

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В  
ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТОВ КЛАССА ФОРТЕПИАНО  
ПРОФЕССОРА В. ЛЕВИНЗОНА**

CREAȚIILE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA IN REPERTORIUL  
STUDENTILOR CLASEI PIAN CONDUSE DE PROFESOR V. LEVINZON

CREATIVE WORKS OF THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA INCLUDED  
IN THE STUDENTS' REPERTOIRE IN THE PIANO CLASS OF PROFESSOR V. LEVINZON

**ИРИНА САВИНА,**

преподаватель Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*Sunt prezentate metodele de lucru asupra interpretării operelor muzicale semnate de compozitorii din Republica Moldova în clasa profesorului universitar V. Levinzon. În centrul atenției sunt următoarele lucrări: "Poem" de S. Lobel și "Cântec de leagăn" de V. Zagorsky. Sunt oferite explicațiile metodice ale lui V. Levinzon referitor la analiza interpretativă detaliată a acestor lucrări.*

**Cuvinte-cheie:** V. Levinzon, compozitori din Republica Moldova, piese pentru pian, pianist, repertoriu didactic for piano, recomandări metodice.

*This study presents the methodology of work on musical pieces by Moldovan composers' creations in the class of professor V. Levinson. Much attention is given to the following works: "Poem" by S. Lobel and "Lullabies" by V. Zagorsky. The reader is proposed to get acquainted with a detailed interpretative analysis of these pieces with V. Levinson's methodical explanations.*

**Keywords:** V. Levinzon, composers from the Republic of Moldova, piano pieces, pianist, didactical repertoire for piano, methodical recommendations.

Фигура Виктора Вениаминовича Левинзона - великолепного пианиста и педагога - принадлежит к числу лучших музыкантов Республики Молдова второй половины XX века. Не случайно его личность привлекала к себе музыкантов-исследователей [1; 2]. Его исполнительский репертуар был разнообразен и богат. Определенное место в нем занимали произведения отечественных композиторов. Пианист включал их в концертные программы, записывал на радио и телевидении. Талантливый интерпретатор тем самым оказывал композиторам поддержку, ободряя их и поощряя к дальнейшим поискам и находкам. С другой стороны, премьеры новых сочинений способствовали воспитанию подрастающего поколения молодых студентов-пианистов, содействовали расширению их репертуара.

Сам В. Левинзон исполнял произведения Л. Гурова, В. Загорского, С. Лунгула, С. Лобеля, А. Стырчи, Г. Няги, Ш. Няги и др. Включал он их также в индивидуальные планы студентов своего класса. Учебный репертуар из произведений молдавских композиторов в классе В. Левинзона постоянно обогащался, но существовали и «любимые», наиболее часто исполняемые студентами произведения. К их числу относится *Поэма* С. Лобеля, *Этюд-экспромт* и *Колыбельная* В. Загорского, *Прелюдия As-dur* А. Стырчи, *Дойна* Г. Няги и др.

Вообще в педагогической практике В. Левинзона сложились индивидуальные методы и приемы в работе над музыкальным произведением. Так, обычно первый этап в занятиях с учениками был связан не с разучиванием нотного текста, а с предварительным полным проигрыванием произведения и ознакомлением ученика со стоящими перед ним художественными задачами. Любое музыкальное произведение воспринималось профессором как образный рассказ, последовательно развертывающийся во времени. Основная задача исполнителя заключалась в том, чтобы правильно понять этот рассказ и суметь правдиво донести его до слушателей. Важную роль в этом играют аналогии и художественные ассоциации.

Именно так В. Левинзон работал над *Поэмой* С. Лобеля, которая пользуется большой популярностью и часто включается в программы экзаменов и академических концертов студентов АМГИИ. Характеризуя это произведение, И. Хатинова пишет: «Огромная популярность этой пьесы /.../ объясняется, по-видимому, особой тонкостью, одухотворенностью и поэтичностью образного строя *Поэмы*, проникновенным характером основной темы» [3, с. 39]. Эта пьеса относится к кантиленным произведениям композитора. Несмотря на то, что она имеет обобщенно-жанровое наименование, В. Левинзон на уроках меткими образными характеристиками помогал студенту сформировать необходимое художественное представление о ней. Конечно, каждым студентом она исполнялась по-новому, в процессе игры возникали дополнительные ассоциации, но все-таки впечатление красоты родного края наиболее близко соответствовало музыке этого произведения.

В первой части *Поэмы*, написанной в простой трехчастной форме, после двуктного вступления в левой руке проходит основная тема в тональности *gis-moll*. Перед учеником здесь ставилась задача «пения» на рояле – достигалась певучесть и сочность звука. Для этого, при исполнении главной темы произведения В. Левинзон рекомендовал держать пальцы как можно ближе к клавишам и стараться погрузить их плавно в клавиатуру, избегая толчков. «Играй по дну», – советовал педагог, при этом подчеркивая важность слухового контроля. Такого способа придерживались почти все пианисты, славившиеся умением «петь» на фортепиано.

Кантиленную мелодию повествовательного характера профессор не советовал играть *piano*, так как в этом случае она потеряла бы свою выразительность и полноту звучания. Поэтому всегда огромное внимание уделялось соотношению партий правой и левой рук, мелодии и аккомпанемента. По глубине звучания мелодия уподоблялась им человеческому голосу, подчеркивая, что она, как и голос, должна звучать свободно и естественно. А баланс мелодии и аккомпанемента он сравнивал с «небом и землей», отмечая, что между ними есть расстояние и воздушное пространство. Поэтому в динамическом и звуковом отношении мелодия должна быть подобна небу, а аккомпанемент и бас – земле. Чтобы добиться большего понимания и разнообразия

звучания, педагог постоянно прибегал к аллегориям и ассоциациям, наиболее близким студенту, тем самым добиваясь нужного эффекта непосредственно на уроке. Главное условие для достижения художественной красоты было в осмысленной игре студента, в простоте и естественности выражения.

Триольное сопровождение главной темы должно было быть плавным *piano rubato*, как бы окутывать мелодическую линию, ни в коем случае нельзя было акцентировать первую ноту каждой триоли и мешать движению мелодии. Прием для аккомпанирующей руки выбирался безударный, не силовой, без высокого поднятия пальцев, с плавными поворотами кисти и гибкими переключиваниями пальцев при переносе руки в другую позицию.

В среднем разделе, *Poco piu mosso*, появляется *poco agitato* с последующим *crescendo*, приводящим к яркой кульминации всего произведения. Многим студентам оказывается трудно установить правильный темп *poco piu mosso*, поскольку они не подготавливаются к новому движению заранее, а темп начинают искать постепенно, с момента начала раздела, когда цельность произведения уже утеряна. В этом случае профессор рекомендовал перед началом среднего раздела услышать его темп, или «пульс», как он часто говорил, и только после этого приступить к исполнению. При этом необходимо было перестроиться в новый темп быстро, без замедления и пауз<sup>1</sup>.

Новая мелодия этого раздела вырастает из материала главной темы, а фактура насыщается полифоническими элементами, по звучанию близкими к молдавскому фольклору. В начале раздела проводятся два звена секвенции, после каждого из которых звучит построение, подготавливающее еще более напряженное вступление следующего материала. Исполнение этого эпизода является не совсем удобным в техническом отношении, если *arpeggio* в правой руке стараться играть *legato*. В. Левинзон советовал пианисту обратить внимание на четвертные ноты, исполняемые приемом *non legato*, соединяя их с помощью запаздывающей педали. Они берутся первым пальцем правой руки, более ярким и плотным звуком по сравнению с остальными «легкими» шестнадцатыми, которые должны быть сыграны крепкими пальцами на одном движении кисти. Важным моментом в подготовке кульминации является 53 такт, где звучит *subito piano*. Здесь композитор «обрывает» нарастающее движение к кульминации и как бы начинает идти к ней заново. Этот эффектный прием исполнитель не должен выполнять формально, его нужно понять и прочувствовать.

Далее необходимо научиться равномерно распределить движение от *pp* до *ff*, только тогда кульминация произведет лучший эффект<sup>2</sup>. В. Левинзон часто обращал внимание на то, что, когда в нотах написано *crescendo*, то в этом месте еще нужно играть *piano*, между тем у многих исполнителей длительное *crescendo* сразу переходит в откровенное *forte*, и кульминация тогда ослабляется. Нельзя недооценивать и роль

---

<sup>1</sup> Не секрет, что главная причина темповой неопределенности неопытных исполнителей лежит в недостаточной их артистичности, в нечуткости к эмоциональному содержанию музыки. В решении этой проблемы роль В. Левинзона была необычайно велика: он будил воображение учащихся, заставлял мыслить, чувствовать, и переживать художественные эмоции, многократно проигрывая произведение. Таким образом профессор воспитывал в учениках умение выразить отношение к исполняемой музыке.

<sup>2</sup> В этой связи уместно будет вспомнить о том, как великий С. Рахманинов относился к динамическому плану произведения, считая, что его правильное построение гарантирует успех выступления. Иногда, бывая недовольным своей игрой, он говорил, что «точка сползла», имея в виду, что главная кульминация произведения не выстроилась на нужной ему высоте эмоционального накала [4, с.436]. Такое обостренное чувство формы произведения является идеалом, к которому должен стремиться каждый исполнитель.

басового голоса, являющегося «фундаментом» фактуры и выполняющего функцию побочной мелодической линии. Поэтому партию левой руки следует поучить отдельно, причем ноты басового голоса нужно играть более глубоко, при этом связав их по смыслу и по динамике между собой, а аккорды – тише и легче.

Реприза в исполнительском отношении должна отличаться от первого раздела пьесы. Мелодия после кульминации трактуется как воспоминание, а значит, ее следует играть тише, чем в экспозиции. В динамическом плане репризу необходимо выстроить так, чтобы затихание звука было равномерным, с постепенной перспективой на полное угасание.

Поэма С. Лобеля будет полезна для разучивания пианистами, которые испытывают определенные трудности в проявлении эмоциональной яркости на сцене. Доступный музыкальный язык, ясная форма, яркая центральная кульминация и удобная фактура данной пьесы способствуют получению этого опыта.

Ярко воплощенный художественный образ еще одной пьесы, изучавшейся в классе В. В. Левинзона - *Колыбельная* В. Загорского - находит живой эмоциональный отклик в душе пианиста-исполнителя. Отдельные эпизоды и, в особенности, кульминационные моменты развития захватывают воображение. Е. Клетинич писал о *Колыбельной*: «Тонкая поэтичность, широкий диапазон эмоциональных оттенков снискали *Колыбельной* популярность она часто звучит по радио и с концертной эстрады /.../ Ее можно услышать и в переложении для скрипки» [4, с.11]. Трехчастное строение подсказывает ее динамический план: первая и третья части – спокойные *andante*, а средняя часть контрастирует с ними более яркими и насыщенными красками. Часто студенты, исполняющие это замечательное произведение, не могут понять, почему пьеса с ярчайшей драматической кульминацией называется колыбельной. По мнению В. Левинзона, характер колыбельной песни проявляется лишь в начале сочинения, в его первом разделе. Эта нежная мелодия, звучащая в характере *Andante cantabile*, символизирует все, что дорого человеку и ассоциируется с образом родины, матери, детства, однако уже здесь музыка полна грусти и ностальгии, остро ощущаемых, но не высказываемых, а как бы скрываемых. Первое предложение темы изложено в среднем регистре; нисходящие повторяющиеся мотивы, разделенные паузами, несут в себе интонации монотонного убаюкивания. Идеал исполнения этого эпизода – певучее, мягкое звукоизвлечение, подражающее красивому женскому голосу.

В. Левинзон всегда утверждал, что звук нужного качества получается только тогда, когда он психологически подготовлен. Помимо психологической подготовки, необходимо умение исполнителя спеть голосом мелодию с правильно подобранной интонацией и динамикой, то есть «сфразировать» тему, услышать про себя ее звучание, и только потом приступить к исполнению. Первый такт *Колыбельной* профессор предлагал сыграть еле слышно, как бы издали, второй – более плотным звуком. Третий и четвертый такты содержат кульминацию темы с ее закруглением на *diminuendo*. Исходя из этого примера ясно, что музыкальная интерпретация – это живая речь, в которой мысль не может стоять на месте, она должна постоянно развиваться и трансформироваться. Вот как об этом говорил К. Игумнов: «Музыкальное исполнение – это живой рассказ. Но, конечно, мало рассказывать. Нужно, чтобы рассказ был интересным и содержательным» [5, с.144]. В. Левинзон часто говорил, что «исполнитель должен мыслить музыку как речь, обращенную к слушателю».

Во втором предложении тематический материал переносится в более высокий регистр. Мелодию, дублируемую октавами, необходимо играть с опорой на четвертый и пятый пальцы правой руки, чтобы верхний голос прозвучал более выразительно. Аккомпанемент, изложенный шестнадцатыми, следует исполнять легко, но с глубоким извлечением каждой опорной ноты в басу. В случае выполнения этих рекомендаций музыка первой части приобретет характер объемности, стереофоничности.

В среднем разделе *Poco più mosso* появляется новая светлая и жизнеутверждающая тема в *Es-dur*, завершение которой подчеркивается авторским *ritenuto*. Далее, во втором предложении средней части начинается «сквозное» построение, которое необходимо сыграть «на одном дыхании», с внутренней устремленностью. Здесь радостная тема среднего раздела заметно преобразуется и подготавливает кульминацию всей пьесы, основанную на главной теме произведения. Наступает новая стадия в развитии музыкального образа. Для нее характерна непрерывная смена душевных состояний: неясных желаний, надежд, сомнений, грез, стремлений к счастью – что и приводит к самому насыщенному, яркому моменту во всей пьесе – к ее кульминации. Одним из самых технически неудобных мест в данной пьесе являются тт. 25 – 30, где фактура правой руки содержит в себе проведение мелодии одновременно с аккомпанирующими триольными аккордами. Сложность заключается в умении сыграть без акцентов и ритмически ровно мелодию на фоне легких триолей. В. Левинзон предлагал несколько вариантов работы над этими тактами:

- 1) партию правой руки сыграть двумя руками, где мелодия исполняется одной, а аккорды – другой. Важно достичь при этом конечного варианта звучания с правильным динамическим балансом между мелодией и аккомпанементом;
- 2) разделить фактуру этого фрагмента на три голоса, поучив их по два одновременно: нижний голос вместе со средним, а также нижний с верхним;
- 3) материал правой руки поучить с утрированными динамическими оттенками в очень медленном темпе, где мелодия будет исполняться глубоким прикосновением на *mezzo forte*, а триоли – невесомым *pianissimo*.

Отдельно следует сказать о басовом голосе, который увязывает по смыслу все компоненты фактуры. В начале пьесы в басу главной темы есть повторяющаяся квинта *c – g*, которая вступает на сильную долю такта. В кульминации идея повторяющегося баса трансформируется в самостоятельный октавный пласт, на фоне которого проходит главная тема с сопровождающими ее аккордами, благодаря чему кульминация приобретает драматический характер. Это впечатление еще больше усиливается после стремительного октавного взлета к последнему аккорду в кульминации, который по звучанию напоминает раскат грома. Далее следует внезапная тишина – фермата, которую студенты часто не выдерживают или не замечают совсем. А ведь она является очень важным моментом драматургии всей пьесы, и ее значение нельзя недооценивать. После долгой паузы появляется эпизод *Quasi recitativo*, построенный на интонациях фольклорного характера. В репризе мелодия колыбельной звучит на фоне все той же повторяющейся октавы в басу, напоминающей звон колокола. Этот самый «колокол» В. Левинзон предлагал динамически поставить на первый план, как единственную реальность, а мелодию услышать как бы издалека и постепенно ее «рассеять». Такой исполнительский прием напомнит слушателю о событии, сделавшем колыбельную только сном, или «эхом прошлых дней».

В педагогическом репертуаре В. Левинзона произведения композиторов Республики Молдова являлись ценным дидактическим материалом, позволяющим ставить перед студентами ряд особых задач, связанных с осознанием национальной специфики музыки.

### Библиографические ссылки

1. FELDMAN, A. *Probleme de interpretare muzicală în viziunea profesorului V. Levinzon. In : Învățământul musical la Chișinău. Istorie și contemporaneitate.* Chișinău: Grafema Libris, 2004.
2. VARDANEAN, A. *Corelația ritm-agogică în sistemul muzical-didactic al profesorului V. Levinzon. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale.* Ed. a 4-a. Chișinău: Grafema Libris, 2004.
3. ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов.* Кишинэу: Grafema Libris, 2010.
4. РАХМАНИНОВ С. В. *Литературное наследие в 3-х т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма.* Москва: Советский Композитор, 1978.
5. КЛЕТНИЧ, Е. *Творчество В. Загорского.* Москва: Советский Композитор, 1976.
6. *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве* сб. статей. Сост. С.Хентова, Москва-Ленинград: Музыка, 1966.