

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ *ДЕТСКИЙ УГОЛОК* ЛИДИИ АГАБАЛЯН

CICLUL PENTRU PIAN *UNGHERAȘUL COPILOR* DE LIDIA AGABALEAN

THE PIANO CYCLE *CHILDREN'S CORNER* BY LIDIA AGABALEAN

TAMARA MELNIC,

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Lidia Agabalean a fost unul din cei mai importanți pedagogi și compozitori, ce și-a desfășurat activitatea în anii 70 ai secolului XX la catedra pian auxiliar a Institutului de Stat al Artelor din Moldova. A compus o operă, un șir întreg de lucrări camerale-instrumentale, aducând un aport considerabil în lărgirea repertoriului cursului de pian auxiliar, cât și numeroasele transcripții au fost utilizate în permanență în cadrul procesului didactic. Ciclul pentru pian „Ungherașul copiilor” a reflectat în mare măsură caracterul novator al limbajului componistic al L. Agabalean, incluzând elemente modal-armonice și facturale ale tehnicilor componistice ale secolului

Cuvinte-cheie: *repertoriul cursului de pian auxiliar, ciclul pentru pian, limbajul componistic individual, „Ungherașul copiilor”, L. Agabalean.*

Lidia Agabalean was one of the most important pedagogues and composers who worked in the 1970's at the general piano department of the State Institute of Arts from Moldova. She wrote an opera, chamber instrumental pieces, making a significant contribution to the repertoire for this discipline. Her pieces for piano as well as numerous transcriptions were permanently used in the education process. The piano cycle „Children's corner” reflects the innovative nature of her musical language, involving modal, harmonic, texture elements of contemporary techniques of 20th century composition – polytonality, sonoristics, cromatisation of the musical language.

Keywords: *repertoire for the general piano discipline, piano cycle, individual musical language, „Children's corner”, L. Agabalean.*

Лидия Семеновна Агабалян была одним из наиболее заметных преподавателей-композиторов кафедры общего фортепиано Кишинёвского государственного Института Искусств 70-х годов XX века. Будучи «...талантливым, обладающим высокой эрудицией педагогом» [1], она внесла значительный вклад в учебно-педагогическую деятельность кафедры и вуза в целом; выступления её студентов отличались «профессионализмом, тщательной отделкой деталей, пониманием стиля, формы и глубоким раскрытием содержания исполняемых произведений», – отмечали коллеги по кафедре [idem].

Прирождённый педагогический дар Л. Агабалян был лишь одной из граней её талантливой творческой природы. Она родилась в Ленинкане в 1933 году; яркая музыкальная одарённость, пианистические способности, явные композиторские наклонности привели её в Москву в ГМПИ им. Гнесиных, который она окончила в 1957 году по специальностям фортепиано и композиция (класс Н. Пейко и А. Хачатуряна).

Творчество не каждого начинающего композитора бывает отмечено столь объёмной жанровой палитрой, которой обладала Л. Агабалян: только за годы учёбы в Москве ею были созданы ряд фортепианных и скрипичных пьес (1950-51), трио для арфы, флейты и альты (1953), струнный квартет (1954), фортепианный квинтет (1955); оркестровая сюита (1956). В 1958 была закончена опера *Ара Прекрасный*, сочинённая на сюжет армянской мифологии. Легенда об Аре и Семирамиде, образ царя Ары Прекрасного оказал огромное влияние на искусство и литературу Армении, вдохновив многих армянских писателей и художников на создание ряда произведений.

Молодой композитор, не побоявшись опереться на столь популярный сюжет, создала самобытное произведение. Отчётливость народно-национальных истоков музыки, воссоздание в ней не только внешне-стилистических особенностей армянской музыки, но и характерного для неё строя образов и чувств определили ценные стороны сочинения. Думается, что именно за создание *Ары Прекрасного* Л. Агабалян в том же 1958 году была принята в члены Союза композиторов СССР.

Однако открывавшимся блестящим перспективам не суждено было осуществиться (вероятнее всего, по личным мотивам). В 1959 Л. Агабалян уехала в Новосибирск, где до 1965 года преподавала в местной консерватории на кафедре *общего фортепиано*, а с 1966 по 1977 – на одноимённой кафедре Кишинёвского государственного Института Искусств. Известно, что впоследствии Л. Агабалян вернулась в Армению; дальнейшая её судьба, к сожалению, неизвестна.

За 11 лет работы на кафедре *общего фортепиано* КГИИ Л. Агабалян было создано большое количество сочинений, значительно расширивших учебный репертуар кафедры. Разножанровые фортепианные произведения – многочисленные обработки молдавских народных мелодий, Тема и вариации на молдавскую народную песню *Извораши ку апэ рече* (1970), 6 вариаций (1971), цикл *Детский уголок* (1973-74), а также переложения для 2-х роялей известных произведений И. С. Баха, И. Стравинского, Р. Шедрина, С. Барбера – постоянно были востребованы в учебном процессе. Заявив о себе не только как оригинальный, обладающий индивидуальным стилем композитор, но и как яркая пианистка, Л. Агабалян часто принимала участие в различных концертах, исполняя собственные сочинения.

Фортепианный цикл *Детский уголок* Л. Агабалян¹ примыкает к той категории композиторского творчества, которая связана с отражением детской психологии. Она представлена двумя группами: первая раскрывает мир детей глазами взрослых (*Детская* М. Мусоргского, *Щелкунчик* П. Чайковского), вторая объединяет произведения, которые являются музыкальными зарисовками, связанными с отражением детского восприятия (*Карнавал животных* К. Сен-Санса, *Детский альбом* П. Чайковского, *Альбом для юношества* Р. Шумана и, конечно, одноимённый цикл К. Дебюсси). К последней группе можно отнести и цикл Л. Агабалян.

Сказанное подтверждается ограничением круга образов – конкретными, связанными с непосредственными детскими впечатлениями, отсутствием неожиданных переключений эмоционального состояния, умеренностью технических задач (в цикле нет блестящих пассажей, требующих большой беглости, отсутствует сложная дифференциация звуковых планов, фортепианная фактура компактна и доступна). Подобно Дебюсси, Л. Агабалян открывает исполнителям и слушателям новый, необычный мир – душу ребёнка, его эмоций и ярких фантазий: удивление красотой бабочки, случайно залетевшей в комнату, страх к чудищу, которое, наверное, живёт в тёмной пещере, восхищение от первой поездки в горы...

Детский уголок – цикл из пяти фортепианных пьес, снабженных программными заголовками: одни из них представляют собой пейзажные зарисовки (*В пещере*, *Горная речка*), другие посвящены миру живой природы (*Кузнечик*, *Бабочки и стрекоза*, *Улитка*). Проведём ещё одну параллель с одноимённым циклом Дебюсси, к которому композитор сам сделал забавные рисунки для оформления первого издания – каждой пьесе Л. Агабалян предшествует шуточный ироничный поэтический эпиграф, что, в свою очередь, позволяет говорить об усилении программного начала.

Произведение о детях и для детей изложено вполне «взрослыми» музыкально-выразительными средствами. Сложность, современность музыкальной материи с точки зрения ладотональности говорит о том, что Л. Агабалян-композитор ставила перед собой задачу привить исполнителю вкус к современному музыкальному языку. Миниатюры контрастны по содержанию, в каждой из них «...автор сумел найти характерный мелодический рельеф, яркую фактурную деталь, подчеркивающую живописность зарисовки» [2, л. 130].

Кузнечик – юмореска, в которой очень простыми средствами композитору удаётся создать образ подвижного насекомого. Во всей пьесе выдержан принцип ритмической и гармонической остинатности, передающий гротескный характер движений персонажа. Угловатый, капризный мелодический рисунок подчёркивает своеобразную грацию пьесы. В среднем разделе (пьеса написана в простой трехчастной форме) появляются контрастирующие элементы, вносящие оттенок таинственности, фантастичности. В качестве характерной детали гармонии используются терпкие малые секунды; кроме того, можно говорить о присутствии политональности: партия левой руки ориентируется на диезы (остинато на трёх звуках – *d-fis-g* – звуки *G-dur*), правая – на бемоли (*g-moll* с чередованием ступеней *g-ges*).

Сумрачный, таинственный колорит пьесы *В пещере* создаётся благодаря целенаправленному использованию красок нижнего регистра, углублённой «минорности» интонации. По своей структуре – это двухчастная развивающаяся форма; внутреннего

¹ Рукопись произведения была предоставлена Г. Тесеоглу.

контраста здесь нет, ведь задача композитора – создать единое ощущение, сказочно-волшебный образ темной пещеры и, возможно, обитающего в ней чудища. С точки зрения логики цикла в целом, эта пьеса представляет собой яркий контраст предыдущей: темповый (*Allegretto – Sostenuto*), регистровый (средний и низкий), штриховый (*staccato – legato*).

За внешней простотой пьесы скрывается необычайная изощрённость музыкального языка, в особенности это относится к сонорным свойствам гармонии. Общее матовое, приглушённое звучание создаётся благодаря избирательному использованию резонирующих звуковых сочетаний (акустически наполненные квинты, при игре которых присоединяется «шлейф» обертонов). Вязкие, тягучие мелодические линии, изложенные в основном крупными длительностями, с движением «полутон вверх – полутон вниз» содействуют созданию нужного мрачно-фантастического колорита.

Фактор тональной окраски (*c-moll*) также немаловажен: любая бемольная тональность, в сравнении с диэзной, звучит более матово; определённую красочность придаёт обилие случайных бемолей. Большое количество выдержанных звуков (и в верхнем, и в нижнем голосе), повторяющихся оstinатно, создаёт «гулкий» эффект пустого пространства. В последних 4-х тактах пьесы использован приём аккордовой перекраски: *as-es-g-b* – нонаккорд VI-й ступени в *c-moll* переходит в кадансовый квартсекстаккорд *e-moll*, затем возникает большой мажорный септаккорд от звука *g* и тоника *c-moll*. Такой резкий уход в диэзную сферу и возвращение в основную тональность создаёт необычный сонорный эффект средствами гармонии.

Стрекоза и ночные бабочки – миниатюрное, изящное, звучащее в высоком регистре, «акварельное» скерцо, создающее образ порхающих мотыльков. Анализ этой пьесы подтверждает выдвинутую ранее гипотезу о контрасте как основном принципе построения цикла. После мрачной *Пещеры* здесь возникают легкие подвижные фактурные элементы, основанные на квартовом, квинтовом, октавном движении в высоком регистре. Особого внимания заслуживает фортепианная фактура, создающая необычный сонорный эффект: возникающие «мерцания» отдельных звуков в соединении с метроритмическими формулами на основе четвертей и восьмых (то в правой, то в левой руке) создают удивительный образ беспорядочного движения ночных бабочек.

В среднем разделе пьесы использована другая фактурная идея: чередование одних и тех же звуков в правой и левой руке в октаву на фоне педали, каждый раз по-новому окрашивает верхний фактурный пласт. Идея совмещения разных тональностей теперь развивается не только по вертикали (в т. 9 левая рука продолжает удерживать *E-dur*, в правой руке появляются звуки *C-dur*), но и по горизонтали: весь средний раздел (тт. 25-39) идёт только по белым клавишам, в то время как крайние – только по чёрным.

Улитка обнаруживает ряд сходных признаков с другими медленными пьесами цикла: выбор среднего регистра, неторопливый темп, вязкая фактура, линейность мышления, использование оstinатности и др. Так, например, оstinатная мелодико-ритмическая формула (*cis-dis-c-d-h-fis*) в партии левой руки в сочетании с контрапунктическими мелодическими линиями правой живописует специфический способ передвижения улитки.

Что касается ладотонального фактора, то мы вновь наблюдаем диалектику взаимодействия бемольной и диэзной сфер: средний раздел простой трехчастной развивающей формы (тт. 14-45) появляется большое количество случайных знаков,

преимущественно бемолей; крайние же части звучат в «диезном» *h-moll*. В качестве необычной детали отметим запись партии левой руки в басовом ключе в репризе. Нотная запись у композитора никогда не бывает случайной – можно гипотетически предположить, что автор использовал психологический эффект, предлагая, может быть, тем самым исполнять данное место более плотным звуком, как бы ощущая более низкий регистр, хотя акустически звучание полностью совпадает с начальным разделом.

Заключительная пьеса – *Горная речка* – быстрая, остигато-моторная токката, сопровождающаяся причудливыми ритмическими акцентами, резкими гармоническими оборотами. В контексте цикла эта пьеса выполняет финальную, подытоживающую функцию, становится как бы своего рода символом энергии, бурлящего потока жизни, вечного движения.

Тенденция к ритмической остигатности, заложенная в самой фактуре (на основе триолей, распределённых между двумя руками), выдерживается практически неизменно от начала до конца произведения. Тем не менее, внутри происходят преобразования за счёт смены акцентов и долей в такте (переменный размер 3/4, 2/4), внедрения в заданную фактурную конструкцию отдельных созвучий, аккордов в разных октавах.

С точки зрения структуры, здесь трудно говорить о делении на части: пьеса представляет собой единый звуковой «поток», в котором практически нет цезур. Средний раздел простой трехчастной формы начинается с т. 48, где происходит обновление фортепианной фактуры на фоне выдержанной квинты в басу, а возвращение размера 3/4 говорит о появлении репризы.

Кроме семантики вечного движения, *Горная речка* представляет собой образец отражения пейзажности в музыке: звуковыми средствами автор ярко передаёт переменчивость течения горной реки. Тяжёлая густота плотного нижнего регистра клавиатуры, как бы изображающего горное ущелье, грозный рёв несущегося потока в начале пьесы уступает место прозрачной звонкости высоких фортепианных созвучий – сверкающих на солнце спокойных водяных струй в конце.

Таким образом, каждая из этих, простых на первый взгляд, пьес ставит конкретную художественную и техническую проблему. Перед исполнителями, заинтересовавшимися этим опусом Л. Агабальян, полным своеобразного колорита, мягкого лиризма, юмора стоит задача полноценного воплощения их образного содержания и контрастных настроений, подчеркивания красочной звуковой палитры, а многоплановая фортепианная фактура определяет разного рода пианистические задачи.

Фортепианный цикл *Детский уголок* в полной мере отразил новаторство композиторского языка Л. Агабальян, в котором ассимилированы такие ладогармонические и фактурные особенности музыки XX века, как политональность, сонорность, хроматизация музыкальной ткани.

Библиографические ссылки

1. АГАБАЛЯН, Л. С. *Личное дело*. Архив АМТИИ, Оп. 6, Д. 1023.
2. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано* (26 фев. 1973 г.). ЦГАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 665. Л. 128-131.