется лишь в начале секвенции, движение голосов эквиритмично, а вертикаль, насыщенная скрытыми голосами, диссонантна, ощущение тонального центра исчезает, и на первый план выходит динамика неуклонного поступательного восходящего движения. Завершает *Аллеманду* проведение построения, замыкающего первую часть, но уже в основной тональности *b-moll*.

Куранта по характеру музыки — гротесковое, колючее скерцо, по стилю напоминающее «злые» скерцо Д. Шостаковича. Это двухголосная двухчастная fuga с элементами сонатности. В основе пьесы — расширенная хроматическая тональность. Тема fugи — острая, акцентированная содержит встречное хроматическое движение скрытых голосов. Их ритмическая пульсация усиливает характер возбужденной активности. В основе темы — двенадцатизвуковой ряд, предваряемый, тем не менее, нормативным для барочной fugи скачком V – I. Ответ (тт. 3-6) тональный. Следующая за ним интермедия построена на сочетании гаммообразных пассажей и резких разнонаправленных скачков. Показательно, что в начале интермедии используется первоначальное, а затем и производное соединение линий в вертикально-подвижном контрапункте с показателем положительной терции, а в конце ее — прием дублирования мотивов в обращении. Третье — ракоходное проведение темы (7 т.), дублированное в октаву, выполняет функцию побочной темы. Оно замыкается встречным хроматическим движением, завуалированным в верхнем и обнаженным в нижнем голосе. Начинаясь в крайних регистрах, пассажи стремительно движутся навстречу друг другу. В тт. 10-12 они, словно сталкиваясь «стенка на стенку», столь же стремительно разлетаются в разные стороны, завершаясь ярчайшим автентическим кадансом в тональности *F-dur*. И здесь также возникает сопоставление первоначального и производного соединений в вертикально-подвижном контрапункте, но уже при октавном показателе перестановки голосов.

Первый раздел второй части *Куранты* является производным соединением начального раздела пьесы в зеркальном контрапункте (за исключением т. 18, который является связующим, подготавливающим основную тональность). Ракоходный вариант темы вместе с вышеуказанным интермедийным материалом, излагаясь в основной тональности (квартой ниже экспозиционного изложения), блестяще завершают *Куранту*.

Сарабанда — драматургическая кульминация цикла. В ней сконцентрированы и выпукло представлены все важнейшие тематические мотивы. Композиционное решение этой части представляется наиболее интересным. По форме это — пассакалья.

Известно, что остигатные композиции в минувшем веке пережили настоящий ренессанс. Радикальные новации в этой области особенно показательны для сочинений второй половины XX века. Сказалось воздействие новых техник композиции, в частности, серийной и сериальной. Однако, в 60-е годы композиторы уже стремились избегать «догм серийной техники» и «технической инерции тональной музыки». Об этом подробно пишет Т. Франтова в связи с характеристикой остигатных опусов А. Шнитке, созданных в 1963-1964 годы, справедливо полагая, что «спасение от тирании формальных табу» заключается в синтезе разных методов (3, с. 195). Там же она пишет: «Вариации в опусах композиторов минувшего века демонстрируют весь спектр возможных степеней строгости и свободы при проведениях остигатной темы — от абсолютно точного ее воспроизведения (Д. Шостакович) до модификаций, делающих тему неузнаваемой (А. Берг)».

Важно то, что новаторские тенденции коснулись и молдавской музыки. В республиканской музыкальной критике они связывались прежде всего с *Рансодией* для скрипки, двух фортепиано и ударных В. Загорского, вызвавшей большой общественный резонанс. Однако следует отметить, что *Партита* В. Сырхватава была написана в 1962 году, то есть за несколько лет до создания *Рансодии* и практически одновременно с остигатными опусами А. Шнитке. Тем более ценными представляются находки молодого композитора, которые идут в одном русле новаций 60-х годов.

Тема пассакальи — мощная, трагедийная, излагается в характерном для сарабанд метре 3/2. В ней отчетливо проступает нисходящее хроматическое движение скрытых голосов, столь типичное для тем ранних пассакалий. В основе темы лежит двенадцатизвуковая серия в прямом движении и обращении.

В пассакалье — три вариации. В первой тема проходит неизменно. В контрапункте к ней содержится второй двенадцатизвуковой ряд, появляющийся сегментами и в полном виде во второй части пассакальи, которая начинается с третьего проведения остигатной темы (т. 17). Оно является инверсионным ракоходным вариантом темы, который интервально не везде строго выдержан, но все же в целом можно говорить о сохранении в нем высотной константы, в то время как ритм свободно изменяется. В контрапунктической линии появляются отдельные фрагменты первого противосложения также с выдерживанием высотного параметра при свободе ритмического развития.

В данном варианте тема практически неузнаваема, и лишь сравнение ее интервальной структуры с первым проведением позволяет установить ее наличие. В сочетании же с контрапунктом инверсионный ракоходный вариант темы при свободе ритма воспринимается как разработочный материал в середине простой двухчастной формы.

В третьей вариации тема идет в вертикальном обращении (т. 25). Но если в первой ее половине ритмическая структура остается неизменной, то во второй — при строгом интервальном обращении — она существенно меняется, усиливая декламационность музыкальной речи. Та же тенденция проявляется и в контрапункте к теме: интервальная последовательность в прямом движении стабильна, а ритмическая структура подвергается активному варьированию. Важно то, что при столь смелой трактовке темы и контрапункта, пропорции

формы с четким выделением кадансов (в первой части — на доминанте, во второй — на тонике) остаются незабываемыми.

Оба гавота — миниатюрные танцевальные пьески, незатейливые и простодушные по характеру музыки, вызывающие аллюзии мелодического стиля С. Прокофьева, — занимают в цикле особое место. Эти жанровые модели иного стиля композитор использовал в цикле для контраста (что косвенно подтверждается и введением формообразующего принципа трехчастности). Мимолетность протекания музыки гавотов подчеркивается и совсем не характерным для них темпом *Vivo*, способствующим углублению контраста миниатюрных танцев с предшествующей *Сарабандой*.

Полифонические приемы в первом *Гавоте* несложны. Во втором предложении простого квадратного модулирующего периода (первая часть) вводится краткий канон в нижнюю ундециму на расстоянии полутакта. В средней части первые три такта являются производным соединением начального построения гавота в зеркальном контрапункте.

Во втором *Гавоте* фактура предельно элементарна: мелодия звучит на фоне бурдона — выдержанного двойного органного пункта — в подражание звучанию волынки. Все это подтверждает интермедийный характер обоих танцев.

Жига — финальная часть *Партиты*. В ней смоделированы все параметры старинного танца: темп *Presto*, сложный трехдольный метр 12/8, характерная ритмическая формульность, двухчастность структуры, повторность каждой из частей, фугированные приемы изложения с применением обращения во второй части. Но что очень существенно — в ней синтезированы главные лейтинтонации, устанавливаются интонационные арки с другими частями (курантой и сарабандой), используются приемы обращенного дублирования. Форма фуги развита и представлена полностью в соответствии с ее функцией завершения циклической композиции.

Первая часть *Жиги* — это двухголосная экспозиция с одним дополнительным проведением темы. Стремительная, активная тема, насыщенная скачками на уменьшенную октаву, тритон, кварту, квинту, включает секвентное нисходящее движение по звукам уменьшенного трезвучия. Тональный ответ в доминантовой тональности сопровождается удержанным синкопированным противосложением, в котором в скрытом виде присутствуют микроимитации в обращении, активно подвергающиеся развитию в последующей интермедии наряду с трезвучными мотивами (т. 5). В дополнительном проведении (т. 6) активность движения возрастает благодаря встречному движению мотивов в обращении, увеличению громкости и нерегулярной ритмической пульсации в скрытых, параллельно движущихся хроматизированных мелодических линиях.

Вторая часть (с конца т. 10) отмечена более высоким уровнем напряжения. В ней можно выделить две фазы: первая связана с плотным стреттным изложением темы в прямом движении в нисходящую октаву с переменными расстояниями вступлений в тональностях *es* (дважды), *Ges*, *Ces* (дважды). Фактически здесь возникает цепочка двухголосных стретт в виде несимметричной канонической секвенции, которая и образует срединный разработочный раздел фуги. Вторая фаза (с т. 15 до конца) — реприза, где тема проводится стреттно в основной тональности *b-moll*. Она совпадает с кульминацией всей фуги, отмеченной максимальной динамикой *ff*, избытком ремарок: *sf*, *molto energico*, *marcatissimo*, *risoluto*. Завершающий каскад обращенного фигуративного движения подобен заключению первой части жиги, но его энергия и напор усилены встречным и расходящимся линейным движением скрытых хроматических линий.

Предпринятый анализ *Партиты* В. Сырехватова показал, что молодой автор, получивший солидное академическое образование в классе профессора Л. С. Гурова, был не просто хорошо обучен (о чем свидетельствует прекрасное владение формой и фактурой), но и находился в русле новаторских поисков, характерных для поколения композиторов-шестидесятников.

Многочисленные жанровые, мелодические, фактурные аллюзии, в изобилии рассыпанные в сюите, свидетельствуют о глубоком знании и понимании принципов барочного стиля. Вместе с тем композитор сумел в ограниченных рамках старинных танцев раскрыть глубокое содержание, далеко выходящее за рамки жанровой тематики.

Привлекает свежесть мелодического и гармонического стиля пьес цикла, изобретательность и импровизационная свобода интонационно-ритмического развертывания. Можно предположить, что В. Сырохватова занимали вопросы развития монодии.

Ограничившись в *Партите* использованием, в основном, двухголосного склада, он сумел раскрыть и реализовать богатейшие возможности субфактуры, создать благодаря «мнимому» многоголосию объемное, пространственное звучание, раскрыть глубинный подтекст музыки.

Фактура *Партиты* сугубо полифоническая. Изобретательность и органичность многочисленных полифонических приемов — от простой имитации, канона в прямом движении и обращении, использования подвижного, зеркального, обратимого контрапунктов до модификаций тематического материала, свойственных серийной технике, свидетельствует о том, что полифония является важнейшей составляющей его композиторской техники и мышления. Насыщенность сюиты разнообразными и оригинальными полифоническими приемами позволяет рассматривать это сочинение как своего рода хрестоматию, которую можно рекомендовать в учебных курсах по контрапункту и фуге.

Важно подчеркнуть, что выбор того или иного конструктивного приема в пьесах цикла обусловлен художественными задачами и тесно связан с драматургическими целями, которые композитор поставил перед собой в *Партите*.

«Разноликость циклов в музыке прошедшего столетия — естественное следствие плюрализма современного сознания, отраженного в художественном творчестве» [3, с. 240]. *Парти-та* для фортепиано В. Сырохватова в полной мере воплотила в музыке одну из оригинальных, самостоятельных точек зрения на картину мира.

Библиографические ссылки

1. SÎROHVATOV, V. *Creații polifonice*. Chișinău: Pontos, 2009.
2. BEREZOVICOVA, T. Partita pentru pian de V. Sîrohvatov (ecoul suitei preclasice în muzica secolului al XX-lea). În: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: Șearec-Com, 2002, p. 34-37.
3. ФРАНТОВА, Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2004.
4. СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА, М. *Фактура в музыке*. Москва: Музыка, 1985.