

**МИНИАТЮРЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО П.РИВИЛИСА:
ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ,
МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ**

Ольга ВЛАЙКУ

Академия музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова

Autorul investighează miniaturile pentru vioară și pian, scrise de compozitorul P.Rivilis, cum ar fi „Oleandra”, „Hora”, „Umoresca” și „Legenda”. Aceste lucrări sunt utilizate în procesul de instruire în liceele de muzică și colegii și se interpretează frecvent în programele de concert. Limbajul muzical al compozițiilor menționate se deosebește prin simplitatea și claritatea sa, în același timp, are o sonoritate modernă. Lucrările analizate sunt ușor recunoscute și înțelese, căci sunt inspirate din folclorul muzical național.

O analiză detaliată a miniaturilor pentru vioară compuse de P.Rivilis se efectuează pentru prima oară în muzicologia națională. Articolul este de mare importanță, deoarece ține de metodele muzicii pentru vioară.

The author investigates the miniatures for violin and piano written by composer P.Rivilis such as „Oleandra”, „Hora”, „Humoresque”, and „Legend”. These works are used in the process of teaching at lyceums of music and colleges, and are frequently performed in concert programmes. The musical language of the mentioned compositions stands out by its simplicity and clarity, at the same time it has a modern tone. These works are recognized and understood without any difficulty because they are based on the national musical folklore. A detailed analysis of the miniatures for violin by P.Rivilis, has been carried out for the first time in the national musicology.

The article by O.Vlaicu is of great importance because it deals with the methods of teaching music for violin.

Миниатюры для скрипки и фортепиано создавались в Молдове с первой половины XX века. Интерес к этому жанру не угасает до сих пор. Можно предположить, что интенсивное обращение к жанру скрипичной миниатюры в различные исторические периоды объясняется разными причинами. На рубеже 1940-1950-х годов он связан в значительной степени с практическими задачами: необходимостью в кратчайшие сроки создать национально-колоритный музыкальный репертуар для быстро формирующейся в послевоенной Молдавии системы начального, среднего и высшего образования в сфере искусства и культуры.

Уже осенью 1944 года возобновился педагогический процесс в Кишиневской консерватории и существовавшей при ней средней специальной музыкальной школе-десятилетке, были открыты музыкальное училище и семилетняя музыкальная школа.

Именно поэтому большая часть скрипичных миниатюр композиторов Молдовы 40-50-х годов XX века имеет педагогическую направленность и адресована детской аудитории начальных и средних классов. Об этом свидетельствуют, в первую очередь, названия миниатюр: *Оляндра, Танец, Моришка, Юмореска*. Педагогическая направленность скрипичных пьес того времени подтверждается и характером средств их музыкального языка: простотой фактуры, ясностью и национальной направленностью интонационно-ритмического строения, определенностью жанровой основы тематизма.

Начиная с 1960-х годов в создании скрипичных пьес все большее значение приобретает сугубо творческий композиторский импульс. Освоение новых техник композиторского письма, поиск оригинальных средств музыкальной выразительности, стремление расширить технические возможности скрипки – все эти задачи находили свое естественное разрешение именно в жанре скрипичной миниатюры. Каждый из композиторов стремился к индивидуальному решению данных задач. Об этом свидетельствуют многочисленные пьесы для скрипки и фортепиано, созданные Г.Нягой, А.Сокирянским, З.Ткач, А.Муляром, другими композиторами. В этом же русле возникли и скрипичные произведения П.Ривилиса. Из них наибольшее распространение в педагогической практике получили пьесы *Оляндра, Хора, Юмореска и Миф*. Рассмотрим их подробнее.

Концертная пьеса *Оляндра* – яркое выигрышное произведение с тематизмом народного склада. Простая, но выразительная мелодия, зажигательные ритмы молдавского танца, фактура, имитирующая звучание тарафа, – все это способствует созданию ликующего, оптимистического настроения. Произведение начинается 4-тактным вступлением фортепиано, в котором определяется тональность C-dur, быстрый темп и формула сопровождения с характерной для жанра оляндры ритмической фи-

гурой. Показательно, что аккомпанирующая функция фортепиано, экспонированная во вступлении, почти нигде не меняется: на протяжении всего произведения приоритет принадлежит скрипке – она является носителем мелодии, а фортепиано остиной ритмической формулой поддерживает мелодию гармонически.

Примечательно гармоническое строение вступления: первые две доли такта выдержаны на тонике, а на третьей доле чередуются доминанта (в левой руке) и субдоминанта (в правой). Это акцентирует третью долю такта, привлекая к ней внимание. Очевидно, с этим связано и то, что в дальнейшем развитии именно на третьей доле нарушается ритмическая пульсация: вместо четного деления длительностей здесь использована триоль.

Основная тема представляет собой 8-тактный квадратный период повторного строения. Параллельно-переменный лад (C – a) подчеркивает фольклорные истоки темы. В исполнении этой темы важна хорошая атака первого звука, от которого как бы отталкивается в своем стремительном движении мелодия. Некоторая трудность (для начинающих) кроется в чередовании в быстром темпе legato и staccato, а также ритмически четкое артикулирование триолей и синкоп. При повторении темы П.Ривилис использует quasi-оркестровый прием, имитируя tutti: в фортепианной партии увеличивается диапазон, появляются аккордовые дублировки, усиливается громкостная динамика. Для скрипача данный раздел представляет новую трудность: вся мелодия изложена двойными нотами, в заключительной каденции появляется аккорд.

Начало следующего небольшого раздела отмечено контрастом. После блестящего *f* и высокого регистра резко меняется динамика на *tr*, и, хотя у фортепиано сохраняется та же ритмическая формула, она звучит мягче и приглушеннее. Определенную трудность для исполнителя представляет тема скрипки. В ней присутствует элемент контрастной полифонии: мелодии сопутствует подголосок, в котором нужно четко дифференцировать движение шестнадцатыми и триолями. Данный раздел формы примечателен использованием и других скрипичных приемов: аккордов, флажолетов.

Постепенный подход к репризе (a_1) и подготовка основной темы целиком поручены скрипке. Безостановочное движение шестнадцатых штрихом *détaché* и усиление громкости (*poco a poco crescendo*) создает впечатление стремительности, напористости. Очень важно, чтобы в этом разделе исполнитель не ускорял темп. Наоборот, *détaché* дает возможность внимательно прослушать каждый звук и подчеркнуть его значимость. В этом случае наступление основной темы воспринимается как естественное разрешение нагнетаемого напряжения. Местная реприза сокращена, и для того, чтобы она прозвучала убедительно, здесь нужно сохранить тип уверенного движения.

Средняя часть формы (B) – это лирический центр произведения. Здесь звучат две темы, дополняющие друг друга. Первая – протяжная кантиленная мелодия в духе плавных молдавских девичьих танцев типа хора *mare*. В ее выразительности большую роль играет мягко нисходящая мелодическая линия скрипки, где первая доля выделяется более крупной длительностью. Сильные доли тактов, будучи выделенными подобным образом, сами по себе образуют нисходящую линию ($c^2 - a^1 - g^1 - f^1$), которая контрапунктически соединяется с аналогичной мелодией фортепиано, дублированной в различные интервалы. Кантиленность мелодии следует подчеркнуть штрихом *legato*, причем смена смычка приходится на начало каждого такта, что дает возможность акцентировать опорные тоны мелодии. Вторая тема – это скорее отыгрыш – дополнение к первой. Она красочна: отрывистые аккорды фортепиано являются фоном для скрипичных флажолетов, которые воспринимаются как искорки – блестящие, расцветивающие гармоническую вертикаль.

В дальнейшем развитии материала средней части увеличивается роль фортепиано. Фактура насыщается, появляются модуляции в далекие тональности (Cis-dur, Es-dur, A-dur). На этом фоне скрипка исполняет протяженные звуки, украшенные трелью. Здесь очень велика роль динамических контрастов. На небольшом протяжении резко сменяются *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f* и т.д., причем наиболее значительны по уровню громкости те фрагменты, в которых принимает участие скрипка. Поэтому атака каждого звука должна быть отчетливой и ясной.

Подход к общей репризе осуществляется примерно таким же образом, как это было внутри I части при подготовке местной репризы: устанавливается ровная пульсация шестнадцатыми, возрастает уровень громкостной динамики, появляется *accelerando*. Реприза возникает на гребне динамической волны и является общей кульминацией произведения. Это апофеоз ликующе-радостного, жизнеутверждающего начала. Скрипичная партия должна прозвучать как гимн простым человеческим чувствам, раскрывающим единение человека с окружающим миром.

Проанализированной пьесе П.Ривилиса близка и другая его миниатюра для скрипки и фортепиано – *Хора*. Их сближает фольклорный тип тематизма, танцевальная жанровая основа, сходство фактурного оформления и трактовка инструментов. Написанная в простой 3-частной форме, она экспонирует основную тему в I части. Мелодия скрипки имеет плавный, кружащийся характер. Ее ритмическое строение отличается некоторым однообразием: постоянно выдерживается одна и та же формула. Как и в *Оляндре*, необходимо мягко подчеркивать каждую сильную долю такта, следить за правильной сменой смычка, чтобы акцентировать танцевальную природу музыки. Тема середины имеет характер отыгрыша. Она интонационно нейтральна. Основу выразительности в ней составляют аккорды нетерцовой структуры у фортепиано, функция которого сводится к аккомпанементу, созданию ладогармонического и ритмического фона. Общий характер музыки, как и в *Оляндре*, является оптимистически жизнеутверждающим, светлым, с оттенком мягкой лирики.

Небольшая, но яркая пьеса *Юмореска* оправдывает свое название только тем, что является веселой и живой. Как и рассмотренные ранее миниатюры П.Ривилиса, она имеет явно выраженный танцевальный характер. Это обеспечивается быстрым темпом, четным акцентным метром, стабильно выдерживаемой фактурной формулой фортепианного сопровождения, которая воспроизводит типичную фигуру сырбы. Качеству танцевальности способствует также квадратность структуры. Вся пьеса словно выстроена из кубиков-периодов, которые, соединяясь, образуют сложную трехчастную форму с контрастной серединой и сокращенной репризой. Поэтому одна из задач исполнителя состоит в том, чтобы «скрепить» эти составные элементы в единое целое и выстроить сквозную драматургическую линию. Композитор предлагает в качестве такого объединяющего средства громкостную динамику и фактуру: при повторении темы она либо помещается на октаву выше, либо звучит значительно громче. Такой прием, безусловно, восходит к традиции оркестровой музыки и имитирует чередование сольных и оркестровых эпизодов: solo – tutti.

Пьеса начинается 4-тактным фортепианным вступлением, которое строится по принципу *diminuendo*: резкое начало, привлекающее внимание слушателя и настраивающее на тональность F-dur, темп Allegro и фактурную формулу сырбы – и постепенный уход к piano, словно сигнализирующий о том, что сейчас появится основной тематический «персонаж». Во вступлении примечательно контрастное сочетание консонантных аккордов в левой руке и неожиданных секунд в правой, которые превращают трезвучия в аккорды более сложного строения – септаккорды и нонаккорды. Однако эти гармонические особенности не воспринимаются как усложнение музыкального языка. В контексте данной пьесы они служат достижению комического эффекта: созданию впечатления неожиданности, внезапности, «неуместности».

Некоторые элементы комизма можно обнаружить и в мелодии скрипки, которая появляется на фоне данного аккомпанемента. Мелодия как бы «топчется на месте» и не может оторваться от единственной попевки, в которой постоянно чередуются то IV повышенная, то IV натуральная ступени лада.

Развитие этой темы происходит путем ее тонального и регистрового перемещения, и, поскольку при этом оказываются «задействованными» разные струны скрипки, она звучит то светлее и резче (во второй октаве), то гуще и сочнее (при использовании струны G).

Середина пьесы вносит элемент лирики, она кажется несколько замедленной из-за того, что мелодия излагается более крупными длительностями (четверти вместо восьмых). Однако аккомпанемент остается тем же, поэтому важно следить, чтобы в данном разделе темп не изменился, а остался тем же, что и в начале. Фортепианная партия звучит здесь на *p* и поддерживает ровный ритмический пульс, на который накладывается более плавная, распевная мелодия скрипки. Это напоминает те приемы лэутарского тарафного исполнительства, когда на фоне едва слышного аккомпанемента цимбал свободно льется импровизационная мелодия солирующего инструмента. Скрипачу в данном разделе необходимо найти ту меру ритмической свободы и строгости, при которой мелодия будет звучать как естественное, вольно развертывающееся песенное повествование. Этого можно достичь артикуляционными штрихами.

Интересно, что в партии фортепиано данного раздела в правой руке появляются трезвучия, которые в соотношении с аккордами левой руки создают политональный эффект. Однако он не преследует цели усложнения гармонического языка, а служит поддержанию юмористического настроения.

Общая кульминация *Юморески* приходится на репризу, которая после лирического отступления середины кажется еще более оживленной, шаловливой и задорной.

Совершенно иной образный мир раскрывается в пьесе *Миф*. Здесь слушатель погружается в атмосферу старинных преданий о чем-то необычном, сверхъестественном, загадочном. Известно, что

мифы сродни сказкам. Но если в сказках сюжет заведомо вымышлен, придуман, то содержание мифов воспринимается как нечто более или менее реальное. Это соотношение вымысла и реальности в пьесе П.Ривилиса решается путем разграничения функций партий фортепиано и скрипки. Фортепиано создает образ внеличного космического «универсума», безучастного, таинственного и могущественного. Скрипка становится носителем человеческого «я», беззащитного и беспомощного перед грозными силами.

Партия фортепиано разворачивается на фоне звука D_1 , который берется на *sf* и держится на педали. Как свидетельствуют исследования в области музыкальной акустики, гулкие звуки низкого регистра способствуют созданию впечатления стереофоничности, пространственности: « Чем больше источников низких частот в звучании музыкального произведения, тем более рельефной кажется стереофоническая пространственная картина...» [1]. Помимо этого богатый обертоновый состав низких звуков приводит к тому, что они воспринимаются как массивные, объемные, грозные. На этом фоне время от времени в верхнем регистре возникает в пунктирном ритме статичный мотив, в основе которого – обыгрывание тонической терции $d - f$. Она дана в октавной дублировке, соответственно, в первой и третьей октавах. Данная терция оттеняется созвучием, находящимся с ней в полутоновом сопряжении: нижняя терция опеваётся дважды уменьшенной квинтой $cis^1 - ges^1$, верхняя – увеличенной примой $es^3 - e^3$. В результате образуется дважды уменьшенное трезвучие с расщепленной терцией, звучащее как кластер, построенный по секундам: б.2, м.2, б.2. Данный мотив на протяжении миниатюры появляется трижды: второй раз – как и в начале, только с вертикальной перестановкой фактурных слоев, третий раз – с опеванием терции $e - g$.

Помимо этого в партии фортепиано встречаются также небольшие мелодические построения, которые начинаются одногласно, а затем противоположным движением двух голосов приводят к скандированной большой септимере $es - d$. Она берется одновременно с басовой опорой D_1 , создает эффект еще более грозного, жесткого звучания. Данная интонационно-тематическая формула проводится тоже трижды, отличаясь некоторыми деталями. Второй раз она начинается от звука g и завершается септимой $des - c^1$. Данная септима в соединении с басовым звуком D_1 усиливает ощущение диссонантности кластера. Последнее проведение указанного мотива родственно начальному. Завершается фортепианная партия несколькими кластерами в низком регистре. Но поскольку они звучат на *p*, в них выявляется не столько звуковысотная сторона, сколько тембровая окраска.

Мелодия скрипки развивается как бы вне какой-либо связи с фортепианным сопровождением. Она напевна и печальна. Ее строфическое строение указывает на вокальную, балладную природу. Мелодическая строка занимает 4 такта и опирается на опевание квинты $d^1 - a^1$. Примечателен факт: композитор при ключе выставляет знак тональности *d-moll*, но терция лада (показатель различия мажора и минора) в начальной фразе не фигурирует. Мелодия как бы ладово нейтральна, что подтверждается появлением VI дорийской ступени. Ее главный интонационный смысл – «любование» начальным ходом на ч.5, который по своей семантике отличается некоторой пустотностью, воздушностью. Повторяющиеся ламентозные секунды *си-ля* придают дополнительный жанровый оттенок бочета.

Данный тематический элемент получает вариантное развитие: меняется его высотный уровень, протяженность, начальный квинтовый шаг заменяется на кварту или сексту. Но в любом варианте сохраняется главная идея: движение открывается большим скачком и продолжается серией ламентозных секундовых ходов.

Для исполнителя–скрипача данная пьеса не представляет технических трудностей. Здесь нет ни сложных пассажей, ни изощренных штрихов: использованы только *détaché* и *legato*. Главная задача – сугубо художественного характера: создать в простой незатейливой мелодии образ серьезного, идущего из глубины души пения. Поэтому при кажущейся простоте мелодической линии – возможности использовать открытые струны и играть только в I позиции – ищущий музыкант, стремящийся к тембровому богатству и полноте звучания, воспользуется более сложной позиционной техникой.

Проанализированные пьесы для скрипки и фортепиано П.Ривилиса отличаются простым и понятным образным строем, интересным тематическим материалом, современным музыкальным языком, поэтому они часто используются в учебном процессе музыкальных лицеев и колледжей, звучат с концертной эстрады.

Литература:

1. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. - Москва: Музыка, 1972, с.121.

Prezentat la 15.10.2007