



СЮИТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА (на примере сюит П. Ривилиса и Г. Няги)

*Suitele pentru vioară și pian ale compozitorilor din Republica Moldova
(în baza analizei suitelor de P. Rivilis și Gh. Neaga)*

**THE SUITES FOR VIOLIN AND PIANO OF THE MOLDOVAN COMPOSERS
P. RIVILIS AND GH. NEAGA**

ОЛЬГА ВЛАЙКУ

старший преподаватель кафедры струнных инструментов
Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств
Республики Молдова

În prezentul articol sunt analizate suitele pentru vioară și pian ale compozitorilor P. Rivilis și Gh. Neaga, precum și mijloacele limbajului muzical, particularitățile conținutului, în special se accentuează rolul acestor lucrări în procesul didactic.

In the present article the author analyses the suites written by the composers P. Rivilis and Gh. Neaga, as well as the means of their musical language and the peculiarities of their content, pointing out the role of these works in the process of teaching.

Среди жанров инструментальной музыки Республики Молдова сюите принадлежит заметное место. По-видимому, это обусловлено рядом причин. Одна из них кроется в простоте композиционной структуры данного жанра. Известно, что сюиты строятся как последовательность нескольких самостоятельных, отграниченных друг от друга частей, связанных между собой единством художественного замысла. Они не предполагают такой сложной функциональной дифференциации составных компонентов, как, скажем, части сонат, симфоний или камерных ансамблей.

Сюитам свойственен тематизм особого склада, отличающийся, как правило, жанровой определенностью. Сопоставление отдельных замкнутых номеров как способ драматургического развертывания преобладает в них над динамическим сопряжением диалектически связанных между собой противоречивых явлений. Поэтому сюиты являются достаточно простым и «удобным» способом разрастания музыкальной формы, завоевания звукового пространства.

Поводом к созданию сюит часто служит потребность в объединении нескольких танцевальных номеров в хореогра-

фическую композицию или, скажем, компоновка музыкальных фрагментов из крупных сценических произведений в инструментальный цикл. Поэтому сюиты тяготеют к определенной программности: сюжетной, картинной или жанровой.

Сюитный жанр в силу своей простоты и легкой приспособляемости к различным условиям прошел большой эволюционный путь, в ходе которого сложились различные его разновидности. Не ставя своей задачей дать их характеристику, обратимся непосредственно к сюитам, созданным композиторами Молдовы для скрипки и фортепиано.

Таких сюит сравнительно немного. Как свидетельствуют научные труды Т. Березовиковой, наиболее значительная часть сюит местных композиторов относится к сфере оркестровой музыки [1]. Эти сюиты написаны для различных составов: симфонического, камерного, струнного, духового, народного, эстрадного и т. д. Сюиты камерного плана занимают подчиненное место в системе Жанров композиторского творчества Республики Молдова. Исследователь справедливо пишет: «В то время как сочинения для оркестра (в частности для симфонического и народного) возникали достаточно регулярно на протяжении эволюции сюитного жанра, камерные сюиты /.../ начали постоянно практи-

коваться лишь в 1960-е годы, когда камерная инструментальная музыка стала для композиторов Молдовы настоящей творческой лабораторией» [2].

В данный период интенсивно появлялись сюиты для различных камерных составов и инструментов соло: для фортепиано, струнных и духовых инструментов. В связи с данной тенденцией возникли и скрипичные сюиты.

К числу наиболее репертуарных сюит для скрипки и фортепиано относятся сочинения П. Ривилиса и Г. Няги. Они отличаются многообразием тем, цельностью замысла, опорой на глубинные слои молдавского музыкального фольклора. Обратимся к их анализу.

Сюита для скрипки и фортепиано П. Ривилиса состоит из 5 частей. И хотя в целом Сюита не имеет программного названия, каждая из ее частей озаглавлена. Отметим, что наименования отличаются предметной конкретностью. Так, I часть названа *Ворота из белого камня*, II - *Баллада о трех чабанах*, III - *Кэлушарий*, IV - *Бочет*, V - *На пошоок*. Очевидно, что развертывания сюжета в последовательности частей не наблюдается. Однако ясно, что образный мир всей сюиты связан с молдавским фольклором, с наиболее показательными его Жанрами и сюжетами.

Порядок чередования частей подчинен логике кон-

траста. В первую очередь это такие наиболее заметные формы контраста, как темп, метр, ритмический рисунок, интонационный профиль тем.

Начальная часть сюиты отмечена сдержанным, немного суровым характером. Умеренный темп развертывания (***Moderato maestoso***) в сочетании с переменным размером (12/8, 9/8, 3/8, 2/8 и т. д.), дающим возможность свободного «дыхания» фраз и мотивов, длительное развертывание скрипичной мелодии на струне **G**, преобладание широких интервалов в мелодии - все способствует созданию впечатления архаического, внеличного образа, холодного и отчужденного.

Мелодия скрипки строится по принципу прорастания. Она отталкивается от чистой квинты, которая звучит в двух ритмических вариантах: ровными шестнадцатыми и длинной нотой с форшлагом. Впоследствии форшлагги станут одним из важнейших способов «инкрустирования» мелодии, что соответствует имитации игры народных музыкантов. Мелодия медленно и постепенно завоевывает верхний регистр, сохраняя суровое и аскетичное звучание. Фортепианная партия сочетает два типа мелодического движения. Один разрабатывает интонации скрипичной мелодии, постепенно ускоряя чередование кратких остинатных ритмических попевок. Вне-

запно он сменяется резкой секундой в контроктаве, дрящейся на педали. Этот глубокий бас создает ощущение широкого пространства и одновременно усиливает сумрачную окраску музыки.

В процессе развития основной темы пьесы появляется небольшой мотив на **ff**, который отмечен нисходящим направлением мелодического движения, аккордовым складом и резко диссонантным звучанием. П. Ривилис указывает на характер его исполнения **secco** при темповом значении **Grave**. В дальнейшем данный мотив прозвучит еще дважды. Композитор помещает его на границах разделов трехчастной формы, поручая только фортепиано. Таким образом, формообразующая роль данного мотива становится очевидной. Учитывая эпический характер пьесы в целом, можно предположить также, что данный мотив является своеобразным символом трехкратного действия, свойственного эпическому развертыванию событий. Кроме того, данный мотив впоследствии внедряется в развитие музыки третьей части сюиты, соединяя эти части цикла тематической аркой.

Второй раздел формы рассматриваемой пьесы носит развивающий характер. Здесь продолжается завоевание большого регистрового диапазона. В партии скрипки примечательны широкие скачки.

Реприза сокращена. Она почти полностью выдержана на органном пункте в глубоких басах фортепианной партии. При исполнении этой музыки представляется важным четкая артикуляция, соблюдение штрихов в зависимости от авторских указаний. Отдельную трудность представляет ритмическая организация произведения. На протяжении пьесы часто меняется размер, кроме того, нередко указания типа **accelerando**, что в целом создает впечатление свободного импровизационного изложения. Вместе с тем участникам ансамбля необходимо добиться единого совместного музицирования, при котором два инструмента должны следовать общей режиссирующей воле единого повествования.

Если первая часть Сюиты являлась своего рода зарисовкой места действия, то вторая ее часть – *Баллада о трех чабанах* – может быть охарактеризована как рассказ о каком-то событии, повествование в народном духе из жизни чабанов. Пьеса написана в трехчастной форме, выдержана в медленном темпе (**Andante**) и в мягком трехдольном метре 12/8. Она начинается небольшим вступлением, в котором примечательны глиссандирующие ходы у скрипки, завершающиеся **pizzicato** левой рукой. В фортепианной партии в диапазоне трех октав «зависает» звук *e*, который также должен быть исполнен **quasi pizzicato**.

После этого у фортепиано возникает основная тема пьесы, звучащая в ритмическом оформлении хоры.

Постепенно к ведению мелодии присоединяется скрипка, а фортепиано выполняет аккомпанирующую функцию. Как и в предыдущей пьесе, здесь много звучаний низкого регистра рояля, что сообщает музыке свойство стереофоничности.

Средний раздел формы контрастен начальному. В партии фортепиано появляются звончатые фигурации, напоминающие цимбальную фактуру. На ее фоне в высоком регистре скрипка проводит лирическую танцевальную мелодию, обильно украшенную трелями и форшлагами. Переход к репризе подготовлен небольшим связующим построением, где звуковысотное пространство постепенно сужается до среднего регистра.

Реприза возвращает к музыкальному образу начала произведения. Однако, как отзвук среднего раздела, мелодия скрипки преимущественно проводится в верхнем отрезке диапазона, постепенно истаявая к концу формы. Глиссандирующие нисходящие ходы на тонике тональности **a-moll** перекидывают арку к вступительным тактам пьесы.

Третья часть Сюиты концентрирует в себе наиболее быстрые и активные движения. Она проходит в темпе **Allegro**, характеризуется прозрачной,

словно «полетной» фактурой, ровным движением шестнадцатых длительностей в переменном размере $7/26 - 5/16 - 4/16$ и т. д. Мелодия скрипки развертывается в высоком регистре, поддерживается скуными аккордами фортепианного сопровождения. Для создания адекватного мелодического образа важно точно следовать авторским указаниям смены смычка и чередования *staccato* и *détaché*.

Как уже было сказано, в мелодическое развертывание музыки вплетается характерный оборот из первой пьесы цикла, внося дополнительный архаический колорит. В целом же данная часть Сюиты исполняется на едином дыхании, поражая технической беглостью и ритмической причудливостью.

Между третьей и четвертой частями Сюиты заложен самый яркий контраст. Если третья часть представляла собой стихийную активность танцевального движения, то четвертая часть цикла концентрирует трагические образы. Это *Бочет*, построенный на основе импровизационного развития начальной короткой попевки. Вся часть исполняется на струне **G**, что способствует усилению экспрессии. Основа темы состоит из **6** тактов и опирается на варьированное повторение секундово-терцовых интонаций. Ритмическая свобода создается путем сочетания контрастных длительностей, использования

ненормативного дробления четвертных нот, применения *glissando*, разнообразных форшлагов, агогических нюансов.

Четвертая часть Сюиты является практически сольным высказыванием скрипки. Фортепиано лишь в отдельные моменты резкими секундовыми кластерами сопровождает скрипичную тему. При исполнении этой миниатюры очень важно добиваться ощущения ритмической свободы, сиюминутного импровизационного развертывания.

Последняя часть сюитного цикла соединена с предыдущей пьесой принципом *attacca* и небольшим связующим построением, которое должно перевести слушательское восприятие от самой медленной и сумрачной миниатюры к яркому праздничному финалу. Здесь вновь, как и в третьей части Сюиты, господствует танцевальное движение типа сырбы. Ощущение праздничности усиливается быстрым темпом, выровненным ритмическим движением, громкой звучностью, плотной фактурой фортепианного сопровождения.

Временами в сопровождении возникают фрагменты цимбальных переборов, напоминающих о предыдущих музыкальных образах Сюиты, подтверждающих завершающее значение этого номера.

Единству целого способствуют и некоторые другие фак-

торы формообразования. В первую очередь укажем на тональную близость номеров цикла. Так, крайние части, при всей свободе звуковысотного развития, ориентированы на тональность **C-dur**. Вторая часть выдержана в параллельном миноре. Третья пьеса написана в тональности **B-dur**, четвертая очерчивает контуры **G-dur'a** и **e-moll'a**.

Немаловажную роль играют сходные принципы мотивно-тематического развития, которые применяет композитор на протяжении всего цикла. Это вариационно-вариантные трансформации Мотивов и фраз, что приводит к выстраиванию протяженных тем, насыщенных постоянным обновлением и вместе с тем обладающих внутренним единством.

Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что *Сюита для скрипки и фортепиано* П. Ривилиса является интересным произведением, которое показывает разные грани архаических пластов молдавского музыкального фольклора, являясь в то же время современным сочинением, которое с успехом включается как в педагогический репертуар, так и в концертные программы.

Кажется парадоксальным факт, что в списке сочинений Г. Няги не числится опус под названием *Сюита для скрипки и фортепиано*, в то время как в авторском сборнике сочинений композитора фигурирует пяти-

частный цикл именно такого наименования. Можно предположить, что Г. Няга при подготовке к изданию решил дать такое название созданному в 1968 году *Пяти пьесам для скрипки и фортепиано*.

Г. Няга в своем творчестве отдал значительную дань Жанру сюиты. В 1961 г. он создал *Сюиту для фортепиано* из 5 частей. Через 4 года появилась его *Сюита для струнного квартета*, которая, как и возникшая в следующем 1966 г. *Сюита для камерного оркестра*, состояла из 4 частей. Две более поздние сюиты – для струнного оркестра и для виолончели и фортепиано включают соответственно 4 и 5 частей. Как справедливо указывает Т. Березовикова, «... Г. Няга обращался к жанру сюиты на протяжении длительного времени. В развитии этого жанра отразилась творческая эволюция композитора от первых опытов овладения крупной формой /.../ до поэтапного завоевания новых горизонтов» [3].

Наибольшее количество частей в инструментальных сюитах Г. Няги носит жанровый характер. Так, части Фортепианной сюиты озаглавлены: *Прелюдия, Скерцино, Сказка, Тема с вариациями, Рондо*. В состав квартетной сюиты входят: *Интродукция, Дойна, Танец и Скерцо*. Сюита для камерного оркестра включает: *Хорал, Вальс, Марш и Финал*; Сюита для струнного оркестра содержит *Интродук-*

цию, Вальс, Песню и Финал. Виолончельная сюита строится из последования торжественной первой части *в духе полонеза*, за которым следуют Вальс, Менуэт, Ария и финальная часть танцевального характера наподобие хоры или бэтуты.

В аналогичном же духе решена и Сюита для скрипки и фортепиано. Ее части имеют следующие названия: Хора, Брыул, Народная мелодия, Речитатив, Гайдуцкий танец. Их порядок подчинен контрастному чередованию. Первая часть выдержана в темпе **Allegretto** и в размере **6/8**. В ней преобладает тональность **G-dur**. Вторая часть подвижнее, идет в темпе **Allegro**, характеризуется переменным размером **2/8 – 3/8**. В ней преобладает тональность **C-dur**. Народная мелодия разворачивается в темпе **Larghetto** при чередовании **3/4** и **4/4**. В условиях свободной атональности здесь проявляется тяготение к центру *c*. В **IV** части господствует темп **Largo con liberta. Narranto**. Здесь возвращается первоначальная тональность **G-dur**. Наконец, финальный номер сюиты – **Allegro risoluto** – демонстрирует чередование размеров **3/4** и **2/4** с преобладанием тонального центра **C-dur**.

В процессе исполнительской работы над Сюитой Г. Няги особое внимание должно быть уделено выявлению скрытых на первый взгляд закономерностей темповой организа-

ции произведения. Первые две части выдержаны в умеренном движении (**I** часть – не очень быстро, **II** часть – быстро). Следующие далее **III** и **IV** части демонстрируют разновидности медленного темпа (умеренно медленно, очень медленно). Финал Сюиты – это самая быстрая часть цикла.

Осознание данной закономерности показывает необходимость исполнительского преодоления кажущейся калейдоскопичности темпов движения. В этом случае над пятичастной формой, объявленной автором, как бы надстраивается более обобщенная трехчастная структура второго плана.

В последовании первой и второй частей сюиты исполнителям следует добиваться постепенного ускорения движения. Противоположная тенденция должна быть выявлена при переходе от третьей части к четвертой. Наиболее рельефный темповый контраст во всем цикле образует соотношение четвертой и финальной пятой части. Задача исполнителя заключается в выявлении противопоставления между самой медленной музыкой в цикле (четвертая часть) и кульминацией быстрых движений (пятая часть). В то же время пятая часть должна восприниматься как своеобразная динамическая реприза танцевальных движений, заявивших о себе в первой и второй частях Сюиты.

В стилевом отношении скрипичная Сюита Г. Няги отличается известным равновесием, с одной стороны, между фольклорной традицией, ассимилированной автором, и, с другой, - композиторской изобретательностью, благодаря которой фольклорные элементы трансформируются в новом контексте.

Первая часть в темповом и ритмическом отношении восходит к музыке народного танца хора маре.. Черты хоры по-разному выявляются на разных этапах композиции, включающей три раздела: вступительный (тт.1 – 8), основной (тт. 9 – 20) и заключительный (тт. 20 – 36).

Во вступительном разделе черты хоры более явно выступают в партии фортепиано. Пианист должен четко соблюдать ритмическую пульсацию, указанную автором. В то же время партия скрипки приближается к «выписанной импровизации» благодаря частым сменам ритмических рисунков, волнообразному движению мелодии, охватывающей крайние регистры инструмента, как бы спонтанному чередованию натуральных и альтерированных ступеней лада. От исполнителя требуется правильное распределение смычка, предварительная работа над интерпретацией позиционных скачков.

В центральном разделе первой части Сюиты необхо-

димо сосредоточить внимание на полифоническом характере изложения и развития музыкального материала. Имеется в виду контрапунктирование двух мелодий: первая исполняется скрипкой, вторая звучит в верхнем регистре у фортепиано.

Контуры трехчастной структуры первой пьесы несколько завуалированы линией сплошного динамического нарастания (от т. 13 к т. 24) к «точке золотого сечения». В процессе подготовки кульминации особое внимание следует уделить смене струн, указанной автором.

Вторая часть Сюиты называется *Бруул*. Г. Няга ориентируется на те варианты данного произведения, для которых характерны двухдольный метр, дуольные и триольные группировки звуков и различные мелодические варианты. Они исполняются в быстром темпе и включают виртуозные фигурации. Интонационная и ритмическая специфика пьесы диктует исполнителю необходимость тщательной предварительной проработки варьируемых мотивов (2/8 – 3/8), быстро сменяющихся мелодических фигур. Важна также работа над экспрессивным исполнением двухголосия в среднем разделе пьесы.

Данная пьеса отличается развернутыми масштабами. Она открывается фортепианным вступлением (тт.1-9), в котором

устанавливаются ритмические и интонационные параметры произведения: переменный метр, характерные ритмические рисунки, контуры волнообразной мелодии. Далее эту мелодию подхватывает скрипка и развивает по принципу динамического нагнетания.

Граница между начальным и средним разделами пьесы четко определена фортепианным проигрышем, построенным на материале вступления. Показательно, что именно данный тематический образ продолжает развиваться в фортепианной партии, выступая контрапунктом к кантленной мелодии скрипки. Здесь находится и общая кульминация *Брыула*, достижению которой способствует захват большого звуковысотного диапазона в партии скрипки, использование двойных нот, усиление громкостной динамики.

Третья пьеса – *Народная мелодия* – представляет собой авторскую версию медленной хоры. Ритмическое варьирование осуществляется в начале каждого раздела трехчастной репризной формы этой пьесы. В крайних разделах преобладает партия скрипки, а центральный сегмент произведения является полифоническим дуэтом скрипки и фортепиано. В центральном разделе у фортепиано звучит та тема, которая излагается в партии скрипки в крайних разделах композиции.

В то же время скрипка «поет» мелодию широкого дыхания, обогащенную экспрессивными восходящими скачками.

При исполнении этой пьесы особое внимание необходимо уделить чередованию триолей и квартолей с пунктирным рисунком, экспрессивному звучанию мордентов и трелей, чистому интонированию двойных нот в конце формы (*pianissimo*).

Четвертая пьеса Сюиты выделяется на фоне всех остальных, поскольку ее музыка опирается на другой по сравнению с ними фольклорный источник. Если пьесы I, II, III и V ассимилировали типологические черты *giusto sillabic*, то в четвертой пьесе явно различается другая фольклорная модель – *parlando rubato*. Сквозное мелодическое развертывание скрывает грани трехчастной репризной формы: средний раздел отмечен ремаркой *sul G*, а в начале репризы (т. 18) происходит возвращение начальной фразы.

Само название данной пьесы – *Речитатив* – указывает на импровизационный характер музыки, преломляющей элементы речевой интонации. В *Речитативе* полностью доминирует партия скрипки, фортепиано отдельными скупыми аккордами поддерживает скрипичную мелодию, резкими аккордами усиливая терпкое звучание диссонантного двухголосия.

Задача исполнителя состоит в подчеркивании эффекта «бесконечной мелодии». Использование вибрато может усилить экспрессию звучания. В крайних разделах формы необходимо обратить внимание на качество исполнения аккордов и двойных нот, а в среднем разделе и в конце пьесы – точно следовать авторским указаниям, касающимся смены струн.

Финальная, пятая пьеса цикла, как и все остальные, написана в трехчастной форме. Но интерпретация данной формы обладает в этом случае своей спецификой. Каждый раздел развернут в полной степени благодаря изобретательному применению вариационной и остинатной техники развития. Остинатность и вариационность характерны, как известно, для многих образцов народной музыки. Фольклорный генезис финальной части Скрипичной сюиты Г. Няги выявляют также альтерации ступеней лада, Ритмические фигуры, характерные для быстрой хоры (пульсация шестнадцатых долей тактов).

Благодаря развернутым масштабам *Гайдукского танца* и разнообразию его тематического материала, композитору удается использовать в данной пьесе разные виды фактурного изложения и различные типы скрипичных штрихов. Так, самое начало пьесы построено как энергичный диалог между партиями скрипки и фортепиано.

Скрипка выполняет мелодическую функцию, фортепиано «отвечает» ей остинатными аккордами.

По мере продвижения в середине формы скрипичная партия насыщается двойными нотами, мелодия включает большое количество мелизмов.

В центральном разделе композиции обращают на себя внимание два вида интонационного развертывания. Вначале при постоянном динамическом нарастании скрипичная мелодия строится как своеобразное *perpetuum mobile*. Далее оно сменяется распевной песенной мелодией, исполняемой на *legato*.

Несмотря на то, что *Гайдукский танец* опирается на новый тематический материал, нежели в предшествующих номерах Сюиты, он все же воспринимается как смысловая реприза всего сюитного цикла. Мелодическая кантилена у скрипки из центрального раздела финала ассоциируется с музыкой *Речитатива*, а крайние разделы формы финальной пьесы можно связать с танцевальной музыкой первой, второй и третьей частей цикла.

Подобный логический прием, когда финал сюиты воспринимается как смысловая реприза, является типичным для Г. Няги и подтверждает тот тезис, что в творчестве композитора сложилась своеобразная конструктивная модель жанра, имеющая стабильные черты.

Конечно, данная модель варьировалась Г. Нягой от одного произведения к другому. Тем не менее, прочная национальная основа музыки, опора на различные жанры молдавского фольклора, сочетание элемен-

тов современного музыкального языка с традиционными ритмоинтонациями народного творчества характеризует все инструментальные сюиты Г. Няги.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga* // Cercetări de muzicologie. – Chișinău: Știința, 1998. – P. 93 – 98; БЕРЕЗОВИКОВА, Т. *Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы* // Традиционное и новое в музыке XX века. – Кишинев: Goblin, 1997. – С. 95 – 103; BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova*. Teza pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor. - Chișinău, manuscris, 2000. – 167 p.
2. BEREZOVICOVA T. *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova*. - P.60.
3. BEREZOVICOVA T. *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*. P. 96.

