

**ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИИ В  
СОЧИНЕНИИ СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ТРИ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОРТРЕТА: ШОПЕН, СКРЯБИН, РАХМАНИНОВ**

**PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI COMPOZIȚIEI ÎN  
LUCRAREA PENTRU PIAN TREI PORTRERE MUZICALE:  
CHOPIN, SKRIABIN, RACHMANINOV DE SNEJANA PÎSLARI**

**PECULIARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND COMPOSITION IN  
SNEJANA PÎSLARI'S COMPOSITION FOR PIANO TREI PORTRERE MUZICALE:  
CHOPIN, SKRIABIN, RACHMANINOV**

**ДМИТРИЙ КАБАКОВ<sup>1</sup>,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,  
старший преподаватель, Приднестровский государственный  
институт искусств им. А.Г. Рубинштейна  
<https://orcid.org/0000-0002-7911-5905>

CZU [780.8:780.616.433.083.1]:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.16>

*В статье анализируется фортепианное сочинение Снежаны Пысларь «Три музыкальных портрета», рассмотренное с точки зрения его содержания и формы. Делается вывод о том, что музыкальный язык и композиционно-драматургическая специфика данного произведения обусловлены его художественным замыслом и индивидуальностью композиторского стиля, связанного с претворением стилевой парадигмы позднего романтизма.*

**Ключевые слова:** произведение для фортепиано, форма, жанр, стиль, романтизм, Снежана Пысларь

*În articol este analizată lucrarea pentru pian Trei portrete muzicale de Snejana Pîslari, caracterizată din punct de vedere a conținutului artistic și formei de realizare a acesteia. Se ajunge la concluzia că specificul limbajului muzical și compozițional-dramaturgic al lucrării date este determinat de originalitatea ideii artistice și individualitatea stilului componistic, care sunt legate de realizarea paradigmei stilistice a romantismului târziu.*

**Cuvinte-cheie:** lucrare pentru pian, formă, gen, stil, romantism, Snejana Pîslari

<sup>1</sup> E-mail: cabacov.dmitrii@mail.ru

The author of the given article analyzes the piano composition by Snejana Pâslari „Trei portrete musicale” examined in terms of its content and form. The conclusion is made that the musical language and the specifics of composition and dramaturgy of this composition are determined by its artistic idea and the composer’s individual style related to the implementation of the late romanticism stylistic paradigm.

**Keywords:** composition for piano, form, genre, style, romanticism, Snejana Pislari

## Введение

Произведение С. Пысларь *Три музыкальных портрета для фортепиано: Шопен, Скрябин, Рахманинов* по жанровой принадлежности сочетает в себе признаки цикла миниатюр и программной романтической сюиты. Оно было написано в 1992 г. и представлено на экзамене по композиции в конце первого курса консерваторского обучения под названием Прелюдии. В 2012 г. С. Пысларь выполнила вторую редакцию цикла, изменив название и сделав более удобной фактуру первой части (Шопен). В этом виде цикл миниатюр был опубликован в сборнике *Fantezie: album de piese și ansambluri pentru pian* [1], а 3 марта 2013 г. исполнен в концерте, организованном при содействии Союза композиторов и музыковедов Молдовы и прошедшем в Республиканском музыкальном лицее им. Ч. Порумбеску под девизом Отечественные композиторы – молодому поколению. Сочинение прозвучало в исполнении Л. Баликовой и было с интересом воспринято слушателями. Такой успех был обусловлен высоким профессиональным уровнем опуса и его доступностью для восприятия молодыми пианистами – лицеистами и студентами, охотно включающими произведение в педагогический и концертный репертуар.

## Общая характеристика цикла

В выборе «портретируемых» проявились тогдашние композиторские фортепианные пристрастия С. Пысларь. Все избранные музыканты – славянские композиторы-романтики, сочетающие в себе талант творца и пианиста, блестяще владеющие фортепианной фактурой и имеющие индивидуальный почерк. Показательно, что С. Пысларь сознательно не обратилась к еще одному ярчайшему представителю фортепианного романтизма – Ф. Листу. Она посчитала, что портрет Листа в этом цикле был бы излишне блестящим и нарушил бы лирическую концепцию. Последовательность музыкальных образов выстроена в хронологическом порядке: первым представлен облик классика польской музыки, после него даны характеристики русских мастеров рубежа XIX–XX вв. Чередование пьес подчинено принципу контраста, который проявляется в темповой, метроритмической, ладотональной и других сторонах музыкальной ткани (таблица 1).

Таблица 1. Структура цикла Три музыкальных портрета.

Пьеса	Шопен	Скрябин	Рахманинов
Темп / Характер исполнения	<i>Moderato</i>	<i>Andante sognando</i>	<i>Agitato</i>
Метр	6/8	6/8	5/8
Тональность	<i>D-dur</i>	атональность, центральный элемент	<i>c-moll</i>
Количество тактов	30	30	39
Динамика	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>
Форма	Смешанная: период из 3-х предложений, на втором плане — простая трехчастная	Смешанная: период из 3-х предложений, на втором плане — простая трехчастная	Сквозная одночастная

## Шопен

Пьеса Шопен выражает чувство взволнованности, порывистости, устремленности, с оттенком ораторской декламационности. На протяжении миниатюры напряжение возрастает, достигая кульминации во второй половине формы. По строению сочинение представляет со-

бой смешанную форму, где на первом плане выявлены черты периода из трех предложений (8 т. + 16 т. + 6 т.), на втором – простой трехчастной формы. Все три предложения начинаются сходно, начальное, экспонирующее интонационно-тематический материал, ориентировано на квадратность, второе (по протяженности оно занимает больше половины всей пьесы) максимально интенсивно реализует функцию развития, третье является репризным.

Парадоксален выбор тональности *D-dur*, которую Ф. Шопен использует крайне редко, она встречается лишь в мазурке ор. 33, № 2, в Экосезе № 1 и в Вариациях на тему Мура для фортепиано в четыре руки. Правда, имеется у польского классика в тональности *D-dur* и фортепианная прелюдия – ор. 28, № 5. По фактуре она близка миниатюре С. Пысларь. Исследователь творчества Шопена М. Томашевский относит ее к типу «этюдных» прелюдий композитора. Он пишет: «Этюдные прелюдии – *G-dur* (3), *D-dur* (5) и *Es-dur* (19) – достаточно явно проявляют свой характер. Они исполняются в быстром темпе (*vivace* или *moltoallegro*), с легкостью и подвижностью, свойственным *motoperpetuo*, эволюционно, поэтапно развивая одну фактурную идею, и вносят игровой элемент. Их соответствия можно найти среди Этюдвор. 10 и 25» [2 с. 396]. Ю. Кремлев в характеристике данной прелюдии видит «образ живого и взволнованного созерцания природы. Весьма выражены мнимая полифония и фактура широких расстояний. Приметны: свобода голосоведения, полиритмия, звонкий (почти „григовский”) доминантноаккорд в первых тактах» [3 с. 447]. Нечто подобное усматривает и И. Бэлза: «Ремажорная прелюдия так же кратка и стремительна, как первая, но гармонически сложнее. Нарастание звучности приводит к внезапному взлету в третью октаву, куда не достигали еще фигурации, затем тоника сменяется доминантой, которая вновь переходит в тоническое трезвучие в положении терции» [4 с. 251].

Возможно, для С. Пысларь данная тональность показалась соответствующей музыкальному образу ее пьесы – эмоционально наполненному, патетически декламационному. Не случайно, согласно символикетональностей Н. Римского-Корсакова, *D-dur*, с точки зрения эмоциональных возможностей, характеризуется как властная, по образным возможностям определяется как дневная, солнечная, царственная, а по цветовой гамме оказывается желтовато-золотистой [5]. По свидетельству исследователей, А. Скрябин также наделял *D-dur* оттенками ярко желтого цвета, а Б. Асафьев высказывался по поводу данной тональности поэтичным сравнением: «Солнечные лучи, блеск именно как интенсивное излучение света (если в жаркий день смотреть с горы Давида на Тифлис!)» [цит. по: 6]<sup>1</sup>.

Фактура пьесы С. Пысларь очень прозрачна, практически одноголосна, это мелодическая фигурация, выдержанная от начала до конца сочинения и основанная на остином повторе начальной интонационно-тематической ячейки. В ней улавливается сходство с решением музыкальной ткани Кантилены II композитора. В выразительности основной темы важное значение принадлежит охвату широкого звуковысотного диапазона (две-три октавы), ритмической четкости ровных шестнадцатых и изобретательной игре акцентов, которые попадают то на первую, то на вторую шестнадцатую такта. Особо выделяются завершающие двузвучные мотивы восходящего характера, которые воспринимаются как возгласы-зовы, возникающие на гребнях мелодических волн. Основное направление интонационного развития реализуется главным образом в гармоническом «срезе» фактуры, где выявляются сочетания различных созвучий как терцовой структуры, так и сложных гармонических комплексов нетерцовой природы, а на опорных долях тактов происходят смены ладовых функций: *T – VI – Si* т.д. Первые два предложения завершаются автентическими полукадансами, третье приводит к тонике.

<sup>1</sup> Как свидетельствуют исследователи, в творчестве Ф. Шопена бемоленные тональности преобладают над диезными и беззнаковыми. М. Томашевский указывает, что 52% сочинений польского классика имеют при ключе бемоли, 35% – диезы и 13% – без знаков. По мнению музыковеда, это свидетельствует о «склонности к «темным» тональностям, их преобладанию над „светлыми”» [2 с. 210].

Говоря о «портретном» сходстве с Ф. Шопеном, благодаря чему узнается манера письма польского композитора, можно указать на фактурное подобие данной пьесы не только упомянутой выше прелюдии – ор. 28, № 5, но и ряду других произведений Ф. Шопена. Так, прелюдия *C-dur*, ор. 28, № 10 пирается на гармоническое развертывание двухслойной мелодико-гармонической фигуры. По словам С. Пысларь, именно эта миниатюра бралась за модель ее творческой работы.

Аналогичный тип фактуры наблюдается и в прелюдии ор. 28, № 8 (*fis-moll*). Фактурное сходство с этюдом ор. 25, № 1, *As-dur* проявляется в остинатности исходной гармонической фигуры, занимающей значительный звуковысотный диапазон, из верхних звуков которой формируется мелодия. Естественно, что прямых интонационных аналогий между названными опусами нет, С. Пысларь оперирует лишь отдельными элементами музыкального языка Ф. Шопена.

### **Скрябин**

По образному строю и характеру музыки пьеса Скрябин очень близка предыдущей. Она тоже наполнена ощущением трепетного волнения, смятения, некоторой взвинченности. Мечтательно, как бы во сне (авторская ремарка *sognando*) проносятся воспоминания о давно минувших переживаниях, о воскрешаемых сознанием образах. Благодаря остинатной повторности яркого интонационно-ритмического оборота в ней ощущается стремление выразить некую навязчивую идею. В основе названной фактурной формулы находится единовременный контраст двух противоположных элементов: партию левой руки пронизывают устремленные широкими интервальными ходами к высотам второй октавы равнодольные трехзвучные реплики, а партия правой базируется на нисходящем движении в среднем регистре по звукам тесно расположенных аккордов в причудливом ритме, сочетающем пунктир с синкопой.

Образное сходство двух пьес цикла подтверждается общностью их структуры: миниатюра Скрябин также написана в смешанной форме, сочетающей признаки периода из трех предложений с элементами простой трехчастности. Ее разделы, как и в пьесе Шопен, соотносятся следующим образом: 8 т. + 16 т. + 6 т. В обеих пьесах экспозиционное построение создает уставку на квадратность, а кульминация приходится на момент подготовки репризы. Таким образом, вторая пьеса, будучи самостоятельной по содержанию, воспринимается как логическое продолжение первой: их роднят типы фактуры и формы.

Индивидуализация каждой пьесы касается, прежде всего, ладотональной сферы, которая в пьесе Скрябин значительно усложняется: вместо ясного *D-dur* возникает атональность с центральным элементом *h*. Гармоническое развитие сочетает в себе тяготение к эллиптическим оборотам, ленточному голосоведению при соединении аккордов диссонантной структуры с альтерированными заменными и добавочными тонами. В итоге образуется сложный комплекс нетерцовых звуковых образований, в котором ладовые тяготения завуалированы, а доминирует фоническая, красочная сторона.

Сходство данной миниатюры С. Пысларь с фортепианной музыкой А. Скрябина доказывается некоторыми ее аналогиями с фактурой и тематизмом ряда прелюдий русского романтика. Так, в его прелюдии ор. 11, № 1 (*C-dur*), несмотря на ее более спокойный характер, основу тематического материала тоже составляет контраст двух фактурных элементов, порученных партиям двух рук пианиста, причем их звуковысотный рисунок разнонаправлен, как и в пьесе Скрябин. Свойственная пьесе С. Пысларь двухэлементность фактуры характерна и для прелюдии А. Скрябина ор. 11, № 3 (*G-dur*), рафинированная изысканность и самостоятельность фактурных линий – для прелюдий ор. 11, № 7 (*A-dur*), ор. 13, № 2 (*a-moll*), ор. 13, № 4 (*e-moll*), такое качество музыкальной ткани как ее диалогичность, отмеченная в пьесе Скрябин, встречается в прелюдиях ор. 11 № 12 (*gis-moll*) и ор. 11 № 21 (*B-dur*), а ритмически разнообразная, богатая мелодия на фоне ровного рисунка аккомпанемента использована – в прелюдиях ор. 11, № 19 (*Es-dur*), ор. 16, № 5 (*Fis-dur*) и ор. 17, № 3 (*Des-dur*).

### Рахманинов

После утонченной атмосферы второй пьесы цикла третья миниатюра Рахманинов погружает слушателя в сферу волевых образов, бурных эмоциональных переживаний. Здесь утверждается тональность *c-moll*, нечастая для русского композитора, но запоминающаяся по таким его опусам как Второй фортепианный концерт, прелюдия ор. 23, № 7, Этюды-картины ор. 33, № 3, ор. 39, № 1 и № 7, романсы Судьба (на стихи А. Апухтина) и Два прощанья (на слова А. Кольцова). Пьеса написана в сквозной одночастной форме и базируется на чередовании двух контрастных элементов.

Первый элемент основан на «звончатых» созвучиях, построенных по принципу чередования партий правой и левой рук. В нем автор как бы имитирует перезвоны колоколов, претворяя традиционную для С. Рахманинова колокольность. Второй элемент – это нисходящее хроматическое движение, «отталкивающееся» от исходной б.3. Примечательно, что именно этим мотивом заканчивается пьеса (а, вместе с ней, и цикл), как бы оставляя в воздухе ауру вопроса, оставшегося без ответа.

Приводя аналогии с произведениями С. Рахманинова, можно отметить, что колокольность, а также связанная с ней яркая звончатость, отмеченные в миниатюре С. Пысларь, ощутимы во многих сочинениях русского композитора. Они чувствуются в таких разных по характеру его прелюдиях как: монументальная ор. 3, № 2 (*cis-moll*), празднично-ликующая ор. 23, № 2 (*B-dur*) героически маршевая ор. 23, № 5 (*g-moll*), стихийно-мятежная ор. 23, № 7 (*c-moll*), тревожная ор. 23, № 9 (*es-moll*), мрачно-трагедийная ор. 32, № 10 (*h-moll*). Прослушиваются колокольные интонации также в беспокойно-бунтарском Музыкальном моменте ор. 16, № 4 (*e-moll*).

В. Брянцева в монографии о С. Рахманинове описывает прелюдию ор. 23, № 2 следующим образом: «Целое море ликующих фанфар и праздничных звонов, радостно «выпевающих» песенные трихорды, бушует в Прелюдии си-бемоль мажор» [7 с. 341]. В характеристике прелюдии ор. 23, № 5 исследователь отмечает маршево-повелительные интонации, а пронизывающее прелюдию ор. 23, № 7 «фигурационное движение насыщено тревожно мятущимися и мужественными напевными интонациями, находящимися в непрерывном процессе становления. При этом постепенно утверждается волевое начало, смело заявляющее о себе в мощных призывах» [7 с. 341].

### Выводы

Цикл фортепианных миниатюр Три музыкальных портрета, будучи ранним сочинением С. Пысларь, демонстрирует юношеские приоритеты автора, связанные с интересом к сфере фортепианной музыки эпохи романтизма. Используя характерные для творчества А. Скрябина, Ф. Шопена и С. Рахманинова средства музыкального языка, композитор создает оригинальное произведение, которое может с успехом использоваться в концертно-педагогической практике пианистов.

### Библиографические ссылки

1. PÎSLARI, S. Trei portrete muzicale. In: *Fantezie: album de piese și ansambluri pentru pian*. Chișinău: Pontos, 2012, pp. 32–41. ISMN 979-0-3480-0155-5. ISBN 978-9975-51-403-3.
2. ТОМАШЕВСКИЙ, М. *Шопен: человек, творчество, резонанс*. Москва: Музыка, 2011. ISBN 978-5-1740-1208-2.
3. КРЕМЛЕВ, Ю. *Фридерик Шопен*. Москва: Музыка, 1971.
4. БЭЛЗА, И. *Шопен*. Москва: Наука, 1968.
5. ВАНЕЧКИНА, И. Система образно-цветовой символики тональностей Н. А. Римского-Корсакова. В: *Всероссийная школа молодых ученых и специалистов Свет и музыка* [online]: тез. докладов, 24.06.–04.07.1979. Казань: КАИ, 1979 [accesat 12 mar. 2017], с. 96–98. Disponibil: [http://synesthesia.prometheus.kai.ru/obr-zvet\\_r.htm](http://synesthesia.prometheus.kai.ru/obr-zvet_r.htm).
6. ЛУПЕНКО Е. Цветной слух – реальность или миф? В: *Экспериментальная психология* [online]. Москва: МГППУ, 2012, Т. 5, № 3 [accesat 12 mar. 2017], с. 32–43. Disponibil: [http://psyjournals.ru/exp/2012/n3/53991\\_full.shtml](http://psyjournals.ru/exp/2012/n3/53991_full.shtml).
7. БРЯНЦЕВА, В. С. В. *Рахманинов*. Москва: Советский композитор, 1976.