

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ О. НЕГРУЦЫ И В. БЕЛЯЕВА В КОНЦЕРТНОМ И ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ ПИАНИСТОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Инна ХАТИПОВА

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Articolul conține recomandări metodice referitor la interpretarea creațiilor pianistice de virtuozitate ale compozitorilor din Republica Moldova, cum ar fi *Improviția și Scherzo* de O.Negruța, *Răzeșeasca* și *Ostinato* de V.Beleaev.

În lucrare se expune viziunea proprie asupra conținutului și formei lucrărilor în cauză, se analizează factura și se indică procedeele interpretative. În articol de asemenea se propun metodele de realizare a sarcinilor artistice și de depășire a dificultăților tehnice.

Lucrarea este de mare importanță, deoarece arată procedee metodice concrete pentru instruirea pianistică.


The article contains methodical recommendations with regard to the performance of such well-known piano pieces by composers of Republic of Moldova as „Improvisation” and „Scherzo” by O. Negruți as well as „Răzășasca” and „Ostinato” by V. Beleaev. In the work the author states her own characteristics of the content and form of analyzed compositions. The author also analyses in details the themes, the types of texture and performing methods, giving recommendations for overcoming the artistic talks and teaching difficulties.


The present article emphasizes the role and importance of these compositions for the pedagogical repertoire of the Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.

Известно, что одной из важнейших проблем, возникающих в процессе обучения игре на фортепиано, является проблема репертуара. От правильно подобранного репертуара во многом зависит, насколько разносторонним и гармоничным будет музыкальное, эстетическое и пианистическое развитие учащегося. Выбор репертуара, несомненно, способствует расширению музыкального кругозора, выявлению и дальнейшему развитию художественной индивидуальности молодого пианиста, а также развитию навыков самостоятельной работы.

Важное место в концертном и педагогическом репертуаре пианистов Республики Молдова принадлежит виртуозным произведениям отечественных композиторов. Среди них яркостью тематического материала, национальной почвенностью и интересной трактовкой фортепианной фактуры выделяются сочинения О. Негруцы и В. Беляева.

Импровизация О. Негруцы представляет собой достаточно развернутую по масштабу пьесу скерцозного склада с чертами танцевальности. Произведение вызывает большой исполнительский интерес благодаря живости своего характера, жизнерадостному, приподнятому настроению (несмотря на минорную тональность), жанрово-танцевальной природе музыкального тематизма, упругости ритмического рисунка и явно ощущаемым интонациям молдавского фольклора.

Основной образ этой пьесы воплощен в первой теме – шутливой, живой, игривой, не лишённой изящества, несмотря на извилистость мелодического рисунка и остроту пунктирного ритма. Прихотливое, витиеватое движение мелодической линии, тем не менее, хорошо организовано, упорядочено благодаря четкой ритмической основе аккомпанемента. Ритмическая структура партии сопровождения близка типичным ритмоформулам молдавских танцев типа сырбы. Как отмечает Э. Флоря, танцы типа сырбы характеризуются особыми принципами метрической и ритмической организации. Временное соотношение движений, из которых складываются наиболее типичные элементы кинетической лексики, может быть выражено следующей ритмоформулой: $\frac{2}{4}$  [1].

В сочетании триольного движения и пунктирного ритма в ритмической организации мелодии верхнего голоса в партии правой руки также обнаруживается сходство с характерным для сырбы вариантом развития мелодики: $\frac{2}{4}$  и др. [2].

В исполнении основной темы в партии правой руки необходимо очень точно выполнять авторские ремарки, касающиеся фразировки, не нарушая в то же время цельность музыкальной мысли. Выдержанные звуки, заливочные ноты в теме следует брать таким образом, чтобы они тянулись и были слышны до конца, не заглушались более мелкими мелодическими и гармоническими движениями.

Партия аккомпанемента основной темы представлена в двухголосном изложении, где следует выделить линию нижнего голоса, как более интересную и мелодически развитую. Во второй теме первой части (т. 13) также заложены черты танцевальной жанровости в новом фактурном решении: стремительно взлетающим триолям в низком регистре преграждает путь пунктирный ритмический рисунок. ♩, выделенный яркими акцентами на слабых долях такта. Эта энергичная, пружинистая, зажигательная тема усиливает весёлый, скерцозный характер музыки. В т. 21 (*a tempo*) вновь появляется подвижная извилистая мелодическая линия без каких-либо фактурных либо динамических изменений.

Средний раздел пьесы (*Andante*, тт. 31 – 54), написанной в трёхчастной форме, вносит значительные изменения в характер музыки, ярко контрастирует первой части, переводя слушателя в сферу светлых, лирических образов. Основная тема среднего раздела должна быть сыграна певучим, очень тёплым звуком, с хорошо прослушанными и проинтонированными изгибами мелодической линии верхнего голоса в правой руке. Фактура первого проведения темы центрального эпизода четырёхголосна: мелодия опирается на практически остинатный бас, в теноровом голосе звучат выразительные подголоски, альт дополняет вертикальную аккордовую структуру. Интонационные и ритмические особенности мелодии – секундовые задержания и нисходящие ходы, характерная орнаментация, широта фразировочного дыхания – воссоздают традиционный молдавский колорит. Второе проведение основной темы среднего эпизода отмечают некоторые фактурные преобразования – гибкий волнообразный триольный аккомпанемент и аккордовое изложение мелодии, которая звучит здесь ярко, открыто, наполненно, в нюансе *f*. Небольшое *diminuendo* предвещает появление второй темы среднего раздела (*scherzando*, т.47). Скерцозный эпизод следует исполнить очень капризно, кокетливо, выделяя все синкопированные и залигованные длительности. В мелодии, изобилующей форшлагами и постоянно прерываемой многочисленными паузами, прослушиваются джазовые интонации. После *ritenuto* следует небольшой спад – звучание появившейся основной темы центрального эпизода заметно смягчается, просветляется и растворяется в итоговом фермато.

Третья часть *Импровизации (Tempo I, т. 55)* в целом повторяет музыкальный материал экспозиционной части, но с небольшими сокращениями: автор опускает проведение второй темы с упругими акцентами на второй и четвёртой долях такта. Здесь музыка вновь захватывает своим темпераментом, настроением искрящегося праздничного веселья. Репризный раздел для большей выпуклости, рельефности исполнения должен прозвучать более динамично и энергично. Последние, кульминационные несколько тактов следует сыграть очень эмоционально, приподнято, учитывая авторские обозначения динамики: *ff* и обилие подстёгивающих упругих акцентов.

Скерцо D-dur O. Негруцы – пьеса шутового, озорного характера, написанная в трёхчастной форме, где третий заключительный раздел совмещает в себе черты репризы и коды. По особенностям фактуры, характеру звучания и жанру образных зарисовок *Скерцо* можно отнести к произведениям камерного плана, миниатюрам.

Основная тема первой части пьесы проходит на фоне острого по штриху остинатного движения восьмых. Это очень задорная, искристая, жизнерадостная мелодия, которую отличает скрипичный характер тембра и штрихов. Являясь скрипичной по своей природе, мелодическая линия, тем не менее, естественно вписывается в фортепианное звучание благодаря хорошо подобранной фактуре. В тт. 17-23, в связи с модуляцией в *fis-moll*, солнечное звучание темы оказывается несколько затаённым, в нём проскальзывают грустные нотки. Однако этот раздел недолог, и в т. 33, после яркого *crescendo* на восходящем гаммообразном пассаже в нюансе *f* возникает сверкающая основная тема в оригинальной тональности. Она возвращает слушателя в первоначальный круг образов, в котором преобладают юношеский задор и бьющая через край энергия. Здесь тему следует исполнить ярко, темпераментно, *con spirito*. Основное внимание в работе над пьесой необходимо уделить штрихам: сочетанию *legato* и *staccato* в партиях правой и левой руки, мелким «парным» лигам в мелодической линии, чередованию *legato*, *staccato* и *non legato* в партии правой руки.

Средний раздел (*meno mosso*, B-dur, т.48) лирическим настроением, мелодикой и характером ритмического рисунка напоминает хору. В мелодической линии темы композитор ярко передал скрипичную игру с её характерными штрихами. Выполняя указанные автором лиги, исполнителю нельзя упускать из виду мелодическую цельность и единство общей фразировочной линии. Фактура среднего раздела в первых шести тактах четырёхплановая; более развитыми оказываются первый и третий голоса, тогда как второй и четвёртый – альт и бас – более статичны.

Начиная с т. 52, басовая линия несколько динамизируется, усложняется восходящими волнообразными триольными пассажами. В характере ощущается рост взволнованности и напряжённости, который можно подкрепить динамическим нарастанием (авторская нюансировка не указана) от *p* до *f* в т. 54, где развитие достигает кульминации, исполняемой более крупно и широко.

Характерные интонационные обороты, форшлагги, украшающие мелодию, сохраняют в этой музыке яркую фольклорную окрашенность, несмотря на терпкий и насыщенный хроматизмами гармонический язык. После *diminuendo* и некоторого *sostenuto* в т. 61 начинается раздел более воодушевлённого характера, построенный на почти канонических переключках триольных пассажей, передаваемых из руки в руку, который выполняет функцию предикта к репризе.

Реприза, как было указано, здесь соединена с кодой (тт. 65 - 78) и проносится перед слушателями в стремительном движении. Фактура заключительного эпизода отличается большей слитностью: лиги, акценты, аккорды и пассажи как бы продублированы в партиях обеих рук, создавая более плотное, насыщенное звучание. Кода должна быть сыграна пианистически очень свободно, ярко, блестяще, передавая настроение бурно кипящей радости и праздничного веселья. Обращает на себя внимание и более рельефно выраженная, чем в первой части, яркая танцевальность, ощущаемая благодаря унисонному движению «парных» восьмых и обилию энергичных акцентов-притоптываний, свойственных мужским виртуозным молдавским танцам.

Несомненно, *Импровизация* и *Скерцо* являются творческой удачей композитора, они разнообразны по краскам и образному строю, привлекают удобной пианистической фактурой.

Интересными примерами виртуозной фортепианной музыки конца XX века, созданными молдавскими композиторами, являются миниатюры В. Беляева *Рэзэшаска* и *Остинато*. Сочинения этого автора, в основном, пьесы малых форм, занимают всё более значительное место в концертном и учебно-педагогическом репертуаре музыкантов Молдовы. Их играют в филармонических концертах, на республиканских и международных конкурсах молодых исполнителей, студенты и учащиеся на экзаменах и зачётах, они часто исполняются в концертах фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*, несмотря на то, что сочинения, к сожалению, не изданы и распространяются в рукописном варианте.

Фортепианные пьесы В. Беляева вызывают широкий интерес у педагогов и исполнителей благодаря современному звучанию, свежести гармонического языка, упругости и остроте ритма, яркости музыкального материала, концертному стилю изложения в сочетании с опорой на молдавские фольклорные интонации.

Рэзэшаска представляет собой небольшую характерную, темпераментную и яркую пьесу, написанную в двухчастной форме с кодой. Отличительной чертой этой миниатюры является лаконизм фактуры, стремление автора к прозрачному звучанию, лёгкости звуковой ткани как средству достижения большей музыкальной выразительности. Обнаруживается связь между художественным образом и качеством звука: чем суше, яснее, прозрачнее становится звучность, тем более рельефной и экспрессивной оказывается гармония и ярче проступает интонационная напряжённость мелодических оборотов.

Склонность к упрощению фактуры приводит в анализируемой пьесе к появлению необычного фортепианного колорита: сухого, жестковатого, лишённого теплоты и певучести, с преобладанием поп легатной манеры звуковедения.

Название *Рэзэшаска* указывает на танцевальную природу этой миниатюры. Известный исследователь молдавской хореографии Э. Королёва отмечает: «Танец – явление социальное. Каждая группа людей, объединённая общим образом жизни, выражала свои мысли, чувства, стремления в определённых танцах. Отсюда появился такой танец, как *Рэзэшаска*. Его название произошло от слова *Рэзеш*, которым первоначально именовались крестьяне–общинники, владевшие землёй. К концу XIX века большинство рэзешей разорились и превратились в безлошадных крестьян–бедняков. К тому времени и танец *Рэзэшаска* исполнялся уже довольно редко и в большинстве случаев как танец стариков» [3].

Развитие первой части пьесы построено на контрастном сопоставлении двух основных тем: первой – *Allegro molto adirato* и второй – *Andante addolorato*. Первая – энергичная, суровая, мужественная, с характерным метроритмом $18/16$, отмеченная яркими, упругими и чёткими акцентами, звучит в басовом регистре, в нюансе *f* в унисонном изложении. В характере этой темы причудливо сочетаются древнее архаическое звучание и современные джазовые интонации и ритмы.

Совершенно иное образное содержание заложено во второй теме. Грустная, меланхолическая, даже немного скорбная мелодическая линия второй темы, спрятанная в насыщенных секундовыми интервалами аккордах, поддерживается тянущимися басовыми d и строится на обобщённой имитации фольклорного жанра дойны. Обе темы излагаются дважды, возникает рельефный выразительный контраст, ещё более усиливаемый переменностью метра: $18/16 - 4/4$. Частая смена метра придаёт музыке первой части пьесы импульсивность, нервную подвижность, отражая противоположные нюансы настроения и характера тем.

После третьего проведения первой темы в высоком регистре в двухоктавном расположении партии правой и левой руки, создающем новое «пространственное» звучание, появляется стремительно поднимающийся динамичный пассаж, который завершается выразительным речитативом. Вся первая часть должна исполняться несколько механично, резковато, очень точно и достаточно сухо. Большого внимания требует правильное выполнение ритма – без ускорений и «проглатываний» ритмических долей.

Во втором разделе пьесы (*Andante*, т. 17), построенном на материале второй темы, господствует древний архаичный колорит звучания. Напряжённые скачки, импульсивная, синкопированная ритмика придают теме достаточную драматическую остроту. В процессе дальнейшего изложения она ещё больше драматизируется, разрастаясь в весьма широкое, динамически насыщенное построение. Постепенно крещендирует динамика, увеличивается количество жёстких и необычайно заострённых акцентов. При каждом повторении тема поднимается во всё более высокий регистр, достигая в тт. 30-32 кульминации, выявляющей в ней огромную внутреннюю силу.

Партия аккомпанемента во втором разделе пьесы написана автором не без влияния джазовой музыки и искусства джазовой импровизации, напоминая распространённый в джазе так называемый «блуждающий бас». В первых тактах второй части мелодический рисунок басовой линии является остинатным, с характерным для свинговой манеры игры синкопированным ритмом, начиная с т. 24 движение шестнадцатых в партии левой руки становится непрерывным и интонационно более развитым.

Если говорить о фактуре, то в рассматриваемом эпизоде *Andante* автор, как и в первой части произведения, избегает плотной, многоплановой фактуры, отдавая предпочтение минимальному числу голосов, локализованных к тому же в определённых регистрах. Также обращает на себя внимание чёткое разделение голосов по функциям: мелодической и аккомпанирующей, не меняющимся по ходу развития.

После напряжённой кульминации следует значительный спад – постепенно угасает динамика, в партии левой руки вновь появляется синкопированный остинатный элемент, мелодическое развитие темы внезапно останавливается на застывшем на протяжении пяти тактов аккорде (т. 36-40), растворяющемся в полной тишине.

Завершается пьеса небольшой кодой (т. 43-46, *Allegro molto adirato*), на материале первой темы первой части, возвращающей слушателя к первоначальным образам. Динамическую и стремительную коду следует исполнить очень ярко, эмоционально, с огнём, *poco feroce*. Заключительное октавное «резюме» в нюансе *ff* окончательно утверждает сильный, волевой, решительный характер музыки.

Остинато – яркая, броская, виртуозная и масштабная пьеса, написанная с большим размахом, как бы крупными мазками кисти. В ней воплощён образ волевого, действенного начала, неукротимого потока, бурного натиска в остинатно-токатном преломлении. На претворении здесь жанрового типа токатности указывает, в первую очередь, чёткая моторика движения, а также энергия напряжённой, активной ритмической пульсации. Токкатность в пьесе В. Беляева сопровождается причудливой ритмической акцентировкой в стиле быстрого молдавского танца, отличается резким гармоническим строем и базируется на диссонантных интонационных оборотах. «Пьесы подобного типа, - по мнению музыковеда Е. Мироненко, – почти всегда написаны в быстром темпе, с непрерывным и настойчивым повторением чётких ритмоформул, диссонирующими гармоническими комплексами, фактурным тематизмом. В трактовке тембра фортепиано преобладает специфическая «ударность», энергия остинато. В профессиональной музыке XX века этот собирательный образ волевого устремления жизненных сил нашёл законченное воплощение в *Токкате* и *Военных сонатах* С. Прокофьева, в *Фортепианной сонате*, *Бассо остинато* и других сочинениях Р. Щедрина»[4].

Для своего *Остинато* В. Беляев избрал традиционную трёхчастную форму, но с чертами рондообразности. Функцию рефрена в пьесе выполняет инициальный двухтактный мотив, построенный на

одноголосной мартеллатной репетиции ноты *g*, имитирующей барабанный бой. Таким образом, мартеллатно-репетиционный техницизм представлен в теме в минимальной звуковой плотности. Приём *martellato* в одноголосном, интервальном, октавном и даже кластерном изложении является господствующим в фортепианной фактуре пьесы и, в сущности, формирует здесь облик фортепианной партии. Равномерное ритмическое чередование (без каких-либо ускорений) и идеальная звуковая ровность в исполнении мартеллатных эпизодов становится, таким образом, одной из главных технических проблем сочинения. Также значительные технические трудности представляет предписанный автором быстрый темп: $\text{♩} = 80$. Как показала исполнительская практика, в темпе $\text{♩} = 100$ или даже $\text{♩} = 120$, пьеса звучит ещё более ярко, эффектно, напористо, с большим волевым устремлением. Учитывая скорость движения и применённые композитором различные виды фортепианной техники: двойные ноты, октавы, кластеры, по степени сложности произведение, бесспорно, относится к сочинениям концертно-виртуозного плана и может быть включено в учебные программы наиболее одарённых студентов консерваторий и академий музыки.

Название произведения – *Остинато* – видимо, продиктовано тенденцией к остинатности, заложенной в самой фактуре, а также постоянным возвращением к первоначальному двухтактному репетиционному мотиву. Между этими репетиционными фрагментами автор очень умело расставляет различные по фактуре и полярные по характеру эпизоды.

Первая часть сочинения начинается, как уже было указано, с двухтактного репетиционно-*martellat*'ного повтора звука *g*, в котором к концу второго такта необходимо сделать *poco diminuendo*, чтобы избежать однообразия в звучании. Следующий двухтактный эпизод (условно В) – также *martellat*'ный, но уже не в *ostinat*'ном, а в расходящемся движении, исполняется на *crescendo* к итоговой стаккатной вспышке, где рекомендуется короткая ритмическая педаль. Эпизод С (т. 7-8) представлен в интервально-аккордовом *martellato*. Исполнительские задачи аналогичны тем, что были отмечены в эпизоде В. Во фрагменте D в мартеллатном движении ощущаются некоторые сбои, по характеру он напоминает спор, конфликтную переключку между правой и левой рукой. В разделе E (т. 14-16) в ритмическом рисунке шестнадцатых появляются синкопы; он должен быть исполнен колюче, скерцозно, *poco capriccio*. После *dim. poco a poco* появляется совершенно новый эпизод с противоположным гаммообразным пассажным движением. По рекомендации самого автора, его следует сыграть очень тихо, *molto legato*, нежным «стелющимся» звуком, однако *crescendo* здесь также необходимо.

В т. 24 в ньюансе *f* начинается очень яркая контрастная и масштабная средняя часть произведения разработочного характера. Форшлагги в начале среднего раздела (одновременно эпизод F), написанные в вопросно-ответном соотношении, звучат очень чётко, насыщенно по звуку и гневно, злобно по характеру в максимальной звучности: *f – ff*. Эпизод G (т. 30-34) можно образно назвать «чередующиеся терции». Здесь необходимы острое «щипковое» *staccato*, звуковая лёгкость и передача шуточного, весёлого, игривого настроения. Последние три терции в т. 34 звучат уже довольно драматично. Следующий эпизод H (т. 36-40), несмотря на прозрачное звучание, должен быть сыгран с очень ясной артикуляцией. В партии правой руки необходимо услышать скрытое двухголосие.

Фрагмент I (т. 42-50) – октавный, наиболее крупный по масштабу и самый сложный в техническом отношении. От того, в каком темпе у пианиста будут качественно получаться октавы, зависит, в общем, темп всего сочинения. Это очень динамичный раздел, здесь много стаккатных острых аккордовых гневных «вспышек», которые должны быть максимально яркими.

Очередная репетиционная «вставка» на звуке *g*, которую необходимо сыграть очень крупно, с усилением динамики, подготавливает главную кульминацию всего сочинения – этюд J с кластерами (т. 52-60), исполняемыми всей ладонью и иногда предплечьем (т. 55 и т. 57). В исполнении кластеров от пианиста потребуется смелость и уверенная чёткая игра. Конфликтная напряжённость некоторых предыдущих разделов здесь достигает своего апогея, кластерные комплексы звучат очень шумно, раздражённо и возмущённо.

После кульминации следует репризная часть *Остинато* (такты 61-79), где в очень сжатом, сокращённом виде проходят тематические элементы всех прозвучавших до сих пор эпизодов от В до J (которые по-прежнему расчлняются мартеллатным g^1), что способствует дальнейшей динамизации музыки. От исполнителя потребуется умение быстрого переключения от эпизода к эпизоду, отличных по характеру, звучанию и штрихам.

Заключительные семь тактов пьесы представляют собой итоговый раздел формы, коду. Последнее продолжительное одноголосное *martellato* не должно быть назойливым; сохраняя акценты, здесь можно рекомендовать варьирование нюансировки по усмотрению исполнителя. Гаммообразный расходящийся C-dur'ный пассаж требует стремительного и максимального разрастания динамики от *subito p* до *ff* в течение одного такта. Заклучительная акцентированная репетиция на ноте *c* и блестящий аккорд, охватывающий крайние регистры клавиатуры, должен быть исполнен ярко, победно, эффектно и триумфально, утверждая оптимистическую направленность произведения.

Следует отметить, что рассмотренные выше концертные пьесы В. Беляева *Рэзэшаска* и *Остинато* неоднократно включались в конкурсные программы международных состязаний молодых исполнителей-пианистов им. Е. Коки, проходящих в Кишинёве каждые два года. Впервые *Остинато* было исполнено пианисткой Ю. Ривилис.

Проанализированные фортепианные пьесы О. Негруцы и В. Беляева показательны для современного музыкального искусства Республики Молдова. В них отражены многие типичные приметы данного жанра молдавской фортепианной музыки. Так, примечательно стремление авторов рельефно оттенить национальную специфику сочинений, показать ее национальную почвенность. Музыкальный материал всех проанализированных произведений прочно опирается на ладовые и ритмические особенности молдавского фольклора, в тематической организации претворяет жанровую специфику основных разновидностей *танцевального* народного творчества. Большое место в указанных сочинениях отведено *скерцозным* образам, которые окрашены оттенком театральной действенности, игровой логики. Это способствует особой рельефности, выпуклости музыки, ее образно-эмоциональной доходчивости. Сам же музыкальный язык характеризуется качеством *современности*. Фортепианная фактура многообразна. Она активно использует различные индивидуальные сочетания гомофонно-гармонического и имитационно-полифонического складов, требующих для своей исполнительской реализации применения разнообразных видов фортепианной техники.

Литература:

1. Флоря Е. Музыка народных танцев Молдавии. - Кишинев: Штиинца, 1983, с.26.
2. Там же, с.27.
3. Королева Э. Хореографическое искусство Молдавии. - Кишинев: Штиинца, 1970 с.53-54.
4. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. - Кишинев: Центральная типография, 2000, с.22.

Prezentat la 20.03.2008