



СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО БОРИСА ДУБОССАРСКОГО И ВЛАДИМИРА РОТАРУ

SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO BY B. DUBOSSARSCHI AND V. ROTARU

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

The article analyzes the sonatas for violin and piano of two Moldavian composers: B. Dubossarschi and V. Rotaru. Written at the end of the twentieth century, they reflect the style and genre parameters of the Moldovan instrumental music. The main characteristics of these creations are: the artistic individuality, deep ideological conception and high professionalism of the composers. The author examines compositional peculiarities and the drama of the mentioned works, pointing out their language and musical genres. The author also unveils the national roots reflected in the music of B. Dubosarschi and V. Rotaru.

Скрипичные сонаты, созданные композиторами Молдовы в последние два десятилетия XX века, усиливают и углубляют те тенденции, которые проявились в предшествующие годы. Речь идет об индивидуализации художественного замысла каждого произведения, об усложнении музыкального языка и использовании различных техник композиторского письма.

Примечательно, что данные произведения принадлежат перу композиторов старшего поколения, которые уже сложились как творческие личности и успели заявить о себе и своих композиторских приоритетах. Для них сонатный жанр не является сферой эксперимента, а служит формой выражения глубокого концепционного содержания. Заметное место среди них принадлежит скрипичным сонатам Б. Дубоссарского и В. Ротару.

Соната для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского (1989) относится к числу наиболее значительных произведений композитора и является его безусловной творческой удачей. Глубина образного мира сонаты, драматизм и диалектичность музыкального мышления, композиционная стройность и логическая обоснованность всех конструктивных элементов формы дают основание причислить *Сонату* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского к числу лучших примеров данного жанра в музыке композиторов Республики Молдова. А прекрасное знание автором выразительных и технических возможностей как скрипки, так и фортепиано делает текст сонаты естественным и удобным для исполнения.

Соната сочетает в себе черты трехчастного цикла, построенного по принципу медленно – быстро – медленно, с особенно-

стями крупной одночастной композиции. Дело в том, что все три части сонаты объединены принципом *attacca*, исполняются без перерыва. Более того, отдельное существование какой-либо из частей произведения оказывается невозможным уже в силу того, что вся конструкция сочинения представляет собой своеобразный гигантский вариационный цикл, пронизанный большим количеством тематических, тональных и фактурных арок и сквозных линий развития.

Темповыми указаниями (*Lento – Allegro scherzando – Lento*) и соответствующими римскими цифрами Б. Дубоссарский отмечает три крупных блока формы контрастирующих друг с другом. Вместе с тем, композитор пользуется сквозной (от начала до конца произведения) нумерацией вариаций. Таким образом становится очевидным наличие темы (тт. 1 – 13) и 27 ее вариационных преобразований. Некоторые из вариаций в своей последовательности реализуют единый драматургический процесс движения к местной кульминации и объединяются в субциклы сходством фактуры и способов тематического развития. На границах иных вариаций, напротив, заметны яркие цезуры.

По характеру варьирования тематического материала *Соната* Б. Дубоссарского сочетает в себе несколько формообразующих принципов. С одной стороны, в ней отчетливо заметно проявление *остинатности*. С другой стороны, важное значение приобретает классическое *фактурное варьирование*. Наконец, в ряде случаев степень видоизменения начальной

темы так значительна, что свидетельствует о принципе *свободных вариаций*.

Остинатная интонационная формула занимает три такта. Первое ее проведение не имеет контрапунктирующих голосов, поэтому мелодический рельеф данного оборота оказывается как бы обнаженным. В крайних регистрах фортепианной партии неспешно, крупными ровными длительностями в прямом движении и в ракоходе чередуются интервалы чистой квинты, чистой кварты, малой терции и малой секунды. Последовательность этих интервалов образуется в результате взаимодействия двух противоположно направленных мелодических линий, движущихся по полутонам. Мелодия верхнего голоса складывается из звуков *e-es-d-des-d-es-e*, соответственно нижний голос движется по звукам *a-b-h-c-h-b-a*. Окончание первого проведения остинатной формулы одновременно становится началом следующего. Так образуется непрерывная цепь движущихся по кругу интонаций, служащих «постаментом» для выстраиваемого на нем «здания» крупной музыкальной композиции. Примечательно, что, как и в любой другой остинатно-вариационной форме, границы между самими неизменными формулами и синтаксическими единицами развертывающегося на их основании контрапунктирующего слоя не совпадают, гарантируя форме в целом качество текучести, непрерывности.

Помимо басовой остинатной формулы, в *Сонате* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского имеется еще один тема-

тический «персонаж», сопоставимый с темой классических вариаций. Это протяженная мелодия скрипки, развертывающаяся как свободная импровизация речитативно-песенного характера. Она звучит на струне G, отталкивается от начальной «раскачивающейся» малотерцовой интонации с характерным форшлагом и плавно движется к наивысшему звуку h^1 , после чего так же неспешно возвращается к исходному звуковысотному уровню. Узнаваемость данной мелодии придают такие черты, как свободная ритмика, сочетающая разные виды деления длительностей, мелизматика, выразительное глиссандирование к последним звукам мотивов. Несмотря на обилие хроматически измененных ступеней, основные контуры музыкальной ткани очерчивают рельеф тональности a-moll. К сказанному необходимо добавить, что особенностью темы является ее крайне тихое, словно издали, звучание: у фортепиано используется левая педаль при нюансе *ppp*, скрипка проводит мелодию *pp*.

В первой вариации звучит только рояль. Крайние регистры инструмента заняты остиной формулой, которая здесь ритмически варьирована. Средний отрезок диапазона занят контрапунктом, звучащим как бы безразлично, который, однако, по мере продвижения к концу вариации набирает силу, ритмически активизируется.

Вторая и третья вариации объединены общей линией нарастания. В скрипичной партии примечательно скандированное «произнесение» мелодии, выстроенной из цепи секунд, которые перебрасываются из одной октавы в дру-

гую. При этом важную роль играет постепенный переход от восьмых длительностей через триоли к шестнадцатым.

Окончание третьей вариации подчеркнуто приемом *ritenuto*, а четвертая вариация начинается вступлением. Это свидетельствует об особой роли данной цезуры и о начале в четвертой вариации нового раздела формы. Действительно, здесь возникает другой тональный центр (F-dur – f-moll); у скрипки вновь появляется кантиленная мелодия, начинающаяся малой терцией с форшлагом. В сравнении со всем предыдущим данная вариация открывает собой зону лирических преобразований темы, что можно сопоставить с побочной партией в классической сонатной форме.

Она захватывает вариации с четвертой по седьмую. Здесь достигнута яркая кульминация. Звучание доходит до *fff*. В партии скрипки использованы напряженные акцентированные аккорды и двойные ноты. Фортепианная фактура, хотя и не отличается сложностью, насыщена октавными движениями как в правой, так и в левой руках.

После этого восьмая вариация воспринимается как реприза темы и логично завершает собой первый, медленный цикл вариационной формы.

Вариации с девятой по двадцать вторую решены в духе скерцозных образов. Девятая вариация является экспозицией этого эмоционального модуса. Характерно, что здесь отсутствует остиной слой фактуры. Более того, скерцозный вариант темы излагается только в партии скрипки. Акцентный четырехдольный метр, при-

чудливое чередование *staccato* и *legato*, четвертных и восьмых длительностей, неожиданные паузы - все придает музыке веселый, немного насмешливый оттенок. Альтерированные звуки (при опоре на тональность *c-moll* здесь присутствуют пониженные IV, VI, VII, а также повышенная IV ступени) создают легкий джазовый колорит.

К данному разделу формы примыкают вариации десятая и одиннадцатая, переносящие мелодию темы на другие высотные уровни (соответственно в тональности *g-moll* и *c-moll*, то есть в тональности натуральной доминанты и тоники по отношению к исходной) и в другие слои фактуры. Это дает основание рассматривать данные вариации как своеобразную экспозицию по типу трехголосной фуги. Вслед за этим двенадцатую вариацию можно трактовать как интермедию, поскольку интонации темы в ней растворяются в общих формах быстрого скерцозного движения.

Вариации с тринадцатой по двадцатую являются разработочными. Тема проводится в разных тональностях, претерпевает мотивное дробление, между скрипкой и роялем возникают имитационные переключки. Рельефно выделяются проведения темы в увеличении (т.т.144, 152). Эффектно звучит политональное решение двадцатой вариации (сочетание *C-dur*'а в мелодии и *Des-dur*'а в фигурации сопровождения). В партии скрипки используются различные эффектные приемы: двойные ноты с участием глиссандирующих «подъездов» к звукам, акцентированные трехзвучные аккорды, движение

параллельными секундами (в восемнадцатой вариации).

Наступление репризы фугированной формы решено знаменательно, с использованием приемов игровой логики. Накануне (в двадцатой вариации) звучание скрипки выключается, а фортепиано (в политональном варианте) неуверенно, на *pp*, словно нащупывает нужную тональность. Такое «фальшивое» проведение темы дважды прерывается резкими репликами в низком регистре, как бы отрицающими саму возможность политональной гармонизации. Затруднительность выхода из вариаций подобной ситуации приводит к остановкам и наконец к «зависанию» на генеральной паузе. И вот после этого, без какой-либо связи, в первоначальном темпе (эту игровую ситуацию условно можно назвать «была ни была!») сразу в трех ритмических вариантах: в основном виде, в увеличении и в двойном увеличении – в нужной тональности *c-moll* громкогласно заявляет о себе долгожданная скерцозная тема.

Двадцать вторая вариация выполняет функцию коды и одновременно подготовки группы следующих вариаций. В ней велика роль малосекундовых интонаций, которые были характерны для начального, медленного раздела формы и которые вновь окажутся первостепенными для дальнейшего развертывания материала.

Вариации последней группы (с двадцать третьей по двадцать седьмую) возвращают к образам начала сонаты. Они воспринимаются как динамическая реприза, в которой проходит оstinатная басовая формула (т.т.269 – 278),

возникает лирический мелодический образ, напоминающий о четвертой вариации (двадцать шестая вариация).

Соната для скрипки и фортепиано В. Ротару писалась на рубеже 1992 – 1993 гг. Композитор посвятил ее своей дочери – скрипачке Елизавете Ротару. В произведении нашли отражение многие черты, свойственные композиторской манере В. Ротару: прочная национальная почвенность музыки, динамичность развертывания контрастных образных начал, лаконизм и простота высказывания.

Соната двухчастна. Первая часть – *Речитатив* – проходит в темпе *Lento molto rubato*. Вторая часть не имеет названия. Ее образный строй проясняется авторской ремаркой *Allegro scherzando*. Две части цикла неравноценны по своей протяженности и драматургической роли. *Речитатив* выполняет роль своеобразного пролога, медленного вступления к драматически насыщенной, динамичной второй части, принимающей на себя основной драматургический акцент.

Характеризуя музыку I части *Сонаты*, Е. Мироненко пишет: «Суровое, медленно разворачивающееся повествование напоминает горестные первые разделы фольклорного жанра дойны со своей атрибутикой стиля *parlando rubato*. Свободное мотивно-вариантное развертывание, не скованное метроритмом и обогащенное мелизматикой, укладывается, однако, в стройную драматургическую конструкцию волны с кульминационной зоной на *ff*. Композиторская изобретательность особенно проявилась в конструирова-

нии мотивов из одного центрального интонационного элемента – интервала секунды, которая подается в мелодическом и гармоническом виде, в разнообразных ритмических группировках, в восходящем и нисходящем движении, включая форшлаги с различной рельеф артикуляцией» [1].

Основная мелодическая роль в *Речитативе* принадлежит скрипке. Фортепиано выполняет фоновую функцию. В этой связи отметим, что принципы освоения звуковысотного пространства в партиях обоих участников ансамбля противоположны. Мелодия скрипки отталкивается от самого нижнего порога скрипичного диапазона и постепенно осваивает средний, а затем и верхний его отрезки. Фортепианная партия, напротив, начинается звучанием прозрачных верхних звуков, затем демонстрирует низкий регистр и завершается охватом всех регистров фортепиано. В таких случаях В. Ротару для удобства чтения фортепианной партии прибегает к технике трех нотных строчек: по одной для каждого регистра.

Отличительной чертой произведений В. Ротару последних лет, проявившейся и в анализируемой сонате, является отказ от тактовых разграничений нотного текста. К такому приему композитор прибегает обычно в музыке импровизационного характера, лишенной регулярной акцентности, идущей от танцевального или маршевого движения. Указывая лишь величину основной доли метра (в данном случае – четверть), автор предоставляет исполнителям свободу в выборе акцентуруемых звуков. Обычно они определяются либо

большей продолжительностью, либо громкостным выделением. В любом случае работа исполнителей над «расшифровкой» подобной формы нотной записи требует значительного аналитического обоснования.

Скрипичная мелодия рождается из начальной секундовой интонации a-h, которой отвечает фортепианная реплика-эхо. В дальнейшем скрипичные и фортепианные фразы разрастаются, секундовые интонации в различных комбинациях наполняют все звуко-высотное пространство.

Логика построения формы в *Rечитативе* связана с линией постепенного crescendo и достижением кульминации. Темп ускоряется, в партии скрипки появляются двойные ноты (в разделе *accelerando poco a poco e sostenuto* последование септим и кварт потребует предварительной репетиционной работы в связи с необходимостью поиска наиболее удобной аппликатуры), фортепианные аккорды характеризуются резкостью и отрывистостью.

Достигнутая кульминация неожиданно снимается, и, как образная реминисценция, возникают в измененном варианте начальные секунды.

Вторая часть сонаты, написанная в свободно трактованной сонатной форме, начинается *attacca*. Ее главная и побочная темы основаны на тех же секундовых интонациях, которые определились в I части. Контраст между ними сопряжен с характером звукоизвлечения (острого, акцентного в главной теме и более мягкого, легатного в побочной) и типом фортепианного аккомпанемента.

Как пишет Е. Мироненко, «...Основной образ второй части – подчеркнуто оптимистичный гимн динамике деятельного движения. Поэтому ритмическая концепция выступает здесь как основополагающая. Ритмика, по признанию автора, близка к быстрым болгарским танцам в переменном-смешанном размере 2/4 – 3/8, со сложным чередованием ритмических формул, насыщенных пунктирами, акцентами» [2].

Если в первой части сонаты интонационный процесс начинался повторением восходящей секунды, то главная тема второй акцентирует нисходящие секунды, которые сразу же представляются в разных ритмических вариантах. Начальной фразе скрипки отвечают аккордовые реплики фортепиано, причем в структуре этих созвучий также присутствуют секунды. Затем скрипичная мелодия стремительно обогащается новыми примерами секундовых комбинаций, которые имитационно подхватываются фортепианной партией.

Главная партия отличается лаконизмом. Словно исчерпав все возможности секундового движения в заданных ритмических параметрах, она неожиданно завершается восходящими мелодическими ходами, в которых чередуются звучания *arco* и *pizzicato*.

Практически те же секундовые интонации образуют тематический каркас побочной темы. Она, правда, должна быть исполнена легко и напевно. И если в главной теме реплики скрипки и фортепиано сменяли друг друга в диалогической последовательности, то побочная построена в гомофонно-гармонической фактуре.

Мелодия скрипки сопровождается прозрачной фигурацией рояля, построенной как движение по звукам A-dur'ного аккорда, обогащенного IV повышенной ступенью.

Сразу же вслед за изложением побочной темы начинается развивающий раздел формы, который строится как последование нескольких постепенно усложняющихся по фактуре секций-фаз. Первая из них опирается на материал побочной темы. В партии фортепиано сохраняется типичная для нее формула аккомпанемента. Интонационные обороты, которые проводятся в правой руке, имитируются скрипкой, что создает впечатление диалога. Хотя он и короток (до ц.4), тем не менее он достигает своей кульминации и завершается отчетливой каденцией в тональности D-dur. Вторая фаза разработки (до ц.5) отличается иным типом фактуры. Фортепианная партия звучит в глубоком низком регистре и подразделяется на три компонента. Первый из них – это повторяющиеся остигатные басы на октаве $H_2 - H_1$, звучащие на педали и образующие гулкий фон для всей остальной звуковой массы. Вторым элементом «раскладывает» в фигурацию h-moll'ное трезвучие в пределах малой октавы. Наконец, третий фактурный элемент отзвучивает данное трезвучие (с секстой) в рамках первой октавы. При этом вся многослойная фортепианная фактура должна быть окрашена грузным, тяжелым звучанием (композитор предпосылает данному разделу указание *Pesante*), чтобы составить основание, на котором у скрипки в высоком регистре появится тема первой части сонаты в увеличении. Она

звучит напряженно и пронзительно, временами дублированная в октаву.

Резким фактурным контрастом начинается следующая фаза развития. Она представляет собой трехголосное имитационное построение на материале второй части сонаты. Легкий «бег» шестнадцатых должен быть исполнен ритмически четко. Каждое очередное вступление темы начинается чуть громче предыдущего, что в итоге приводит к новой кульминации.

Следующая волна динамического нарастания становится самой протяженной. Она завершается генеральной кульминацией всего произведения. Здесь внезапно меняется темп разворачивания – *Adagio e molto espressivo* - и на предельно высоком уровне напряжения проводится самая начальная тема сонаты. После этого возникает генеральная пауза и, как воспоминание, проводятся две темы второй части произведения.

Свойственный для В. Ротару способ построения композиции: первоначальное экспонирование тематического материала, а затем его поэтапные трансформации, приводящие к кульминации, за которой возникает раздел типа репризы-коды, - требует от исполнителя умения выстроить форму крещендирующего типа, избегая возможной дробности на пути достижения кульминации. Представляется методически важным умение распределить уровень динамической весомости каждой из кульминационных зон, а также продумать темповый и агогический план всей формы в целом. Это даст возможность нахождения адекватной,

убедительной исполнительской трактовки данной сонаты, которая, как и другие сочинения композитора, демонстрирует «... необычай-

ную искренность, эмоциональную открытость и щедрость, чистоту нравственных идеалов творчества Владимира Ротару» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. – Кишинев: Центральная типография, 2000. – С. 21.
2. Там же. – С. 43.
3. Там же. – С. 88.

Iulie, 2007

