

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Г.НЯГИ В СВЕТЕ ЕЁ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ольга ВЛАЙКУ

Академия музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова

Autorul investighează sonata pentru vioară și pian, scrisă de compozitorul Gh.Neaga, care este cel mai frecvent inclusă în repertoriul național pentru vioară. Deși lucrarea a fost compusă în anul 1957, ea nu și-a pierdut actualitatea datorită calităților sale deosebite. Sonata are trăsături caracteristice naționale, deoarece este inspirată de ritmurile și tonalitățile firești muzicii populare moldovenești. Originalitatea lucrării reiese din sinteza organică dintre elementele naționale și internaționale, din unitatea caracteristicilor tradiționale și novatoare.

The author investigates the sonata for violin and piano written by composer Gh.Neaga that is the most frequently included in the national repertoire for violin. Though the works was composed in 1957 it is still popular due to its special qualities. The sonata has evident national peculiarities because it is based on the rhythms and keys characteristic of the Moldavian folk music. The originality of the work lies in the organic synthesis between the national and international elements, the natural unity of the traditional and innovatory features.

Известно, что «...жанр сонаты традиционно считается одним из важнейших в системе композиторского творчества европейской традиции. Профессиональное образование обязательно включает овладение сонатной формой, обращение к какому-либо из сонатно-циклических жанров. Поэтому развитие сонаты может быть показателем уровня композиторской традиции, свидетельством ее профессиональной оснащенности, оригинальности» [1].

Знакомство с жанром скрипичной сонаты в творчестве композиторов Республики Молдова приводит к выводу, что в рамках камерной инструментальной музыки он занимает сравнительно скромное место. Факты свидетельствуют о том, что авторами скрипичных сонат становятся либо такие музыканты, которые сами являются скрипачами (Г.Няга, Б.Дубоссарский), либо те композиторы, которые в силу жизненных обстоятельств связаны творческим сотрудничеством со скрипачами-исполнителями. Так, к примеру, В.Ротару, автор *Сонаты* для скрипки и фортепиано, посвятил свой сонатный опус дочери-скрипачке. З.Ткач, которая часто обращалась к этому инструменту, сама в юности училась играть на скрипке, а в последние годы жизни сотрудничала со скрипачкой А.Молодожан.

Скрипичные сонаты композиторов Республики Молдова различаются временем своего возникновения, индивидуальным творческим почерком, кругом образов и средствами музыкального языка.

Соната для скрипки и фортепиано Г.Няги является одним из первых примеров данного жанра в Республике Молдова. Она сочинена в 1957 году, когда композитор учился в Кишиневской консерватории по второй специальности – композиция [2]. Его преподавателем был Л.Гуров, поэтому в музыке *Сонаты* ощутимо его влияние. Оно заметно в способах развития тематического материала (фактурное варьирование), в трактовке фортепианной партии (как эквивалент камерного оркестра), в драматургии циклической формы: энергичное Allegro, озорное Скерцино, изысканно поэтичная медленная часть, зажигательный финал. Вместе с тем *Соната* демонстрирует и собственные черты композиторского стиля Г.Няги. Это прежде всего связано с опорой на молдавский музыкальный фольклор.

Известно, что спустя несколько лет, когда Г.Няга готовил свою сонату к изданию, он сделал вторую редакцию. Композитор внес изменения в характер развития материала, в изложение фортепианной фактуры. Однако сам музыкальный материал и весь образный строй *Сонаты* остались прежними.

Как считают музыковеды, Г.Нягу в тот период «...не увлекали мировые скорби. Поэтому в *Сонате* нет ни драматических страниц, ни углубленно-философских эпизодов, ни утонченного психологизма. На том этапе это было бы вероятно неорганичным и неестественным для начинающего свой творческий путь композитора, неожиданно почувствовавшего немалый творческий потенциал и исполненного самых радужных надежд и планов. В *Сонате* господствуют образы активные, устремленные, захватывающие своей ритмической энергией, возбужденной импульсивностью» [3].

Действительно, музыку *Сонаты* можно уподобить непосредственной и радостной исповеди. «Словно переполнявшие автора музыкальные впечатления детства, юности, постоянно и глубоко впитывавшиеся в родном краю, в кругу семьи, в общении с музыкантами старшего поколения, прорвали, наконец, связывавшие их неведомые преграды, и он щедро делится ими со слушателями» [4].

По-видимому, не случайно то, что три из четырех частей *Сонаты* написаны в быстром темпе (*Allegro* с различными дополнительными ремарками, подчеркивающими индивидуальные качества музыки). Единственное *Andante* имеет «оговорку» - *ma non tanto*, включая в качестве срединных разделов *Agitato* и *un poco capriccioso*.

Характер первой части *Сонаты* определяется уже в фортепианном вступлении, которое состоит из двух элементов. Первый из них (тт. 1 – 4) демонстрирует свойственный для *Сонаты* в целом тип мелодико-ритмического движения, создающего впечатление порывистости, энергичности. Это связано с ямбической мотивной структурой, пунктирным ритмом затакта, восходящим движением мелодии. Национальный молдавский колорит создается здесь ладовыми средствами: в тональности *h-moll* повышена IV ступень.

Второй элемент вступления выполняет фоновую функцию. Это подготовка для вступления темы скрипки. Фортепиано трактуется здесь как своеобразный эквивалент цимбал. Линия нижнего голоса в скрытом двухголосии очерчивает мелодию, типичную для молдавских народных песен.

Экспонирование главной партии поручено двум участникам ансамбля: скрипке и фортепиано. Скрипка ведет мелодию, фортепиано создает ритмически упругий аккомпанемент. Фортепианная партия как бы безучастно отмеряет ход времени, в то время как в партии скрипки детально акцентируются все особенности артикуляции, направление движения смычка, уровень громкости, характер звукоизвлечения.

Главная партия мономотивна. В ее основе лежит нисходящий пентахорд по звукам дважды гармонического *h-moll*'а. Уже в рамках главной партии он получает вариационное развитие.

Методически важно следовать авторским указаниям, связанным с нарастанием динамической линии к кульминации, которая совпадает с началом связующей партии. Здесь по-прежнему мелодия звучит у скрипки (октавой выше), однако некоторые ее интонации имитируются в фортепианной партии, что подчеркивает их значимость. Фортепианная фактура здесь уплотнена, охватывает широкий звуковысотный диапазон. Примечательно, что в процессе развертывания связующей партии возникают в пунктирном ритме интонации, зародившиеся в рамках фортепианного вступления (тт. 16 – 22). При исполнении этого раздела формы необходимо отчетливо отмечать имитации тематического материала: их изначальное проведение в партии фортепиано, затем подхватывание скрипкой.

Процесс подготовки побочной партии занимает в форме I части большое место. Эмоциональное напряжение усиливается за счет увеличения громкостной динамики, расширения звуковысотного диапазона, появления на сильных долях тактов диссонирующих аккордов в партии фортепиано, ведения мелодии параллельными терциями в партии скрипки. Яркий колористический эффект создается сознательным использованием высоких позиций на струнах G и D.

После интенсивного развития материала главной партии побочная возникает достаточно неожиданно. Замедляется ритмический пульс, снижается уровень темпа, просветляется фактура.

Сначала основная мелодия побочной партии звучит у фортепиано. Скрипка мягко ей контрапунктирует. Далее мелодию подхватывает скрипка. Ее звучание усиливает элегичность, напевность темы. Одновременно ощущается родство с интонациями главной партии. Оно проявляется в преобладании нисходящего движения, в двутактовой основе тематизма, в варьировании исходного материала.

Заключительная партия основана на тематическом материале побочной и воспринимается как естественное ее продолжение.

Разработка сравнительно невелика. Она состоит из двух фаз. Первая развивает тематический материал вступления. Энергичные обороты с пунктирным ритмом имитируются участниками ансамбля. Тональная неустойчивость, фактурное разнообразие, интонационная подвижность – все способствует созданию атмосферы интенсивного движения, беспокойства, неуравновешенности.

Вторая фаза разработки контрастна. Она отделена от начальной длительной паузой и почти полностью связана со звучанием фортепиано (примечательно, что фортепианная партия выписана здесь на трех строчках). Ощущение широкого звукового пространства подчеркивается большим звуковысотным диапазоном, тонкой дифференциацией громкостной динамики, разграничением фактуры на

фоновый и рельефный компоненты. Красочное звучание фортепиано в данном разделе подготовило вступление скрипки, которая вносит в тематическое развитие новый элемент: на фоне энергичной пульсации из главной партии звучит материал лирической побочной, которая приобретает здесь черты упругой активности, напористости. Так происходит сближение образно контрастных, но интонационно родственных мелодических образов. Этот процесс предшествует репризе.

Реприза сокращена. Она включает проведение основных тем, которые оказываются тонально сближенными (h-moll – E-dur). Кода (Tempo primo) суммирует основные интонации главной и побочной тем.

Вторая часть *Сонаты* выполняет роль озорного, задиристого скерцо. Его контраст к первой части подчеркивается тональным соотношением: после напряженного h-moll'a возникает тональность c-moll, окраску которой придает повышенная IV ступень, обилие хроматизмов, резких гармонических сочетаний. Основная тональность, правда, устанавливается не сразу. Она выявляется в процессе сопоставления неустойчивых ладовых функций. Фортепианное вступление, сопровождаемое аккордами скрипки, устанавливает метр и темп изложения. Здесь же выявляется интервал тритона, который станет основным элементом сопровождения на протяжении всего *Скерцино*.

Мелодия темы поручена скрипке. Ее выразительность во многом зависит от правильного распределения движений смычка: акцентные звуки необходимо играть движением смычка вверх. Это создает впечатление отрывистости, некоторой резковатости звучания, нарочитой раздробленности мелодии.

Вторая тема *Скерцино* своим мелодическим профилем контрастна первой. Она кантиленна и построена по правилам вокальной мелодики: восходящий скачок заполняется нисходящим движением, типы движения чередуются, цезуры соответствуют возможностям человеческого дыхания. В партии сопровождения продолжается ритмически активное развертывание, заданное основной темой.

Роль этой темы чрезвычайно важна. Именно она станет основой центральной части сложной трехчастной формы, в которой написано *Скерцино*. Контраст по отношению к крайним разделам осуществляется здесь фактурными средствами: на смену гомофонно-гармоническому складу приходит полифоническая имитационность, после угрюмого c-moll'a возникает светлый E-dur. Сокращенная реприза поначалу воспринимается как своеобразная вариация на только что прозвучавшую тему (первая часть простой трехчастной формы здесь снята). Однако она сопровождается активным движением в партии фортепиано, вновь возвращает тональность c-moll, энергичное ритмическое движение.

Особое значение в сонатном цикле принадлежит медленной части. «С выдумкой и вдохновением написано и Andante. Будь оно задумано просто как выразительная пьеса – как лирический центр произведения, контрастирующий с более живыми, импульсивными частями, – оно и тогда бы имело право на жизнь, ибо подобная функция медленной части широко распространена и вполне закономерна. Но композитор стремился вылепить не лирический, а драматургический центр цикла. Собственно лирическую функцию выполняют в Andante крайние разделы, поэтичные, но достаточно традиционные. Более сложная смысловая нагрузка падает на его среднюю часть, где в миниатюре воспроизводится образность предыдущих этапов цикла и продолжается их развитие» [5].

Третья часть цикла открывается фортепианным вступлением, которое вводит слушателя в поэтичный мир колыбельной песни. Размеренное движение четвертями, варьированный повтор начальной интонации, параллельно-переменный лад, невысокий уровень громкостной динамики – все создает образ спокойного повествования. Это ощущение усиливается в мелодии скрипки, вступающей с интонациями, знакомыми по предыдущим частям.

Варьированное проведение данной темы сменяется средней частью, которая вносит тематический и образный контраст. Обилие трелей в партии скрипки и фортепиано, сочетание крупных длительностей и утонченных мелизмов, пространственная трактовка звуковысотной координаты фактуры – все способствует созданию впечатления поэтической звуковой панорамы, стереофоничности.

Оценивая значение рассматриваемого Andante, музыковеды отмечают в его конструкции только один недостаток: «Интересный замысел данной части уязвим лишь в одном отношении: на небольшом временном отрезке слушателю предлагается слишком обильная и калейдоскопичная информация, ее составляющие вынужденно эскизные и с трудом воспринимаются в своей совокупности как единое целое. И все же в сравнении с осторожным академизмом и рационализмом сонатных allegri несколько расплывчатая форма медленной части сонаты выигрывает своим непосредственным отражением живого движения музыкальной мысли» [6].

Четвертая часть сонаты – это оптимистический, жизнеутверждающий финал, подводящий итог всему предыдущему развитию тематического материала. Он начинается небольшим фортепианным вступлением, в котором экспонируется главная тема. Она проводится в тональности h-moll и отличается подвижным, активным характером.

Первое проведение связано со звучанием фортепиано. При вторичном появлении данной темы вступает скрипка, которая энергично акцентирует все сильные доли тактов. Фортепианная партия помогает скрипке: на сильные доли тактов приходятся акцентированные аккорды тонической функции, ладовые сопряжения подчеркивают устойчивость h-moll'a, ритмическая упругость материала усиливает его образную устойчивость.

Побочная партия вносит образный контраст. На смену h-moll'у появляется радостный H-dur. Замедленное развертывание музыкального материала привлекает внимание к ритмической организации темы: синкопированное начало мелодии сменяется равномерным ритмическим движением, которое акцентирует устойчивые ступени лада: V, III и I.

Постепенно в развитии музыкального материала проявляется принцип единовременного контраста: в партии фортепиано усиливаются черты основной темы, в мелодии скрипки проявляются контуры побочной.

Завершая анализ скрипичной сонаты Г.Няги, согласимся с Е.Клетиничем, что «...в *Сонате* для скрипки и фортепиано, как и в других сочинениях второй половины 50-х годов, проявились многие черты, характеризующие (пусть в новом качестве) музыку композитора поныне. Это бросающийся в глаза мелодический дар, прекрасное знание молдавского фольклора, обостренное ощущение гармонического и тембро-регистрового колорита. Лучшие страницы произведения (а их немало) отмечены неподдельностью чувств и подлинным темпераментом. *Соната* позволяет говорить и о несомненной масштабности мышления, способности автора охватить единым замыслом крупную циклическую форму» [7].

Литература:

1. Циркунова С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы // Традиционное и новое в музыке XX века. - Кишинев: Goblin, 1997, с.88.
2. Первоначально Г.Няга получил высшее образование в Московской консерватории как скрипач.
3. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. - Кишинев, 1987, с.203.
4. Там же, с.207.
5. Там же, с.207.
6. Там же, с.207.
7. Там же, с.208.

Prezentat la 15.10.2007