

DOI: 10.36719/2663-4619/61/74-77

Инна Алимовна Хатинова

Академия музыки, театра и изобразительных искусств
hatipovainna@yahoo.com

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ЖАНРОВЫЕ И ЛАДОТОНАЛЬНЫЕ СВЯЗИ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ФОЛЬКЛОРОМ

Ключевые слова: композиторы Республики Молдова, фортепианная музыка, кантиленный характер, виртуозный характер, жанры молдавского музыкального фольклора, лады народной музыки

Piano works by composers from the Republic of Moldova: genre and modal-tonal relationships with musical folklore Summary

In the article, the author analyzes some piano pieces written by the composers of the Republic of Moldova from the standpoint of determining how genre peculiarities and musical language elements of Moldavian folk songs and folk dances are reflected in them. In this light, an analysis of miniatures by Gh. Neaga, A. Starcea, C. Rusnac, and other Moldavian composers, which are a part of pedagogical repertoire in the country's musical education institutions, is performed. The purpose of this article is to elucidate various forms of manifestation of national groundedness in the creations of Moldavian composers, the ways in which these forms evolved, and to characterize the evolution of the composers' attitude towards the folk base of musical material. An examination of folk elements in the musical language of autochthonous piano pieces allows one to elucidate the national specificities of piano music by the composers of the Republic of Moldova, its originality and artistic uniqueness. The author shows conclusively that a familiarity with folk primary sources and a skillful modeling of their elements assists in creating a correct treatment of the piece performed.

Key words: Moldavian composers, piano music, cantilena character, virtuoso character, Moldavian folk music genres, folk modes

Одно из ведущих мест в музыкальной культуре Республики Молдова занимает фортепианное искусство, представленное концертным исполнительством, педагогической деятельностью и композиторским творчеством. Главенствующая же роль фортепиано в системе музыкального образования, концертной практики и композиторских поисков обусловлена универсальностью рояля как инструмента. В данной статье внимание привлечено к произведениям молдавских композиторов, написанных для фортепиано и предназначенных для использования в учебном процессе.

Отличительной чертой большинства таких фортепианных сочинений является опора на жанровые признаки молдавского музыкального фольклора, а также использование ладоинтонационных и ритмических элементов музыкального языка народного творчества. При этом среди фольклорных жанровых типов, к которым предпочтительно обращаются отечественные композиторы, главная роль принадлежит двум контрастным: сфера лирики воплощается средствами дойны, баллады и плача (бочета), стихия моторики и коллективного начала — разными видами молдавского танцевального фольклора. При этом лирико-эпические черты (дойна, баллада, бочет) оказываются свойственны кантиленным сочинениям молдавских творцов, а танцевальное начало органично воплощается в виртуозных произведениях. Подтвердим сказанное примерами.

Специфика многих кантиленных фортепианных произведений молдавских авторов кроется в их формообразовании, в тех его особенностях, которые, по мнению известного молдавского фольклориста П. Стоянова, свойственны молдавской дойне, обладающей определенным интонационным своеобразием (Стоянов, 1975, Стоянов, 1980). Одно из коренных свойств дойны — «царицы» молдавского лирического фольклора» (Мироненко, 2000: 22) — отражается в ее приверженности к импровизационности формообразования, что проявляется в господстве «...принципа многократного, не регламентированного жесткими нормами повторения единиц музыкальной формы (мотива, фразы, куплета). Раскованность фольклорного интонирования весьма органично обнаруживает себя также в свободном варьировании, /.../ где отражается богатая игра индивидуальных оттенков основного образа» (Бирюков, 1984: 138). Характерные дойнообразные интонации встречаются в «Прелюдии» *a-moll* В. Ротару, «Прелюдии» К. Руснака, «Воспоминании» А. Люксенбурга, «Сказке» и «Дойне» Г. Няги и др.

Особенно часто к образному миру и к средствам выразительности дойны обращались В.Ротару и Г.Няга. Не случайно музыковед З.Столяр, характеризуя творчество Г.Няги, писал: «Мы уже не говорим о тех случаях, когда отдельные пьесы или части циклов самим автором названы дойнами (таковы, к примеру, «Дойна» для фортепиано, вторая часть сюиты для струнного квартета и т.д.), но и там, где тематический материал носит более обобщенный характер, влияние дойнообразных мелодий является очевидным и бесспорным» (Столяр, 1973: 35). Это можно наблюдать, например, во вступлении к третьей части Второй симфонии. Во многих лирических произведениях или отдельных лирических инструментальных темах Г.Няги также можно уловить характерные элементы дойны, что придает творчеству композитора прочную национальную основу, делает стиль его сочинений понятным и легко узнаваемым.

В исполнительской работе над сочинениями дойнообразного типа необходимо обратить внимание на такие характерные интонационные и ритмические их особенности, как свободный импровизационный стиль игры, колоритная выразительная мелизматика, особая распевность мелодии, обилие нисходящих секундных попевок, частые повторы одного звука с различными агогическими и динамическими изменениями.

Иногда жанровой основой тематизма кантиленных фортепианных произведений местных авторов является «бочет» (плач). Будучи одним из древнейших жанров молдавского семейного обрядового фольклора, он несет в себе огромный потенциал художественного воздействия. Интонации плача, вздоха, причитаний, стонов находят живой отклик в душе слушателя, ассоциируются с эмоциями страдания, скорби, боли. Такого рода мелодические обороты использованы в «Прелюдии» К.Руснака.

В кульминационном разделе данной пьесы композитор помещает импровизируемую исполнителем каденцию, в которой предоставляет интерпретатору почти полную творческую свободу в соответствии с традициями лэутарского музицирования²⁰: на протяжении 10-12 секунд пианист исполняет собственную импровизацию, используя обозначенные автором звуки. В ней необходимо создать тот тип мелодического развертывания, который, по рекомендации самого композитора, «будет имитировать бочет при помощи поочередной передачи звуков из руки в руку» (Коваленко, Левинзон, 1988: 78).

Нередко композиторы прибегают к использованию характерных черт эпического балладного повествования. В этих случаях об основных приметах эпоса, как указывает этномузыковед Э.Флоря, свидетельствуют: «...протяженность, гибкость, плавность и связность звуковысотной линии интонирования, опора в основном на один средний тон. Мелодия, обобщающая выразительные свойства речевой интонации повествовательной речи, заимствует в качестве ведущих признаков плавность и слитность движения в пределах небольшого интервала, поступенность, неторопливость развертывания мелодической линии, выявление ладотональной опоры...» (Флоря, 1989: 30). Данные черты свойственны «Рассказу» З.Ткач, «Прелюдии» А.Стырчи, «Балладе» П.Русу.

«Баллада» («Легенда») для фортепиано П.Русу – это спокойное лирическое сочинение, в котором неторопливо развертывается выразительный, задумчивый и немного печальный рассказ о событиях дней минувших, «старины глубокой». Композитор не обращается к подлинному фольклорному материалу, но искусно воспроизводит колорит и интонационное ощущение молдавского мелоса за счет ненавязчивого использования ладогармонических средств: в контексте свободно трактованного натурального *fis-moll* часто возникают «пустые» квинты и кварты.

Существенной отличительной чертой большинства кантильных пьес, созданных отечественными авторами, является опора на ладовые средства, типичные для молдавского фольклора. Это проявляется в использовании композиторами фригийской II, лидийской IV, дорийской VI, миксолидийской VII ступеней, ладов с увеличенной секундой. Примерами могут служить «Прелюдия» *As-dur* А.Стырчи, «Колыбельная» Л.Гурова, «Рассказ» З.Ткач, «Прелюдия» *es-moll* и «Дойна» Г.Няги.

Как уже было сказано, музыкальный материал сочинений виртуозного склада в большинстве случаев претворяет жанровую специфику основных разновидностей танцевального народного творчества. В танцевальном движении основных тем пьес «Жок» и «Бессарабка» Шт.Няги, «Токкаты» Г.Няги и «Скерцо» С.Лунгула угадываются черты молдавских танцев типа «бэтуда» и «бэтуда-хора».

Так, «Жок» Шт.Няги преломляет жанр молдавского танца типа бэтуда-хора. Основная тема сочинения излагается в среднем регистре и звучит в верхнем голосе партии левой руки.

²⁰ Лэутары — молдавские и румынские народные музыканты.

Выдержанный на протяжении первых восьми тактов звук *as*, вероятно, воспроизводит звучание чимпия²¹. Тему постоянно сопровождает непрерывный поток шестнадцатых в правой руке, в котором угадывается звучание цимбал. Таким образом «композитор средствами фортепиано стремится передать одну из типичных особенностей исполнительского стиля, свойственного молдавским народным оркестрам — тарафам. Заключается она в проведении оживленной мелодической фигуры в сопоставлении с дробящимся выдержанным звуком, подобно тому, как лэутар исполняет мелодическую фразу на фоне открытой струны» (Мирошников, 1973: 10).

Ритмический рисунок аккомпанемента в таких произведениях, как «Рондо» С.Лобеля, «Экспромт» и «Импровизация и токкатина» В.Ротару, «Импровизация» О.Негруцы соответствуют типичным ритмоформулам молдавской сырбы.

Тематический профиль «Рондо» С.Лобеля целиком опирается на имитацию фольклорного интонационного материала. Своим ритмическим рисунком он напоминает виртуозный народный молдавский мужской танец типа сырбы. При этом мелодия ведущей темы ассоциируется со звучанием цимбал, а аккомпанемент в партии правой руки заставляет вспомнить гудение чимпия.

В ритмических фигурах партии сопровождения «Скерцо» С.Шапиро, «Гайдуцкого танца» Г.Мусти, «Пастушеского танца» П.Русу и «Скерцо» О.Негруцы композиторы используют характерные ритмоформулы трехдольного остропэца.

«Гайдуцкий танец» Г.Мусти ярко воспроизводит природу и характер этого темпераментного танца. Музыкально-тематическое развитие здесь строится на первоначальном мотиве, который на протяжении всего произведения претерпевает различные ритмические, тональные, регистровые и фактурные изменения. Виртуозный характер определяется преобладанием пальцевой моторики. Упругий четкий ритм, своеобразный размашистый, «скрипичный» лэутарский штрих в сочетании с волевыми импульсивными акцентами-притопываниями придают музыке силу и энергию.

В разные исторические периоды трактовка национального компонента фортепианной музыки композиторов Республики Молдова претерпевала изменения.

1930–1950-е гг. связаны с начальным обращением отечественных авторов к основным жанрам фортепианной музыки и претворением в них характерных интонационно-ритмических особенностей молдавского фольклора. В 1960-1970-х гг. композиторы в своих сочинениях нередко уходят от конкретной жанровой лирической образности к сфере обобщенного претворения фольклорности. Авторская позиция ассимилирует и подчиняет себе средства музыкальной выразительности, свойственные народному творчеству. Фольклорная ориентация фортепианной музыки данного периода оказывается реализованной на более глубинном, нежели раньше, уровне. Элементы фольклорного мышления отражаются в интонационном строе мелодики, в метроритмических особенностях, в имитации звучания отдельных народных инструментов и инструментальных ансамблей — тарафов.

В 90-е гг. XX столетия усиливается тенденция индивидуализации художественной идеи в каждом сочинении. Возрастает интерес к глубинным слоям народного музыкального творчества. Таким образом, сочинения, созданные композиторами Республики Молдова, отличает гармоничное сочетание в них традиционного классического формообразования и национального музыкального языка. Исключение составляют лишь сочинения «Контраст» А.Стырчи, «Прелюдия» *cis-moll* С.Лунгула, «Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями» Г.Чобану, в которых композиторы не ставили перед собой цели создания музыки в молдавском национальном духе.

Преломление фольклорного компонента в произведениях для фортепиано отечественных авторов осуществляется многообразно. Иногда композиторы прибегают к *цитированию* подлинных народных мелодий (например, «*Frunziș oară, lozioară*» в «*Экспромте*» В.Ротару). В таких случаях цитируемый фольклорный образец призван конкретизировать образное содержание музыки.

В ряде случаев авторы пользуются приемом *имитирования* наиболее показательных сторон музыкальных жанров национального фольклора. Моделирование метроритмической стороны танцевальных жанровых типов или разновидностей дойны дает возможность композиторам создать музыкально-тематический материал, аналогичный фольклорному. Имитирование народно-жанровых типов является характерным свойством музыки С.Лобеля, С.Шапиро, Г.Няги, В.Ротару, В.Загорского.

Наряду с этим композиторы Республики Молдова обращаются еще к одному виду преобразования фольклорного материала — *ассимилированию* его отдельных черт. Он проявляется преимущественно в ладовой организации музыки, в использовании характерных для молдавского фольклора

²¹ Молдавский народный инструмент, разновидность волынки.

ступеневых альтераций: понижении II, VII, повышении IV, VI ступеней лада. Ассимиляция ясно ощущается в произведениях современных композиторов — Г.Чобану, В.Бурли, С.Пысларь.

Исходя из сказанного ясно, что специфика интерпретации фортепианных произведений кантиленного характера, созданных композиторами Республики Молдова, в значительной мере заключается в конкретном выявлении национальной почвенности данных сочинений и в рельефном, выразительном показе соответствующих элементов музыкального языка в области мелодической интонации, лада, гармонических оборотов, народных исполнительских приемов, имитации народного пения и звучания народных инструментов. Соответственно, одной из главных особенностей исполнительской работы над виртуозными сочинениями молдавских авторов является раскрытие их жанрово-танцевальной образной специфики, определение ее характера и роли в индивидуальном облике — музыкальном материале, форме, драматургии, конкретном типе фортепианной техники каждой пьесы.

Выявление импровизационной природы развития мелодического материала, совершенствование навыков рубчатой игры, необходимых для исполнения большинства кантиленных сочинений для фортепиано композиторов Республики Молдова, передачи их образной сути, содержательного богатства и художественной красоты приводит к раскрытию творческих способностей студента, развитию образного мышления, исполнительской фантазии, и, следовательно, художественной индивидуальности учащегося. В свою очередь, ясное ощущение фольклорной танцевальной ритмической основы виртуозных пьес может способствовать более быстрому их освоению и, в целом, — успешному музыкально-техническому развитию молодых исполнителей. Тесно связанные с молдавской фольклорной сферой, эти сочинения более доступны для понимания студентам, хорошо знающим и чувствующим фольклорное искусство своего народа.

Литература

1. Мироненко Е. Владимир Ротару. Кишинёв: Центральная типография, 2000, 118 с.
2. Бирюков С. Обаяние импровизации (традиции и современная советская музыка) // Музыкальный современник (вып. 5) / ред. В. Задерацкий и др. Москва: Советский композитор, 1984, с. 134–150.
3. Стоянов П. О ритмике дойны (Микропроцессы). Искусство Молдавии. Сборник статей. Кишинев: Штиинца, 1975, с. 97–113.
4. Стоянов, П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980, 176 с.
5. Флоря, Е. Молдавский музыкальный эпос. Кишинев: Штиинца, 1989, 120 с.
6. Коваленко С., Левинзон В. (сост.). Произведения для фортепиано. Кишинев: Литература артистикэ, 1988, 112 с.
7. Мирошников А. Фортепианные произведения молдавских композиторов. Кишинев: Штиинца, 1973, 66 с.
8. Столяр З. Георгий Няга. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973, 139 с.

Göndərilib: 20.12.2020

Qəbul edilib: 21.12.2020