



СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО СЕРАФИМА БУЗИЛЭ

SONATA FOR VIOLON AND PIANO BY S. BUZILA

Ольга ВЛАЙКУ,
старший преподаватель,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств,
Кишинев

În articol este analizată Sonata pentru vioară și pian, una din cele mai importante creații ale compozitorului S. Buzilă. Autorul studiază în special compoziția și dramaturgia opusului, analizei limbajului muzical, tratarea genului. O mare importanță se acordă problemei introducerii în contextul creației a diferitor elemente de folclor național. O atenție deosebită autorul acordă problemelor de interpretare a Sonatei. Această lucrare reprezintă caracterul artistic al culturii muzicale naționale din anii '70 ai sec. XX.

The article analyzes the Sonata for violin and piano, one of the most important works of composer S. Buzila. The main attention is focused on the examination of the composition and drama of the work, analysis of the peculiarities of musical language, interpretation of the genre. A great importance is attached to the problem of introduction of national folklore motives in the context of the work. The author also highlights the aspects of performing interpretation of the Sonata. This creation is presented in the article as a characteristic artistic creation of the Moldovan musical culture of the nineteen seventies.

Соната для скрипки с оркестром С. Бузилэ создана в 1974 – 1975 гг. Почти через 20 лет (в 1998 г.) она была издана в сокращенном и одновременно более традиционном исполнительском варианте – для скрипки и фортепиано.

Трудно с какой-либо долей уверенности предположить, почему С. Бузилэ первоначально реализовал свой творческий замысел в столь непривычном для камерного жанра составе – скрипка с оркестром. Однако данный факт вряд ли можно считать случайным. Через несколько лет, в 1982 г., композитор подтверждает это созданием *Сонатинны* для струнного оркестра.

Подобные неожиданные исполнительские решения встречаются и в музыке других композиторов Республики Молдова. Например, в творчестве И. Маковея имеется *Соната для двух скрипок, альты и виолончели*, В. Биткин создает *Сонату для девяти исполнителей*, а в творческом наследии З. Ткач мы видим *Концерт для скрипки и фортепиано*.

По-видимому, приведенные примеры являются свидетельством более общей тенденции, которую можно определить как освобожденность композиторов от жанровых «обязательств». Жесткие жанровые привязки, когда название совпадало с жанровым определе-

нием произведения и строилось по канонизированным конструктивным законам, в музыке анализируемого периода уже «не работают». Именно поэтому сочинения, названные словом *соната*, далеко не всегда оправдывают ожидания слушателя, сформированные классическим представлением о данном жанре.

Тем не менее, *Соната* для скрипки с оркестром С. Бузилэ в ее изданном варианте вполне отвечает привычным нормам сонатного жанра. Это циклическое (трехчастное) сочинение, в котором первая часть представляет собой действенное сонатное *allegro*, вторая является лирическим центром, а финал олицетворяет собой картину народного праздника. Музыка *Сонаты* многими своими качествами перекликается с творчеством наставника и педагога Бузилэ по композиции – С. Лобеля. По-видимому, влияние С. Лобеля на творческую личность С. Бузилэ оказалось возможным вследствие сходства их характеров. Оно проявилось настолько сильно, что ученик воспринял многие свойства композиторской манеры своего учителя. Отсюда – преобладание в творческом наследии обоих авторов крупных непрограммных инструментальных циклов, общность в трактовке основных элементов музыкального языка. Поэтому, характеризуя первые две части Сонаты для скрипки и фортепиано С. Бузилэ, воспользуемся мыслью Е. Клетинича, высказанной по отношению к творческому наследию классика молдавской симфонической музыки; она в полной мере отражает особенности интересующего нас сочинения С. Бузилэ:

«Музыка таких сочинений нередко сдержанна и сосредоточенна, автор намеренно избегает внешней броскости, декоративной красочности и многозвучности, словно опасаясь отвлечь внимание от главного и принципиального на сопутствующее и второстепенное» [3]. Однако, подобная концентрированность высказывания зачастую оказывается чрезмерной, потому что не учитывает объективных закономерностей восприятия слушателями, необходимости всеми средствами поддерживать интерес аудитории, ни на минуту не давая ему ослабевать. Поэтому подобные произведения реже используются как в концертном репертуаре, так и в педагогической практике.

Первая часть сонаты начинается развернутым фортепианным вступлением фанфарного, призывного характера. Бравурные пассажи, построенные на коротких мотивах нисходящего характера, имеют чисто мелодическую природу. Это, по существу, одногласная мелодия, дублированная в октаву. Вступительный характер ей придает высокий уровень громкостной динамики, быстрый темп, дробность синтаксических единиц. В конце вступления движение несколько затормаживается, создается впечатление ожидания.

С появлением скрипки возникает главная тема. Она проводится в тональности *As-dur*, в размере 6/8, в темпе быстрого танца. Фортепианная партия дублирует скрипичную мелодию, которая оказывается раздробленной на отдельные фразы. В их основе лежит лирическая секстовая интонация, которая впоследствии заполняется

противоположным нисходящим движением.

При исполнении этой музыки важно следовать авторским указаниям штрихов и направлению смычка, что должно способствовать созданию образа активного, но плавного движения. В дальнейшем развертывании главной темы в ней появляются элементы имитационных переключек между скрипкой и роялем. Мелодия обогащается мелизматикой, динамизируется двойными нотами и аккордами. Линия развития главной темы подчинена логике *crescendo*, приводящей к яркой кульминации (тт.5 – 10 после ц.2). После этого наступает динамический спад и производится подготовка побочной темы.

Побочная тема соотносится с главной по принципу производного контраста. Она также волнообразна, в ней ощущаются лирические секстовые интонации (здесь автор предпосылает ремарку *dolcissimo*). Однако в отличие от главной побочная выдержана крупными нотами, нормативное деление длительностей сочетается в ней с триолями, скрипичная и фортепианная партии противопоставлены друг другу ритмическим рисунком и фактурными функциями. Скрипка исполняет мелодию, в которой преобладает легатное движение, а фортепиано создает гармонический фон. Важно, чтобы в данном разделе формы равномерная триольная фигурация в сопровождении не заслоняла движения басового голоса, который очерчивает линию плавного передвижения чистых квинт, имитирующих звучание чимпоя.

Разработка характеризуется некоторой дробностью. В ней три раздела, которые строятся на разном материале. В первом господствует активное, энергичное начало, идущее от главной партии. Второй раздел отличается диалогичностью: реплики скрипки и фортепиано сменяют друг друга словно в дуэте согласия. Третий раздел разработки представляет собой ложную репризу. Перед исполнителями стоит проблема преодоления такой дробности и создания единой линии драматургического разворачивания, которая должна подвести к истинной репризе. Этого можно добиться, если трактовать каждый из разделов разработки как особую ее композиционную фазу. Первый раздел, безусловно, является вступительным, второй несет на себе основную функцию развития; наконец, последняя зона разработки должна трактоваться как подготовка репризы.

Реприза формы сокращена и динамизирована. Обе темы звучат более напряженно, в побочной теме появляются даже патетические нотки. Возрастает степень диссонантности. В партии скрипки доминирует дубль-штрих, появляются двойные ноты: мелодия разворачивается параллельными децимами, а затем секстами. Так, на большом эмоциональном накале завершается первая часть сонаты.

Вторая часть возникает как лирическое отступление, как своеобразный душевный отклик на напряжение первой части. Это медленная музыка (*Andantino improvvisamente*), в которой господствует ощущение внутреннего покоя и свободной лирической исповеди.

Композитор использует здесь контрастную двухчастную форму (А + В), которая строится как чередование дожнообразного и танцевального разделов. Первый из них опирается на принцип свободного варьирования начальной темы. Она звучит у скрипки, фортепиано создает тихий, спокойный фон.

Скрипичная тема импровизиационна. В ней соседствуют ходы на широкие интервалы с плавным движением. Ритмика отличается причудливым характером. Почти каждый звук мелодии украшен мелизматикой. При исполнении этой мелодии важно добиться интонационной цельности, не допуская ее дробления на мелкие фрагменты. Для этого целесообразно отметить основные опорные точки мелодии и определить характер связи между ними, выявив главную и подчиненные кульминации. В противовес этому фортепианное сопровождение должно звучать словно безразлично: пульсирующие чистые квинты, с одной стороны, имитируют гудение чимпой, с другой, - создают ощущение пустого, широкого пространства.

Вариационные проведения темы отделены друг от друга небольшими фортепианными проигрышами, которые помогают верно ощутить границы формы. Логика последования вариаций достаточно традиционна: каждая последующая является более сложной по фактуре, ритмическое строение характеризуется диминуированием. Фортепианная партия драматизируется, насыщается самостоятельными интонационными оборотами, что производит впечатление параллельного развертывания двух пластов интонационного процесса.

Постепенно между ними устанавливаются интонационно-тематические переключки в виде имитаций и дублировок. Процесс интонационного единения скрипичной и фортепианной партий завершается сменой фактуры: у рояля появляются резкие аккорды, которые остинатно, словно иступленно повторяются, а затем «зависают» на педали. Остается звучать только мелодия скрипки. Она формирует интонационный переход ко второй танцевальной части формы.

Здесь меняется темп (после *Andantino* появляется *Allegretto*), обозначается новый размер – 24/16, определяются иные мелодико-синтаксические структуры: тематический материал подчинен чередованию шеститактов.

В фортепианной партии выявляются два элемента. Правая рука создает остинатный ритмический фон, построенный на чередовании пунктирных формул, а в левой руке проводится плавная мелодия виолончельного характера. Скрипка исполняет самостоятельную тему, в выразительности которой большое значение принадлежит чередованию мелких длительностей и остановок на долгих нотах.

Данный танцевальный раздел формы выполняет несколько функций. С одной стороны, контрастируя с начальными вариациями, он усиливает момент сходства всей второй части сонаты с традиционной для молдавского фольклора последовательностью доины и танца. С другой стороны, он создает реминисценцию с музыкой быстрой первой части. Наконец, указанному разделу присуща еще одна роль: создавая тан-

цевальный образ, он предвосхищает появление жизнеутверждающего финального рондо, целиком основанного на фольклорных танцевальных интонациях.

Финал сонаты - народно-жанровое *Рондо* - содержит 5 разделов – 3 рефрена и 2 контрастных эпизода: A+B+A+C+A. Последний рефрен перерастает в коду.

Основной характер финала определяется танцевальной, зажигательной темой рефрена. Она проводится у фортепиано и воспринимается как вступление. Это одnogолосная мелодия без сопровождения, в которой ритмические рисунки сырбы акцентируют слабые доли такта. Морденты и форшлагги, которыми снабжается каждая вторая четверть мелодии, усиливают ощущение молдавского национального колорита. Интересно, что композитор не выставляет ключевых знаков, как бы указывая на тональную свободу *Рондо*. Действительно, вступительное проведение рефрена сначала очерчивает тональные контуры e-moll'a. Однако уже в первом периоде намечается терцовая переменность: e-moll – C-dur. А в следующем далее 4-тактовом отыгрыше возникают контуры тональности g-moll.

Основной раздел формы начинается с момента вступления скрипки. Она в точности повторяет только что прозвучавшую фортепианную тему. Здесь же, в рамках рефрена, начинается интенсивное интонационно - тематическое развитие. Показательно, что С. Бузилэ почти отказывается от мелизматичности в скрипичном проведении темы, как бы освобождая мелодию от дополнительного мелодического

«груза». Ощущение тяжеловесности усиливается в дальнейшем изложении рефрена. Это связано с расширением звуковысотного диапазона.

Гармоническое строение рефрена отличается достаточной сложностью. При консонантной основе аккордов (в соотношении голосов автор использует в основном консонирующие двузвучия и трезвучия) их функциональные связи с трудом можно трактовать в рамках какой-либо одной тональности. Начало раздела, как и вступление, опирается на ощущение тональности e-moll, но в дальнейшем главный устой смещается к звуку а. Тональность a-moll трактуется свободно; ее звуковой состав содержит практически все 12 звуков хроматической гаммы. Мелодическое развертывание в партии скрипки подчинено логике динамической волны. Начало и окончание попадают в зону первой октавы и сопряжены с относительно невысоким уровнем громкости. Кульминация темы, подчеркнутая приемом *crescendo*, приходится на напряженно звучащую границу второй и третьей октав.

Первый эпизод ознаменован резким контрастом: внезапно замедляется темп, устанавливается тональность Des-dur, возникает фактурная формула хоры. Таким образом, на протяжении двух тактов готовится появление скрипичной темы, которая отличается широким дыханием, размашистым мелодическим строением, напряженным звучанием инструмента. Мелодия выдержана крупными длительностями: целыми, половинными, триолями половинных. В строении темы ощущается интен-

сивный начальный импульс – скачок на восходящую сексту, а затем заполнение его секундовым движением до I ступени лада. Густое звучание скрипки в низком регистре делает логичным появляющееся вскоре движение параллельными терциями. Мелодическая линия имеет восходящий характер.

Ритмический пульс учащается. Отметим, что распевная, кантиленная мелодия скрипки проводится на фоне ритмически активного движения аккомпанемента.

По мере продвижения к концу эпизода в партии фортепиано возникают интонации рефрена, становясь его предвещанием, подготовкой: они проводятся в разных тональных условиях (h-moll, as-moll, Des-dur). Порой создается впечатление, что скрипка и фортепиано исполняют совершенно разную музыку. Однако в опорных точках тактов координация голосов существует, что подтверждается завершением эпизода: фортепианная партия вновь подхватывает скрипичную мелодию, усиливая ее октавными дублировками.

Появление рефрена ознаменовано возвращением темпа Allegro, прозрачной фактурой, легкой танцевальной темой. Композитор меняет ее высотный уровень: она звучит на ч. 5 выше. Строение данного рефрена аналогично начальному. Он начинается большим вступлением фортепиано, после которого вступает скрипка. Возможно, что именно большая степень сходства этих разделов дает автору основание для сокращения второго рефрена.

Второй эпизод формы еще более контрастен. Как и первый, он

замедляет ритмический пульс. Бузилэ использует здесь темп Andante. Но, в отличие от первого эпизода, выдержанного в характере медленной хоры, здесь господствует импровизационная свобода, идущая от дойны. Протяженность фраз, сравнимых с вокальными по ритмо-интонационному строению, вариационно-вариантное развитие тематического материала придают музыке качества вокального интонирования.

Во втором эпизоде *Rondo* интересно соотношение скрипки и фортепиано по их драматургической функции. Изложение материала поручено солирующему инструменту. Постепенно к звучанию скрипки присоединяется фортепиано. Сначала на фоне долгого протянутого звука d у фортепиано в высоком регистре возникает осторожная краткая реплика, «позаимствованная» из только что отзвучавших интонаций солиста. Потом, в ответ на всю скрипичную тему, фортепиано проводит более протяженную мелодию, обильно украшенную мелизматикой и отличающуюся прихотливым ритмическим рисунком.

В дальнейшем между скрипкой и фортепиано „завязывается” имитационный диалог. Его открывает скрипка, фортепиано подхватывает скрипичные фразы двумя октавами ниже. Благодаря имитациям фактура оживляется. Музыкальная ткань наполняется интенсивным движением. Все это естественно приводит к заключительному разделу формы, который является рефреном и кодой одновременно. По аналогии с предыдущими рефренами он открывается фортепианным вступлением. Трак-

товка скрипки в коде многообразна. Поскольку кода суммирует интонационно-тематические процессы предыдущих разделов, то здесь С. Бузилэ напоминает об использованных ранее скрипичных приемах. Так, отзвуком первого эпизода становится движение параллельными терциями. О втором эпизоде свидетельствуют мелодические обороты крупного триольного рисунка. При этом композитор вносит и нечто новое: чтобы динамизировать движение крупными длительностями и придать ему свойство внутреннего напряжения, он применяет дубль-штрих. Однако над всем господствует рефрен с его упруго-акцентной ритмикой и танцевальной стихией.

Проанализированная соната для скрипки и фортепиано С.

Бузилэ достаточно четко демонстрирует ту общую тенденцию, которая характерна для развития сонатного жанра в музыке Молдовы второй половины XX века. Дело в том, что 70-е – 80-е годы прошлого столетия отличаются «взрывом» сонатной активности отечественных композиторов. К сонатам обращаются как молодые авторы, так и маститые художники. Возникают сонаты для различных исполнительских составов. Композиционное решение жанра сонаты становится многообразным, зачастую необычным. Опора на традиции национального фольклора отличается глубинным, опосредованным характером. Именно данные качества в полной мере проявляются в сонате С. Бузилэ.

Литература

1. Дайлис, Й. *Скрипка лэутара* – Кишинёв: Литература артистикэ, 1981., 108 с.
2. Клетинич, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987., с. 270.
3. Клетинич, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1984., с. 141.
4. *Композиторы и музыковеды Молдовы. Библиографический справочник*; Сост. Г.Чайковский-Мерешану. Кишинёв: Universitas, 1992., с. 264.
5. Котляров, Б. *Молдавские лэутары и их искусство*. М: Сов.композитор, 1989., с. 95.
6. Кочарова, Г. *Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества // Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинёв: Штиинца, 1986., с. 8 – 15.
7. Милютин, И. *Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. // Музыкальная культура Молдавской ССР*. М: Музыка, 1978., с. 190 – 212.
8. Циркунова, С. *Старое и новое в сонате композиторов Молдовы // Традиционное и новое в музыке XX века* (Материалы международной научной конференции. Академия Музыки им. Г.Музическу). Кишинёв: Goblin, 1997., с. 88 – 94.