

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО № 2  
ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Г. НЯГИ**

**PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONALE ALE TRIOUULUI NR. 2  
PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN DE GH. NEAGA**

**COMPOSITION PECULARITIES OF TRIO NO 2  
FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY GH. NEAGA**

**NATALIA COSTICOVA<sup>1</sup>,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 785.73:781.61**

*Г. Няга – один из наиболее значимых молдавских композиторов XX века, внесших значительный вклад в развитие национальной композиторской школы. Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано композитора – крупное одночастное произведение, состоящее из контрастных блоков: Lento – Allegro con brio – Lento. Логика сонатной формы здесь синтезируется с полифоническими принципами, создавая индивидуализированную композиционную структуру. Отметим большую роль полифонических приемов во всех разделах произведения, высокую степень интонационной и стилистической цельности опуса.*

**Ключевые слова:** Г. Няга, трио, fuga, полифония, сонатная форма

*Gh. Neaga este unul dintre cei mai remarcabili compozitori moldoveni din secolul XX care a contribuit semnificativ la dezvoltarea școlii naționale de compoziție. „Trio nr. 2 pentru vioară, violoncel și pian” este o lucrare mono-partită alcătuită din secțiuni contrastante Lento – Allegro con brio – Lento. Logica formei de sonată este sintetizată aici cu principiile polifonice, creând o structură compozițională individualizată. Observăm rolul important al procedeeelor polifonice în toate secțiunile lucrării, un grad sporit de integritate intonațională și stilistică a opusului vizat.*

**Cuvinte-cheie:** Gh. Neaga, trio, fugă, polifonie, forma de sonată

*Gh. Neaga is one of the most important Moldovan composers of the 20<sup>th</sup> century, who contributed significantly to the development of the national school of composition. Trio no 2 for violin, cello and piano is a one-part work composed of contrasting sections Lento - Allegro con brio - Lento. The logic of the sonata is synthesized here with polyphonic principles, creating an individualized compositional structure. We observe the important role of polyphonic methods in all the sections of the work, a greater degree of the intonation and style integrity of this piece.*

**Keywords:** Gh. Neaga, trio, fugue, polyphony, sonata form

1 E-mail: natali-costicova@mail.ru

Г. Няга – один из наиболее значимых молдавских композиторов XX века, внесших значительный вклад в развитие национальной композиторской школы. Эволюция композиторского языка Г. Няги не была типичной для своего времени. Он часто бывал в странах Европы, был знаком со многими западными композиторами и их сочинениями, с инновациями в сфере композиторских техник своего времени. И. Чобану-Сухомлин утверждает, что, по сравнению с другими молдавскими композиторами в 1980-х годов, чье творчество колеблется между неоромантизмом и неофольклоризмом, Г. Няга выделяется «благодаря более экспериментальному характеру своего творчества» [1, с. 14].

Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги представляет собой крупное одностанное произведение, состоящее из трех разнотемповых блоков: *Lento* (т. 1-77), *Allegro con brio* (т. 78-291), *Lento* (т. 292-341), неравноценных по своим масштабам. С точки зрения пропорций разделов, создается впечатление, что средний раздел – основной, а обрамляющие его разделы в медленном темпе выполняют композиционную функцию вступления и завершения.

Начальная тема проводится в низком регистре на фоне педали фортепиано на звуке *до* в партии виолончели.

18-тактовая тема построена на элементах двенадцатитоновой хроматики, основанной преимущественно на полутоновом движении, дополненной целотоновыми ходами. Несмотря на использование хроматики, построение мелодической линии в партии виолончели очень естественно и логично и основано на приеме секвенцирования, а педаль на выдержанном звуке уравнивает общее звучание. Структура темы немного напоминает тему фуги, в которой есть выразительное ядро (тт. 1-2) и его развертывание (тт. 3-6), а второе проведение темы от звука *фа* напоминает соотношение пропоста-риспоста в фуге.

Условно назовем этот тематический материал *темой* (Т). В дальнейшем эта тема точно проводится в партии фортепиано (тт. 18-34), на фоне педали в правой руке, то время, как в партии скрипки излагается контрапунктирующий материал. Первоначально партия скрипки построена на параллельных секстах в нисходящем движении, которые используют те же полутоновые соотношения, которые доминировали в начальной теме в партии виолончели. Благодаря консонирующим интервалам, общая фактура достаточно благозвучна и лишена интонационной остроты. Обозначим их как конструктивный элемент № 2 (КИ 2).

Начиная с 18 такта, мелодия в партии скрипки строится на кратких мотивах в амбигусе малой терции; этот же интервал выдержан между звеньями секвенции, придавая музыке ла-

ментозный характер. В дальнейшем в партии скрипки объединяются по вертикали два элемента – сектовый параллелизм и малотерцовые попевки, вновь подчеркивая линейную природу ансамблевой фактуры. Обозначим их как конструктивный элемент № 3 (КИ 3).

Если принять в качестве гипотезы идею, что в основе этой формы – принципы построения трехголосной фуги (по числу участников трио), то в т. 35 (*a tempo*) начинается разработка фуги, связанная с изложением темы от звука *ми бемоль – ля бемоль* в партии фортепиано, в то время как струнники исполняют КИ 3 в интервале малой терции, что также соответствует природе этого элемента. У фортепиано в это время излагаются Т и КИ 2. Тот же прием используется от звука *ля бемоль*, подобно исходной теме. Таким образом, темы излагается трижды: единожды в партии виолончели и дважды в партии фортепиано, в то время как два других элемента используются в качестве противосложения. С точки зрения тонального плана этот раздел формы тонально разомкнут.

В следующем разделе (тт. 52-63) использован контрастный материал: это гомофонно-гармоническая фактура в партии фортепиано при паузирующих струнных инструментах. Она достаточно выразительна, хотя и не виртуозна, как традиционная каденция, и имеет другой образный строй (ремарка автора: *poco scherzando piu mosso cresc*). Здесь происходит смена размера: 4/4 вместо  $\frac{3}{4}$ , параллелизм хроматических секст заимствован из КИ 2, а прием секвенцирования в партии фортепиано произведен от КИ 3. С точки зрения пропорций, раздел достаточно краткий.

Следующий раздел *Tempo I* (тт. 64-77) возвращает слушателя к полифоническим принципам: новая тема также использует малотерцовые ходы и нисходящие хроматические секунды. Тема проводится у виолончели. Начиная с т. 71, в партии скрипки доминируют диссонирующие интервалы и сходные ритмические рисунки в мелодии, а двухголосие струнных инструментов динамизируется за счет синкопирования.

Таким образом, первый раздел имеет трехчастное строение: крайние части – полифонические, а средняя – гомофонно-гармоническая и сольная (фортепиано). С точки зрения пропорций, они неравны: 51 тт. – 11 тт. – 15 тт. Если опираться на масштабно-синтаксический критерий, первый раздел воспринимается как основной, а два последующих – как две контрастные связки ко второму разделу.

И в следующем разделе формы, занимающем такты с 78 по 291, полифонические принципы построения ансамблевой фактуры и полифонические формы выходят на первый план. Новая тема излагается первоначально в партии фортепиано (тт. 78-88): она динамична, моторна, с элементами скерцозности.

Allegro con brio

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score starts at measure 77. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The Violin and Viola parts are mostly rests. The Piano part begins with a forte (f) dynamic and features a complex rhythmic and melodic line with chromatic movement and syncopation.

Поначалу тема излагается в басу одногласно, поддерживаемая резкими аккордами в правой руке, а затем фактура становится целиком аккордовой, гомофонно-гармонической (тт. 81-83). В тт. 84-87 линейное мышление возвращается, фактура становится двухголосной с неточной ритмической дублировкой в партиях левой и правой руки. Отметим также появление мелизматика: хроматические форшлагги придают движению еще большую стремительность, подчеркнутую также сменой размера (4/4 вместо 3/4). В дальнейшем музыкальный материал подвергается интенсивному развитию: композитор использует ритмические дробление, трехтактовая фраза сжимается до 1 такта и секвенцируется, из гомофонно-гармонического фрагмента вычлняются отдельные элементы (тт. 88, 90). Два основных элемента как бы сталкиваются друг с другом, обеспечивая неустойчивый, разработочный характер того раздела, в котором единицей измерения становится двухтакт. Данный раздел завершается в т. 103. Его характер и масштабы позволяют говорить о нем как о главной партии основного раздела. В т. 10 возникает контрастный музыкальный материал, определяемый нами как побочная партия. Это певучая мелодия в размере  $\frac{3}{4}$  излагается первоначально в партии скрипки (тт. 104-107), затем у фортепиано (тт. 108-111), вновь напоминая о приеме имитации. В дальнейшем этот материал развивается на мотивных элементах побочной партии, но без изложения последней, напоминая о принципах построения интермедии в фуге.

Разработка начинается с изложения темы главной партии в т. 145 в левой руке фортепиано: здесь имитируется в верхнюю квинту начальный мотив темы в партии фортепиано. Этот раздел (т. 145-202) можно расценивать как первый этап разработки, в котором развивается основной тематический элемент главной темы. С точки зрения ансамблевой фактуры, автор прибегает к октавным унисонам в партиях струнных инструментов (тт. 155-156), ритмической имитации (тт. 159-160) и др.

Второй этап разработки связан с побочной партией (тт. 202-219): здесь применяются такие приемы, как неточная дублировка темы в партиях струнных инструментов, внедрение основного тематического элемента главной темы (тт. 209-211). В целом, характер фортепианного аккомпанемента – гомофонно-гармонический, а струнники образуют соединение двух линий, по-разному взаимодействующих: они либо дублируют партии друг друга, либо выстраивают контрастное или имитационное двухголосие.

Третий этап разработки (тт. 220-261) снова строится на втором элементе главной партии (форшлагги и хроматические мотивы). С точки зрения динамики, этот раздел менее напряжен и драматичен, чем предыдущие и подготавливает появление репризы. В репризе (тт. 262-291) процесс развития не прекращается, о чем свидетельствует иной характер фактуры главной темы, появление новых элементов в партиях струнных инструментов, фактически новая побочная тема (тт. 279-291).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 279. The Vln. part is in treble clef with a dynamic marking of *f*. The Vc. part is in bass clef with a dynamic marking of *f*. The Pno. part is in grand staff with a dynamic marking of *p mf*. The music consists of several measures of music, with a fermata over the final note of each part.

Заключительный раздел произведения возвращает слушателя к медленному темпу (*Lento*) и экспонирует новый музыкальный материал: появляется тональность си бемоль минор, тема широкого дыхания звучит в партии виолончели. В партии фортепиано мелодические линии дублируются в октаву, тем самым создавая линейную фактуру и напоминая о монодии как принципе музыкального мышления. Протяженность, медитативность этой темы позволяет предположить, что этот раздел – своеобразный философский итог произведения, эпилог, осмысление борьбы, произошедшей в основном разделе. Лишь в последних тактах произведения отдельными «всполохами» возникают реминисценции основного мотива главной темы (тт. 335 и 337).

С точки зрения композиционной логики, этот раздел приближается к двухчастной простой развивающей форме (границы разделов соответственно: тт. 292-316 и 317-341), первый раздел которой основан на монодийном движении, а второй – на контрастном двухголосии в партиях струнных. Следует отметить появление активного мотива из темы главной партии (т. 335), который воспринимается как отголосок основного конфликта произведения.

Суммируем изложенное. Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги отражает характерные черты творчества композитора. Так, по сравнению с первым трио для кларнета, скрипки и фортепиано, написанном в 1976 году, здесь концепция отбора тематического материала принципиально иная. Если в более раннем сочинении автор опирается на разножанровый материал, принадлежащий сфере академической, фольклорной и массовой музыки (известно, что в данном произведении были использованы „Rondo alla ingharese quasi un sarģicģio op. 129” Л. ван Бетховена, молдавская народная песня „Am un leu ŝi vreau sǎ-l beu” и массовая песня из солдатского фольклора советского периода „Почта полевая”) [3, с. 104], то в анализируемом нами трио природа тематического материала более однородна и связана с академической музыкальной культурой, линейностью фактуры и др. принципами академического генезиса. С точки зрения выбора музыкально-выразительных средств и приемов развития, обращает на себя внимание большой удельный вес полифонических приемов, что, впрочем, является характерной чертой камерно-инструментальной музыки композитора, о чем пишут многие музыковеды, например, Н. Кичук [2, с. 42]. Присутствие полифонических приемов во всех композиционных разделах произведения способствует интонационной и стилистической цельности опуса, что, впрочем, также характерно для камерно-инструментального творчества композитора. Как отмечают В. Мельник и Н. Кичук, «контрапунктическая техника наряду с интонационными связями между разными разделами формы вносит вклад в единство композиции» (перевод наш. – Н.К.) [5, с. 96]. Что касается композиционных особенностей анализируемого сочинения, тяга к одночастной, слитно-циклической форме, внутри которой намечается разделение на контрастные эпизоды, также вполне типична для творчества композитора. Если, к примеру, в Сонате для фортепиано (1979) угадываются контуры сонатно-симфонического цикла, то здесь речь идет о более индивидуализированной структуре: драматургически главенствующий крупный раздел в быстром темпе, подобный сонатной форме, обрамляется медленными разделами. Отметим, что в этом плане структура трио отличается от трио 1976 года, написанного в форме 4-х-частного цикла.

#### Библиографические ссылки

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. CHICIUC, N. *Ipostaze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga*. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016. Chișinău: Valinex, 2016, nr. 1, pp. 42–45.
3. MELNIC, V., CHICIUC, N. *Tradiții și inovații în sonata pentru pian de Gheorghe Neaga*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3(20), pp. 96–106.