

## «МАСКИ» СЕМЁНА ЛУНГУЛА

## В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ РЕДАКЦИИ ПРОФЕССОРА ЛЮДМИЛЫ ВАВЕРКО

Елена ГУПАЛОВА

*Академия музыки, театра и изобразительных искусств*

Autorul articolului *Măștile* de S.Lungu, în redacția interpretativă a profesorului L.Vaverco, tratează unele particularități ale stilului pianistic al cunoscutului compozitor din Moldova S.Lungu pe baza operei *Măștile*. Această operă a căpătat o mare popularitate, atât în Republica Moldova, cât și peste hotarele ei, în mare măsură, datorită redacției interpretative profesionale a profesorului L.Vaverco. Grație acestei redactări, în operă au fost rezolvate probleme legate de articulare, de plasarea confortabilă a notelor, de pedalizare, de aplicare și desigur de nuanțare, ce în mare măsură servește la dezvoltarea conținutului expresiv al operei.

În redacția interpretativă *Măștile* de S.Lungu, prof. L.Vaverco a generalizat bogata sa experiență pedagogică, ceea ce a făcut posibilă includerea în practica interpretativă a operei menționate.

In the article „*The Masks*” by S.Lungul edited by professor L.Vaverko” the author introduces the readers to some peculiarities of piano style of the famous Moldovan composer S.Lungul by analysing his work „*The Masks*” which has acquired fame and popularity both in Moldova and abroad due to the keen and highly skilled editing of professor L.Vaverko. Owing to this editing the problems of articulation comfortable transposition and distribution of music texture for hands, pedaling, fingering and, of course, shading which, to a considerable extent, facilitates the revelation of the artistic concept of the piiese.

In editing „*The Masks*” by S.Lungul professor Vaverko generalised her rich performing and teaching experience which led to the introduction of this complex and masterly play into performing practice.

*«Создание произведения и концертное исполнение – это две разные ступени музыкального искусства»*

С.Е. Фейнберг [1; с.34]

Самым плодотворным и динамичным периодом в творчестве Семена Лунгула явился конец 60-х – начало 70-х годов XX века. Новые значительные произведения, появившиеся в это время, свидетельствуют о достижении композитором подлинной зрелости и профессионального мастерства [2]. В камерно-инструментальных жанрах начала 70-х годов отчетливо прослеживается влияние живописного и утонченного искусства импрессионистов, придавших новые качества его музыке для фортепиано и создавших «звучащий образ» в красочно-колоритном преломлении. Самыми значительными и популярными инструментальными пьесами С.Лунгула в этот период стали 2 фортепианных произведения концертно-виртуозного стиля: «*Каприччио*» и «*Маски*». В «*Каприччио*» [3] композитор сумел разнообразно использовать регистрово-тембровые, интонационные и динамические возможности фортепиано, проявив большую изобретательность в области ритма, гармонии и введения элементов фольклора.

В произведении «*Маски*», созданном С.Лунгулом под впечатлением работ известного молдавского художника Глеба Саинчука, органично преломляется увлечение композитора фортепианным стилем С.Прокофьева, в творчестве которого (в особенности раннего периода: 1909-1913 гг.) ярко прослеживается резкий контраст двух образных сфер: созерцательной лирики, лишенной всякой чувственности и гротескного, жесткого юмора – изначально противопоставленных друг другу.

Л.Гаккель отмечает, что «контраст...лирического и юмористического в ранних инструментальных композициях Прокофьева отзывается фольклорной антитезой маски и живого лица: маска – это схематизированная эмоция..., живое лицо – это эмоция в движении, в развитии» [4; с.196-197] (разрядка наша, Е.Г.). Об упомянутой антитезе, присущей прокофьевской музыке, писал и С.Фейнберг, указывая, что в его фортепианном творчестве «пробуждается мир сказочных образов... Никогда еще звучание фортепиано не обладало такой образной цепкостью, такой реалистической фантастикой...Исполнитель фортепианных произведений Прокофьева должен позаботиться о том,

чтобы...угловатая жестикуляция пассажиров не перенеслась и в истолкование чудесных лирических моментов. Пианист должен быть готов к мгновенным сменам музыкальных декораций» [5; с.131-133].

Такие же исполнительские задачи являются первостепенными при интерпретации фортепианных «Масок» С.Лунгула. Это чрезвычайно сложное как в техническом, так и психологическом плане произведение пользуется большим успехом на концертных сценах не только Молдовы, но и других стран. Так, «Маски» были исполнены на концерте молдавской музыки в Венгрии (г. Пече) в 1973 г. пианистом Пал Боршан, а также прозвучали в концертной программе IV съезда композиторов Молдавии (в том же 1973 году) в исполнении Гиты Страхилевич [6; с.64].

Большой интерес для пианистов представляет интерпретация данного опуса профессором Л.Ваверко, которая в то же время является и первым исполнительским редактором «Масок» С.Лунгула, опубликованных в 1975 году издательством «Картия Молдовеняскэ». Это произведение неоднократно успешно исполнялось ею, например, в Дни молдавской музыки в Болгарии (г. Пловдив) в 1975 г. Во время стажировки в Москве (25 декабря 1974 года) в Большом зале Московской консерватории она представила большую и разнообразную программу, состоящую из произведений молдавских композиторов, в число которых были включены также «Маски» С.Лунгула. «Исполнение ее отличалось несомненными достоинствами, как в художественном, так и в пианистическом отношении, и заслуживает самой высокой оценки», – отмечал в своем официальном отчете московский куратор Л.Ваверко профессор Яков Мильштейн [7; с.85].

И действительно, именитый педагог настолько тщательно и глубоко проникает в идейно-эмоциональный замысел композитора, внимательно вчитываясь в нотный текст, не просто расшифровывая символику знаков, но и оживляя те переживания, которые создали в душе автора эти звуки, что композиторы разных поколений пишут свои фортепианные произведения часто с расчетом на ее творческую индивидуальность. Например, С.Лобель, будучи достаточно хорошим пианистом [8], восхищаясь «логической конструктивностью ее игры, умением строго упорядочить, но не иссушить авторскую мысль», специально для Людмилы Вениаминовны создал необычную по форме Сонату-Мозаику «Афоризмы», состоящую из 30 миниатюр [9].

Достаточно примечательным является и тот факт, что и «Афоризмы» С.Лобеля, и «Маски» С.Лунгула были написаны обоими композиторами в 1972 году, а затем ими же опубликованы в 1975 году. Только «Афоризмы» вышли в свет в авторской редакции, а «Маски» начали свою «музыкальную карьеру» в руках опытного педагога-исследователя –Л.В. Ваверко, которая получила от композитора, не достаточно хорошо знакомого со всеми тонкостями пианизма, в буквальном смысле «голые ноты».

Исполнительская редакция Людмилы Вениаминовны сопоставима только с научным трудом: темпы, нюансировка, штрихи, аппликатура, педализация и иные ремарки редактора были ею выполнены с огромной тщательностью и отличным знанием дела. С.Лунгул считал, что «она увидела за скупой графикой его рукописей живые образы, своеобразные характеры. Маски...действительно стали гримасничать и улыбаться, страдать и ухмыляться, перекликаясь с прототипами из папье-маше» [10; с.86].

Для более полного представления о достоинствах, а также в целях аргументации приоритетного использования в пианистической практике «Масок» Лунгула в исполнительской редакции Л.Ваверко, мы можем сравнить ее с педагогической редакцией этого же произведения, сделанной в 80-х годах XX в. А.Х.Мирошниковым. Он является составителем нотных сборников: «Произведения Молдавских композиторов» для фортепиано и «С.Лунгул. Фортепианные произведения», в содержание которых также было включено произведение «Маски» [11].

Необходимо прежде всего отметить тот факт, что в данных редакциях речь идет не только о разных трактовках произведения Лунгула с точки зрения пианизма, но и о совершенно разных авторских редакциях. А.Мирошниковым взят за основу его первоначальный рукописный вариант, Л.Ваверко – конечный музыкальный текст с доработками автора. Поэтому уже при первом сопоставлении нотной графики этих двух редакций обнаруживается большое отличие музыкального текста даже в самом начале произведения.

В редакторском варианте Л.В.Ваверко присутствует двенадцатитактовое вступление, которого нет в сборниках, составленных А.Мирошниковым. «Маски» Лунгула в его редакции начинаются виртуозным пассажем, расположенным в конце 12-го такта. По словам Л.Ваверко, при изучении данного произведения вступление играет большую роль для изначального проникновения в драматургию произведения, а также верной передачи характера и образного содержания пьесы в целом. Людмила

Вениаминовна представляет здесь вниманию слушателей «высокую стену, увешанную масками самых различных людей, которые окружали художника».

Во вступительной части ощущается первое впечатление от беглого взгляда на этот своеобразный «театр масок» Глеба Саинчука. Этот обобщенный образ фактурно выражен степенным движением мрачных диссонансных созвучий (половинные длительности), которые затем плавно переходят в виртуозный затактовый пассаж (шестнадцатые длительности), оканчивающийся дойнообразной попевкой (восьмые и четверти), придающей всему вступительному разделу ощущение причудливости. Она сопутствует не только первой части произведения, но и второй (73-80 т.), появляясь позже в более динамичном фактурном изложении.

Второй раздел данного произведения Л.Ваверко назвала картиной «*Маски разбежались*», тем самым образно обозначив сложные технические задачи, стоящие здесь перед исполнителем. На протяжении всей части пианисту необходимо все время быть в напряжении, предвзяв смену гротескных, острых фантастических элементов (57-67 т.), которые контрастируют с дойнообразными речитативными попеvkами (71-83 т.). Особую трудность представляет их сочетание, а также полифоническое соединение нескольких пластов: например одновременное исполнение пассажей виртуозно-концертного плана в правой руке и дойнообразных мотивов в левой (84-91 т.).

В данном эпизоде редактор облегчил технические трудности исполнителю, проставив очень удобную аппликатуру, штрихи и педализацию. Причем для многих трудных виртуозных пассажей Л.Ваверко выписала такое фактурное распределение рук, при котором данные последовательности должны прозвучать четко, а порой даже с «металлическим блеском» (23, 34, 80 т.).

«*Маски*» С. Лунгула, изданные в 1975 году, изобилуют очень важными ремарками Л.Ваверко, касающимися как характера целого раздела (например, в начале второй части стоит редакторское указание: *senza ped, ben ritmico*; в начале дойнообразных напевов выставлен термин *espressione*, а во вступлении гротескных эпизодов – термины *marcato, secco, risoluto*), так и динамического плана произведения (частые акценты на затактовых нотах, указания *sf* на первых долях тактов, как, например, в 30 т.).

Г.Коган отмечал, что «*исполнение как явление искусства есть с о а в т о р с т в о, т в о р ч е с к и й а к т*... Во всяком искусстве наличествует творец и материал /-/ исполнитель и произведение. Взаимоотношения того и другого диалектичны: с одной стороны материал подсказывает творцу решение, ставит границы его фантазии, с другой – творец преобразует материал, подчиняет его своей воле» [12; с.37, 39] (разрядка наша, Е.Г.). Эти слова можно в полной мере отнести к исполнительской редакции и интерпретации произведения «*Маски*» С.Лунгула профессором Л.Ваверко, которая, внутренне переосмыслив данную фортепианную пьесу, придала ей новый ракурс и несколько иное освещение.

В заключение хотелось бы процитировать также достаточно убедительное высказывание Г.Когана об огромном значении творческого союза композитора и интерпретатора его сочинений: «... в современном исполнительстве недоучитывается право исполнителя как всякого творца /.../ на преобразование своего материала (произведения). А без этого нет исполнительства как творческого акта, то есть как искусства... и подобно тому, как ребенок рождается в результате соединения двух людей (отца и матери) так и каждое новое звучание, то есть новое **рождение музыкального произведения представляет плод сотворчества композитора и исполнителя**, в котором смешаны «гены» обоих родителей» [13; с.161-162] (разрядка наша, Е.Г.).

#### Литература:

1. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. - Москва, 1969.
2. В течение данного десятилетия им было создано несколько развернутых хоровых поэм: «A fost război» (1968) на стихи Гр.Виеру, «Apassionata» (1970) и «Memoria veacurilor» (1973) на стихи А.Бусуйока; многочисленные вокально-симфонические произведения: кантата для детского хора «Patria mea» (1972) на стихи Г.Виеру, оратория «Дмитрий Кантемир» (1973) – либретто Г.Димитриу, а также яркие и проникновенные вокальные циклы: «Tablourile Patriei mele» (1968) на стихи Гр.Виеру и П.Кэрае и «Cîntările Nistrului» (1970).
3. «Каприччио» для фортепиано было написано С.Лунгулом специально для участников проходившего в 1966 году в Кишиневе межзонального конкурса молодых пианистов и исполнялось на нем в качестве обязательного произведения.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. - Ленинград, 1976.

5. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. - Москва, 1969.
6. См. об этом: Деркач Т. Семен Лунгул. - Кишинэу, 1977.
7. Пожар С. К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко. - Кишинев, 1999.
8. С.Лобель получил свое начальное образование как музыкант-теоретик в Бухарестской музыкальной академии, занимаясь по классу фортепиано у Флорики Музическу (дочери Г.Музическу) и по классу композиции у профессора Михаила Жоры.
9. Соната-Мозаика «Афоризмы» С.Лобеля была также включена в программу сольного концерта, представленного Л.Ваверко в Москве в 1974 г. В фонотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств сохранилась запись данного произведения в исполнении Ц.Розенталь (CD-314-Z).
10. Пожар С. К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко.-Кишинэу, 1999.
11. Данные нотные сборники увидели свет благодаря московскому издательству «Советский композитор». Они были опубликованы в 1984 и 1988 годах под рубрикой «Педагогический репертуар музыкальных училищ».
12. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 3-й. - Москва, 1985.
13. Там же.

*Prezentat la 17.05.2007*