

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

На правах рукописи

CZU 780.8:780.616.433.087.32.036(478)(043.3)

МАМАЛЫГА МАРИНА

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

653.01 — МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Кишинев, 2020

Диссертация выполнена в Департаменте музыковедения, композиции и джаза Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова

Научный руководитель:

Циркунова Светлана, доктор искусствоведения, профессор, АМТИИ

Официальные оппоненты:

1. **Гажим Ион**, доктор хабилитат педагогических наук, профессор, Бельцкий государственный педагогический университет им. А. Руссо;
2. **Буфтяк-Симион Аурелия**, доктор музыки, профессор, Национальный университет искусств им. Дж. Энеску, Яссы, Румыния.

Состав Специализированного научного совета:

1. **Гилад Виктор**, председатель, доктор хабилитат искусствоведения, главный научный сотрудник, Институт культурного наследия,
2. **Буня Диана**, секретарь, доктор искусствоведения, доцент, АМТИИ;
3. **Мироненко Елена**, доктор хабилитат искусствоведения, профессор, АМТИИ;
4. **Гупалова Елена**, доктор искусствоведения, доцент, Бельцкий государственный педагогический университет им. А. Руссо;
5. **Березовикова Татьяна**, доктор искусствоведения, профессор, АМТИИ;
6. **Ткаченко Виктория**, доктор искусствоведения, профессор, АМТИИ.

Защита состоится «25» августа 2020 в 11 час. на заседании Специализированного научного совета D 653.01 – 144, наделенного правом организации защиты диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии (Кишинев, ул. А. Матеевича, 87, ауд 49).

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в Национальной библиотеке Республики Молдова (Кишинев, ул. 31 августа 1989, 78), в библиотеке Академии наук Молдовы (Кишинев, ул. Академическая, 5 А), в библиотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, ул. А. Матеевича, 87), а также на сайте С.Н.А.А. (www.cnaa.md).

Автореферат разослан «24» июля 2020 г.

Ученый секретарь Специализированного научного совета:

Буня Диана, доктор искусствоведения, доцент _____

Научный руководитель

Циркунова Светлана, доктор искусствоведения, профессор _____

Автор:

Мамалыга Марина _____

© Мамалыга Марина, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Основные положения исследования.....	4
Содержание диссертации.....	7
Основные выводы и рекомендации.....	21
Библиография.....	25
Список работ, опубликованных автором по теме диссертации.....	28
Аннотация (на русском, румынском и английском языках)	30

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность и важность темы исследования. Композиторский интерес к музыке для двух фортепиано обусловлен интенсивным развитием фортепианно-дуэтного исполнительства: начиная со второй половины XX столетия фортепианный дуэт заявил о себе как стабильный вид сценического творчества. О его расцвете свидетельствуют достижения многих зарубежных фортепианных ансамблей. Богатые традиции имеет фортепианно-дуэтное исполнительство и в Республике Молдова. Они формировались деятельностью И. Базилевского и К. Романова, Ю. Гуза и А. Стадницкой, Н. Ильницкой и А. Алхазовой (1920–1930-е гг.). Существенный вклад в развитие фортепианного дуэта внесла Т. Войцеховская, партнерами которой являлись А. Дайлис, Е. Ревзо, М. Зельцер, Р. Шейнфельд, Л. Стратулат и др. (1960-е гг.) Активная деятельность в данной области была свойственна Л. Ваверко, запомнившаяся яркими концертами с Е. Ревзо и В. Левинзоном (1970-е). Стабильно выступали фортепианные дуэты Л. Паньковской и Г. Тесеоглу, О. Цинкобуровой и Р. Губайдуллина, сестер Е. и Т. Тушмаловых (1980-е) и многих других пианистов. С конца 1990-х значительный интерес к фортепианному ансамблю проявляют А. Варданян и И. Хатипова.

Особое место среди отечественных фортепианных составов принадлежит ансамблю А. Лапикуса и Ю. Маховича, оказавшему заметное влияние на развитие всей отечественной музыкальной культуры последней четверти века.

Осознание исполнительской специфики фортепианного дуэта вызвало появление в композиторском творчестве разных стран сочинений, предназначенных для этого состава: среди них сюита *Черное и белое* К. Дебюсси, *Соната* для двух фортепиано Ф. Пуленка, две сюиты и *Симфонические танцы* С. Рахманинова, *Концерт* для двух фортепиано И. Стравинского, *Вариации на тему Паганини* В. Лютославского и многие другие оригинальные произведения.

В Республике Молдова музыкальные произведения, специально созданные для двух роялей и ориентированные на выразительные возможности фортепианного дуэта, появились в период 1980–2000-х гг. Некоторые из них возникли на базе фольклорного материала (*Brâul lui M. Amihalachioaie* /*Брыул М. Амихалакиоаие*) В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота, *Хора* О. Негруцы); другие оказались отмеченными стилистикой «третьего направления» (*Концертный вальс* и *Скерцо* О. Негруцы, *Скерцо-фантазия* М. Стырчи); наиболее значительные созданы в русле постмодернизма (*Dies Irae* В. Беляева, диптих Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*). Все эти произведения вошли в концертный репертуар и получили распространение в исполнительской практике отечественных фортепианных дуэтов.

Объектом исследования являются все оригинальные сочинения композиторов Республики Молдова для двух фортепиано, созданные в период 1980–2000-х гг.: *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли; *Концертино* Е. Мамота; *Скерцо-фантазия* М. Стырчи; *Хора, Концертный вальс* и *Скерцо* О. Негруцы, *Dies Irae* В. Беляева и цикл *To Philharmonic Public of Chişinău* Г. Чобану.

Степень изученности проблемы. Названные произведения, при всей своей художественной ценности и востребованности, до сих пор не стали предметом изучения музыковедов. В науке о музыке не имеется не только обобщающей теоретической работы о созданных композиторами Республики Молдова произведениях для фортепианного дуэта, но и отдельных аналитических очерков о композиции, драматургии, особенностях трактовки двухрельной фактуры в указанных сочинениях. Таким образом, значительность и ценность произведений отечественных композиторов для двух роялей, а также неисследованность последних обосновывают актуальность темы данной диссертации.

Научная новизна и оригинальность настоящего исследования обусловлена тем, что выявление значения фортепианно-дуэтного творчества композиторов Республики Молдова предпринимается впервые; вводятся в научный обиход многие как изданные, так и рукописные тексты произведений отечественных авторов для фортепианного дуэта. Оригинальность диссертации определяется синтезом музыковедческого и исполнительского подходов к поставленной проблеме.

Полученные результаты вносят вклад в разрешение важной научной проблемы, состоящей в создании целостного представления о фортепианно-дуэтной музыке Республики Молдова периода 1980–2000-х гг. как важной сферы отечественного музыкального искусства, что дает основание для теоретического осмысления ее художественной ценности и места в национальной культуре.

Цель работы — представить и охарактеризовать произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова, выявить их художественную ценность и значение в отечественном фортепианном искусстве.

Задачи исследования — определить методологическую базу для анализа выразительных возможностей фортепианного дуэта как жанра композиторского творчества; выявить основные направления композиторских поисков в фортепианно-дуэтной области отечественного искусства; раскрыть роль фольклорных элементов в образном строе, музыкальном языке и драматургии сочинений для фортепианного дуэта В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы; охарактеризовать влияние джазовой стилистики на средства музыкальной выразительности фортепианно-дуэтных сочинений О. Негруцы и

М. Стырчи; продемонстрировать проявление постмодернизма в двухрольных композициях В. Беляева и Г. Чобану; сформулировать проблемы исполнительской трактовки проанализированных опусов и методические рекомендации по их разрешению.

Методология исследования. На стадии *эмпирического* освоения материала были использованы результаты личных бесед с композиторами и пианистами Республики Молдова: В. Бурлей, Е. Мамотом, О. Негруцей, М. Стырчей, В. Беляевым, Г. Чобану, Л. Ваверко, И. Хатиповой, А. Варданян, А. Буфтяк-Симион, А. Пригало и др. В процессе *логического* осмысления накопленного материала использовался комплекс методов современного музыковедения, которые можно разграничить на общенаучные и специальные. К общенаучным методам данной работы относятся *анализ* и *синтез*, *индукция* и *дедукция*, метод *сравнения* и др. Среди специальных методов музыковедения важное место принадлежит *целостному* и *исполнительскому* анализу. Перспективным представился также метод *интертекстуального* подхода.

Теоретическая значимость работы обусловлена дальнейшей разработкой проблематики, связанной с изучением жанров фортепианной музыки в Республике Молдова. Данная диссертация призвана стимулировать научные исследования в области фортепианно-дуэтного искусства: композиторского творчества, концертного исполнительства и музыкальной педагогики.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования ее материалов в учебных курсах истории национальной музыки, истории исполнительского искусства и музыкальной формы. Практические рекомендации, содержащиеся в диссертации, могут быть полезны пианистам-исполнителям и педагогам музыкальных учебных заведений по классам фортепианного дуэта и камерного ансамбля.

Основные научные результаты, выносимые на защиту:

1. Произведения для двух фортепиано — неотъемлемая часть композиторского творчества Республики Молдова 1980–2000 гг., отразившая общие тенденции развития национального музыкального искусства.
2. Развитие фортепианно-дуэтного репертуара обусловлено возросшей связью композиторского творчества и исполнительского искусства.
3. Произведениям для фортепианного дуэта свойственны качества концертности — диалогичность, репрезентативность, эстрадная эффектность, общая активность движения.

Внедрение научных результатов. Материалы диссертации были апробированы в ходе научно-практических конференций преподавателей и докторантов АМТИИ, в результате публикации в специализированных научных изданиях.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседании департамента *Музыковедение, композиция и джаз* (11.01.2018), Специализированного профильного семинара по специальности 653.01. *Музыковедение* (30.05.2019) и рекомендована к защите.

Публикации по теме диссертации. Автором опубликовано 13 работ в специализированных научных изданиях Республики Молдова и Украины, 8 из них — в рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из 132 страниц основного текста, в который входят введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиографический указатель из 145 наименований; приложения содержат 13 страниц.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, композиторы Республики Молдова, фольклорный элемент, джазовая стилистика, интертекстуальность, миниатюра, педагогический репертуар, камерный ансамбль, фортепианная фактура, тематизм.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Введение содержит информацию об актуальности и значимости темы исследования, о цели и задачах работы, о научной новизне, теоретическом и практическом применении полученных результатов, об апробировании материалов диссертации.

Глава 1. Методологические основы изучения произведений для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова. Фортепианный дуэт как жанр композиторского творчества стал предметом специального исследования в музыковедческих работах второй половины XX – начала XXI вв. Научные труды, посвященные музыке для этого состава, можно разделить на две группы. Первая осмысливает общетеоретические и методические проблемы фортепианно-дуэтного репертуара. Вторая рассматривает в историческом ракурсе конкретные произведения, написанные тем или иным композитором для двух роялей или исполненные каким-либо фортепианным дуэтом. **Раздел 1.1.** строится на основе анализа исследований Е. Сорокиной, Н. Катоновой, О. Гринес, Н. Лукьяновой, И. Польской и В. Петрова, где разграничиваются понятия фортепианного ансамбля, фортепианного дуэта, четырехручного ансамбля, ансамбля двух фортепиано и др. Здесь, раскрывается специфика рассмотрения произведений для двух фортепиано, делается вывод о том, что при изучении двухрояльных опусов на первый план выходит проблема концертности. Проводится параллель между фактурой двухрояльных сочинений и способом изложения музыкального материала концертов для фортепиано с оркестром в переложениях для двух роялей.

В **разделе 1.2.** акцентируется исторический ракурс научных исследований о сочинениях для фортепианного дуэта: рассматривается музыковедческая интерпретация эволюции фортепианного дуэта в творчестве зарубежных композиторов, характеризуется степень изученности отечественной наукой о музыке произведений композиторов Республики Молдова для двух фортепиано. **Раздел 1.3.** содержит выводы по главе 1. Они свидетельствуют о том, что в науке о музыке имеется определенный объем разнообразной информации, которая позволяет аргументированно анализировать произведения для фортепианного дуэта, созданные композиторами Республики Молдова. В литературе по истории фортепианного искусства накоплены сведения общего характера: о месте фортепианного дуэта в системе инструментальных жанров, о процессе его исторического развития, об изменяющемся соотношении двухрельных и четырехручных произведений, об основных жанровых формах произведений для двух фортепиано. Совокупность всех этих данных образует стройную систему научных знаний о функционировании интенсивно развивающейся в настоящее время области двухрельного искусства в единстве композиторского творчества, исполнительского мастерства и педагогического опыта.

В музыковедении предложены разного рода классификации типов фортепианных дуэтов, проанализированы произведения для фортепианного дуэта, созданные композиторами разных стран. Все названные работы предоставляют основание для осознания того места, которое занимает фортепианно-дуэтное искусство в сегодняшнем музыкальном мире. Выявлено, что большинство произведений для фортепианного дуэта создано в жанрах сюиты, сонаты и концерта; реже авторы обращаются к пьесам и вариациям.

Несмотря на немногочисленность произведений для фортепианного дуэта в мировой музыкальной литературе, они являют собой яркие примеры композиторского творчества, возникшие в соответствии с потребностями времени. Неослабевающий интерес к исполнительскому искусству фортепианного дуэта, организация многочисленных фестивалей, конкурсов и концертов стимулируют творцов к созданию разных по тематике, средствам музыкальной выразительности и техникам композиции сочинений для данного состава.

Большинство произведений, написанных в Республике Молдова для двух фортепиано, не нашло отражения в научных публикациях. Материалы настоящей диссертации призваны ликвидировать указанный пробел в отечественном музыковедении.

Глава 2. Двухрояльные произведения В. Бурли, Е. Мамота, О. Негруцы — образцы фольклорной стилистики включает очерки о трех двухрояльных опусах композиторов Республики Молдова, которые опираются на выразительные средства молдавского музыкального фольклора: фантазии *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота и *Хоре* О. Негруцы. В разделе 2.1. говорится о моделировании фольклорно-жанровых элементов в музыкальном языке и композиции фантазии В. Бурли *Brâul lui M. Amihalachioaie*, являющейся единственным оригинальным двухрояльным произведением в творчестве этого композитора; оно отличается позитивным настроем, эмоциональной открытостью, панорамной картинностью. Произведение несколько раз было исполнено А. Пригало и Л. Чолпан, которых привлекли в данном сочинении броскость музыкального тематизма и виртуозность обеих фортепианных партий.

Содержание фантазии *Brâul lui M. Amihalachioaie* связано с показом зажигательного танца, воссоздание ликующей атмосферы массового праздника. Специфика произведения определяется его жанровым своеобразием: на уровне целого можно говорить о монументализированной миниатюре для двух роялей, трактованной в фантазийном ключе, а на уровне интонационно-тематических процессов на первый план выступает выразительность молдавского народного танца. Взаимодействие этих жанровых начал обусловило выбор композитором средств музыкального языка и принципов развития тематического материала.

Термин «фантазия» к данному произведению применим условно. Здесь композитор ориентировался на тот тип музыкальных сочинений, чрезвычайно распространенных в отечественном искусстве середины XX века, образцом которых являлись *Весенняя симфония (Фантазия для скрипки с оркестром)* Е. Коки (1940), *Молдавская фантазия* для скрипки, фортепиано и струнного оркестра Шт. Няги (1941), *Молдавская фантазия* для скрипки и фортепиано Д. Гершфельда (1957), фантазии Ш. Аранова для джаз-оркестра, для оркестра народных инструментов — Д. Федова (1957) и В. Ротару (1962) и многие другие. Это были композиции в народном стиле, а их авторы ставили своей первостепенной задачей воссоздание именно национального колорита музыки. Эту же цель преследовал и В. Бурля в произведении *Brâul lui M. Amihalachioaie*.

Название произведения — *Brâul (Пояс)* — указывает на определенную разновидность молдавских танцев, которая характеризуется исследователями как тип бэтута-хора (термин Э. Флори). Главным элементом музыкального языка здесь являются характерные ритмические фигуры в виде межтактовых синкопированных рисунков, в форме динамической акцентировки слабых долей тактов. В музыке имитируется также

свойственное данному танцу притопывание, что находит выражение в ритмических формулах суммирования.

Музыкальный материал анализируемого произведения имитирует «звучание» оркестра народных инструментов (тарафа). Фактурное оформление становится одной из определяющих сторон народно-танцевального жанра: партии двух роялей искусно имитируют звучание цимбал, контрабаса, скрипки, барабана. Строение музыкальной ткани во всех разделах приблизительно одинаково: партия первого рояля, выполняющая мелодическую функцию, насыщена движением мелкими длительностями, а у второго фортепиано в низком регистре октавными дублировками развертывается более сдержанный аккомпанемент. Иногда партии «меняются местами», но и в этих случаях функция второго инструмента остается вспомогательной, поскольку построена на многократном повторении одного и того же интонационного элемента, который не претендует на тематическую роль.

Оригинальное переплетение музыкального материала партий первого и второго фортепиано в единую ткань происходит на основе синтеза порученного им контрастного тематизма, а также с помощью различного рода дублировок. В. Бурля использует три типа дублировок: первый связан со звучанием партий обоих инструментов в унисон, но в различных октавных положениях; другой возникает тогда, когда партия второго инструмента подхватывает и имитационно повторяет отдельные мотивы, прозвучавшие до этого у первого, на основе чего возникает стереофонический эффект эха; третий сопряжен с одновременным звучанием инструментов в терцию или дециму, что подчеркивает гомофонно-гармоническую природу фактуры и различие разных регистров инструментов.

Фантазия *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли представляет для исполнения определенную техническую сложность, связанную с ритмическим аспектом. Четкая и упругая пульсация, яркая акцентировка, обилие форшлагов, зачастую подчеркивающих слабые доли, — именно эти стилистические элементы помогают воссоздать танцевальный образ и характер данного сочинения. Поэтому важной задачей пианистов должно стать выявление единой темповой структуры и ритмической отточенности мелкой штриховой техники. Для пианистов академической традиции, привыкших исполнять фиксированный нотный текст классицистско-романтического типа, непросто приблизиться к народной исполнительской манере, создающей впечатление сиюминутной импровизации.

В разделе 2.2. рассматриваются композиционные особенности и жанровая специфика *Концертино* Е. Мамота. Наряду с *Концертино* для альт-саксофона и фортепиано и *Балладой* для скрипки и фортепиано оно входит в область камерно-

инструментальных опусов этого композитора и рельефно выделяется на фоне преобладающих в его творчестве вокально-хоровых и камерно-вокальных произведений: песен, романсов, фольклорных обработок, хоровых миниатюр. В *Концертино* для двух фортепиано Е. Мамота отразились типичные для его творчества черты: простота музыкального языка, опора на фольклорные истоки, предпочтение жанра миниатюры. К исполнению данного опуса обращались Л. Чебан и Н. Ботнарюк, А. Буфтяк-Симион и А. Лупашку, К. Липкан и О. Склифос. По словам Е. Мамота, изначально сочинение было задумано как увертюра для симфонического оркестра, но постепенно материал подвергся переработке и приобрел статус двухрельного опуса под названием *Концертино*.

Это произведение отличается торжественным, праздничным характером и построено на темах танцевальных типов сырбы и хоры (термины Э. Флори). Структура *Концертино* Е. Мамота сочетает в себе признаки сонатной формы и двойных вариаций. Главный облик произведения детерминируется характером первой темы, которая претворяет черты зажигательной сырбы. По продолжительности звучания и по степени разработанности она доминирует в *Концертино*: композитор показывает процесс ее постепенного вызревания во вступлении, представляет сформированный вид в экспозиции, интенсивно трансформирует в разработке и эффектно утверждает в репризе.

Вторая тема *Концертино*, величавая хора, дополняет основной тематический образ. Проведенная троекратно, она каждый раз возникает на гребне кульминационных волн и звучит с парадной пышностью как апофеоз. Обе темы объединяют не только принадлежность к танцевальной сфере, но и фактура, в которой имитируется звучание молдавского тарафа. Средствами двухрельной музыкальной ткани Е. Мамот воспроизводит «голоса» скрипок, цимбал, флуэра, других инструментов, создает эффекты *tutti* или выделяет отдельных «солистов». Первая партия является ведущей, мелодико-тематической, вторая же играет преимущественно аккомпанирующую роль. Подобная трактовка инструментальных партий свидетельствует о том, что Е. Мамот опирался на традиции четырехручной фортепианной фактуры с ее четким разграничением двух партий ансамбля по фактурным функциям (мелодия — сопровождение) и по высотному уровню (средне-высокий диапазон — низкий регистр), отступая от них лишь в расширении регистрового охвата каждой партии. Но в целом, оценивая общую панораму сочинения, рисующего праздничную картину народного веселья, можно утверждать, что простота и традиционность музыкальной ткани вполне соразмерна с художественным замыслом сочинения, не предполагающего сложности и замысловатости.

Все сказанное обеспечивает *Концертино* Е. Мамота возможность его исполнения учащимися средних музыкальных учебных заведений, а потому естественность

включения в учебный процесс. Партии двух роялей отличаются по степени сложности. Фактура первой из них, помимо тематически значимых мелодических линий, включает стремительные нисходящие и восходящие гаммообразные пассажи, быстро «вращающиеся» интонационные обороты. Во второй партии излагается аккомпанемент, в основном это аккорды: либо выдержанные крупными длительностями, либо часто «пульсирующие».

В разделе 2.3. рассмотрено претворение молдавского фольклорного начала в *Хоре* О. Негруцы, которая, как и другие опусы этого мастера, отмечена позитивным настроением — эмоциональной доминантой его творчества. Исходя из названия пьесы видно, что здесь автор опирался на соответствующий фольклорно-хореографический тип (Э. Флоря): четкий двухдольный метр и плавное движение пассажей мелкими длительностями в партии правой руки первого рояля способствуют воссозданию картиныдвигающихся по кругу танцоров.

Что касается распределения материала между партиями двух роялей, то оно представляет собой довольно типичный случай, когда в партии правой руки первого фортепиано проходит главная мелодическая линия, а в левой руке обеих партий дан аккомпанемент, имитирующий звучание цимбал. В процессе исполнения подобного сопровождения очень важно достичь сходства между тембром фортепиано и цимбал. Кроме этого, в верхнем голосе партии второго фортепиано проходит своя мелодическая линия, спокойное развертывание которой противопоставляется стремительному бегу шестнадцатых, звучащих в верхнем регистре первого рояля.

Если говорить о развитости фактуры обеих партий в *Хоре* О. Негруцы, то очевидно, что основная нагрузка приходится на долю первого рояля, поскольку его виртуозная ткань имеет тематическое значение: несмотря на быстрый темп, пассажи должны быть легкими и певучими. Партия второго фортепиано в целом выглядит довольно прозрачно и играет аккомпанирующую роль, она представляет басовую опору и содержит контрапунктические пассажные линии. Вероятно, целью автора было воспроизведение танцевального колорита, раскрытие которого не сочетается с перегруженностью фактуры.

Раздел 2.4. содержит выводы по главе 2. Сравнение произведений *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота и *Хора* О. Негруцы выявляет их ярко выраженный национальный характер, что обеспечивается опорой на средства выразительности, типичные для молдавской народной музыки. Это дает основание причислить их к явлениям фольклоризма и характеризовать с точки зрения методов претворения фольклора. Конкретно-ассоциативное воплощение (термин Г. Кочаровой) фольклорных элементов приводит композиторов к применению метода имитации (термин

В. Аксенова) соответствующих жанровых моделей. Данный метод работы с фольклорными источниками определяет характер тематического материала сочинений В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы, а также влияет на способы формообразования: на первый план выходят варьирование и вариантность.

Музыкальный язык произведений В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы для фортепианного дуэта имеет общие свойства, обеспечивающие им качества простоты восприятия. Тематизм сочинений *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота и *Хоры* О. Негруцы опирается на традиционное понимание музыкальной темы, общих форм движения, фонового и рельефного материала. В звуковысотной организации используются средства классической мажоро-минорной системы, обогащенной элементами ладов народной музыки.

Выразительные и технические возможности инструментов фортепианного дуэта в названных сочинениях трактованы сходно. Первому свойственны наиболее сложные технические задачи, партия второго участника ансамбля преимущественно решает вопросы создания аккомпанемента, в котором рельефно определяется тонально-гармонический план, образуются разнообразные дублировки, появляются органичные пункты, педали. Такая индивидуализация функций партий обусловлена опорой на традиции четырехручного фортепианного дуэта.

Различие двухречных сочинений В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы связано с особенностью их драматургического плана, обусловленного разным количеством музыкальных тем и, соответственно, неодинаковостью тематических процессов. В итоге делается вывод, что ценность рассмотренных сочинений определяется их первооткрывательской позицией в умелой адаптации фольклорного материала к области фортепианно-дуэтного жанра в композиторском творчестве Республики Молдова.

В главе 3. Опусы О. Негруцы и М. Стырчи для ансамбля двух фортепиано как примеры музыки «третьего направления» внимание заостряется на сочинениях, которые органично «впитывают» стилистику музыки так называемого «третьего направления», синтезирующего классические традиции с лексикой рок-, поп-музыки и джаза. В 3.1. анализируются стилистические особенности *Концертного вальса* и *Скерцо* О. Негруцы. Обращает на себя внимание то, что композитор дает сочинениям «жанровые» названия, указывающие на тип содержания и формы, а также на стилевые ориентиры музыки, что, по-видимому, отражает художественно-эстетическую позицию композитора, стремящегося к воплощению широко распространенных и устоявшихся музыкально-типологических образов.

Концертный вальс содержит все основные интонационные и структурные признаки жанра. Звуковысотно-ритмический профиль сочинения определяется гибким взаимодействием принципов родства и контраста, где близость всех тематических образований обуславливается их общей жанровой принадлежностью, а различие связано с детализацией ладогармонических и фактурных процессов. Тональный план произведения «вращается», в основном, в кругу родственных бемольных тональностей: *Es-dur*, *c-moll* и *As-dur*.

На протяжении всей формы композитор разграничивает функции двух роялей: первому поручается ведение мелодии, второму — аккомпанемент. Примечательно и графическое решение нотного текста двух инструментов, когда обе строки партии первого фортепиано выписываются в скрипичных ключах, а партия второго рояля нотируется в басовом и скрипичном ключах, занимая средне-низкую звуковысотную позицию. При этом мелодия зачастую дублируется в одну или две октавы, что делает ее насыщенной и объемной. Показательно стабильно выдерживаемое свойство квадратности: с одной стороны, она облегчает восприятие музыкальной формы, с другой — создает ощущение легкой предсказуемости, дробит общую конструкцию и снижает динамический потенциал.

Распределение материала осуществляется с явным лидерством первого рояля. Его партию можно считать солирующей, поскольку основные интонационно-тематические процессы поручаются именно ей. В данной партии наблюдается также общая тенденция к усложнению фактуры. Второй рояль выполняет скорее аккомпанирующую функцию, хотя ему тоже поручаются некоторые элементы рельефного тематического материала: различные подголоски, дополняющие либо подготавливающие тему. При этом обе партии фортепианного дуэта спаяны гармоническим единством. Исполнительские задачи заключаются в создании легкого и грациозного танцевального образа, для реализации которого требуется мягкое туше, способствующее гибкости звуковедения и фразировки, а также аккуратность в использовании педали во избежание наложения ненужных обертонов. Следуя этим рекомендациям, пианистам удастся обеспечить интерпретации *Концертного вальса* О. Негруцы свойство эффектного концертного сочинения, наполненного очарованием поэтичности и мечтательности.

Еще одним показательным примером жанрового решения двухрояльного сочинения в творчестве О. Негруцы является виртуозное концертное *Скерцо*. В качестве модели для О. Негруцы послужил классический тип этого жанра, сложившийся в творчестве Л. Бетховена и получивший развитие в музыке композиторов-романтиков. Об

этих истоках *Скерцо* О. Негруцы свидетельствует примененный автором тип формы (сложная трехчастная) и характер тематического контраста между частями.

В целом, *Скерцо* О. Негруцы — это блестящее концертное сочинение виртуозного типа, в котором качество концертной репрезентативности в большей степени относится к партии первого рояля, выполняющей солирующую функцию. Партия второго, не столь насыщенная в плане пассажной техники, представляет большое разнообразие гармонических сочетаний, которые быстро сменяют друг друга.

Отличительной особенностью рассмотренных произведений О. Негруцы для двух фортепиано, представляющих несомненную ценность в композиторском творчестве Республики Молдова, является сочетание двух разноплановых и, в то же время, в чем-то близких стилистических направлений, таких как джаз и классическая музыка. При этом, каждая из композиций имеет свои особенности и отличительные черты. Как в *Скерцо*, так и в *Концертном вальсе* джазовая лексика сочетается с нормативными классическими параметрами, унаследованными от соответствующих музыкальных жанров. Но если в *Концертном вальсе* преобладает лирическое начало, то *Скерцо* имеет более виртуозный, блестящий характер. В названных сочинениях ощущаются и фольклорные интонации, подчеркивающие национальный колорит музыки. Однако они не имеют того первостепенного значения, которое придается им в *Хоре*, рассмотренной ранее.

В разделе 3.2. выявляется специфика музыкального языка и композиционно-драматургического решения *Скерцо-фантазии* М. Стырчи, композитора, известного, прежде всего, как автор эстрадных песен, музыки к спектаклям и ряда симфонических, хоровых и камерно-инструментальных сочинений. Данное сочинение М. Стырча писал в расчете на конкретных исполнителей — пианисток И. Хатипову и А. Варданян, ныне педагогов департамента *Фортепиано* АМГИИ.

Название сочинения определяется синтезом двух жанровых типов: фантазии и скерцо. Фантазийный элемент в этом симбиозе связан с определенной свободой трактовки формы, черты скерцо определяют основной характер музыки — динамичный, напористый, позитивный. Что касается соотношения партий обоих инструментов, то оно представляется следующим. Функцию «солиста» выполняет первый рояль: мелодическая линия проходит в его партии чаще, чем у второго, но распределением материала не определяется уровень сложности всей партии, поскольку вторая партия представляет для пианиста больше «неудобств», нежели первая по насыщенности и разнообразию аккордовой техники.

Нельзя не отметить, что молодой в то время автор *Скерцо-фантазии*, будучи профессиональным пианистом, был под особым впечатлением от композиторов-

пианистов, таких как Ф. Лист, Ф. Шопен, С. Рахманинов. Масштабность и сложность пианистической техники, присущие их фортепианному стилю, определенным образом повлияли на М. Стырчу, отразившись на его *Скерцо-фантазии*. Кроме этого здесь, как и в двухрельсовых сочинениях О. Негруцы, чувствуется определенное влияние джазовой стилистики — композитор насытил музыкальную ткань нонаккордами, ундецимаккордами, использовал политональную гармонию и т. д. Кроме этого, он обогатил сочинение частыми отклонениями и модуляциями, усложнил фактуру, включающую много видов аккордовой и пассажной техники. В наличии и чередовании медленных и быстрых эпизодов композитор проявил стремление к импровизационности высказывания, к свободе драматургического развертывания (на что определенным образом повлиял жанр фантазии), несмотря на рамки вполне устоявшейся формы.

Сложность данного произведения для исполнителей заключается в умении отделить главное от второстепенного: при равномерно насыщенной фактуре обеих партий и особом значении громкого звучания в быстром темпе возникает опасность сумбурности исполнительского решения фактуры и неясности формы в целом. Можно выделить в *Скерцо-фантазии* и чисто пианистические трудности, связанные с техническими возможностями музыкантов, от которых требуется хорошее владение крупной техникой — аккордовой и октавной.

В разделе 3.3. излагаются выводы по главе 3. Они отталкиваются от тезиса о том, что О. Негруца и М. Стырча в названных опусах обращаются к типизированным образам, связанным с распространенными жанрами профессиональной инструментальной музыки европейского типа, возникшими в XIX в. и прошедшими значительный путь исторического развития. Оригинальность проанализированных произведений заключается в синтезе указанной жанровой образности с языковыми ресурсами массовой музыкальной культуры, что придает им качество демократичности и способствует легкости восприятия. Доминирование жанровой образности и синтез элементов классического и джазового направлений приводят к типизированности средств выразительности и синтаксических норм в *Концертном вальсе* и *Скерцо* О. Негруцы, *Скерцо-фантазии* М. Стырчи. Данное качество реализуется в мелодико-гармоническом складе, фактуре, структурных схемах.

Интонационно-тематический стиль в произведениях О. Негруцы практически целиком определяется ритмической координатой фактуры: в каждом из них имеется единая метрическая пульсация, которая пронизывает общую конструкцию. В *Скерцо-фантазии* М. Стырчи нет такой однородности, музыка насыщена контрастными образами и настроениями, материал основывается на метроритмической гибкости, о чем свидетельствует частая смена метра и темпа. Сложность гармонического языка

отражается на фактуре и мелодии: при господстве гомофонно-гармонического склада фактура обогащается контрапунктическими подголосками, а мелодия высвечивается в верхнем голосе аккордов или «растворяется» в быстрых пассажах. Данное качество пьесы М. Стырчи отличает ее от сочинений О. Негруцы, каждое из которых, хоть и предполагает образные изменения внутри построений, но все-таки целиком выдерживается в едином эмоциональном ключе.

Фактурное новаторство рассмотренных двухрояльных произведений М. Стырчи и О. Негруцы заключается в соединении общепринятых разновидностей фортепианного склада классического типа с особенностями музыкальной ткани, свойственными джазу: особого типа мелодикой, гармонией, ритмическими и тембровыми находками.

Различие трактовки функций двух роялей у О. Негруцы и М. Стырчи наблюдается в неодинаковом подходе к распределению «нагрузки» на партии первого и второго инструментов: у О. Негруцы, при общей прозрачности фактуры, ведущая роль полностью отдана партии первого рояля, в сочинении М. Стырчи фактура обеих партий отличается плотностью и насыщенностью.

Глава 4. называется Сочинения В. Беляева и Г. Чобану для фортепианного дуэта: поиски современных средств музыкального языка и композиционно-драматургических решений и содержит два подраздела. В 4.1. речь идет об особенностях тематизма и формы в произведении для двух фортепиано *Dies Irae* В. Беляева, являющемся одним из показательных камерно-инструментальных опусов этого автора. Созданное в 2002 г., оно представляет интерес как яркое концертное сочинение для двух фортепиано, в котором современный композитор для решения идейно-образных задач обратился к семантике средневековой секвенции.

Dies Irae В. Беляев написал в расчете на дуэт пианистов А. Лапикуса и Ю. Маховича, однако первыми исполнителями стали И. Хатипова и Л. Соболева. В дальнейшем сочинение звучало также в интерпретации А. Пригало и Л. Чолпан.

Идейная концепция *Dies Irae* В. Беляева определяется противоборством жизни и смерти. Музыкальным воплощением этой антитезы выступают две образные сферы, связанные между собой приемами сквозного развития и производного контраста. Секвенция *Dies Irae* олицетворяет собой роковое начало, сметающее на своем пути все живое. Ей противопоставлена музыкальная символика эпохи Барокко, в частности, И.-С. Баха. В. Беляев цитирует фрагмент прелюдии *c-moll* из первого тома *ХТК*, завершает сочинение гармоническими фигурациями прелюдии *C-dur* из того же цикла, использует интонационно-ритмические обороты из фуги *c-moll*, органной токкаты *d-moll*, обращается

к риторическим фигурам музыки И.-С. Баха. Эта образная сфера олицетворяет живительную силу человеческого духа и божественного начала.

Переход от одной образной сферы к противоположной совершается плавно и естественно. Обобщенные интонационные обороты музыкальной речи эпохи Барокко постепенно складываются в конкретную тему из музыки И.-С. Баха, далее эта тема наполняется чертами агрессии и превращается в необоримую силу *Dies Irae*, становясь символом смерти. Истошив заложенную в ней разрушительную энергию, она трансформируется в неистовые кластеры и исчезает. Из внезапно наступившей тишины рождаются светлые хоральные звучания, символизирующие возвращение к вечным ценностям и истинам.

Произведение написано в сложной трехчастной контрастной форме крешендирующего типа (термин В. Холоповой) с кодой: первый раздел выполняет функцию вступления, второй содержит экспонирование и развитие основной темы, в третьем, кульминационном, разделе вводится тема *Dies Irae*. Завершается сочинение просветленной кодой на материале хорального склада.

Dies Irae В. Беляева очень сложно для исполнения как в техническом, так и в образном отношении. В первом разделе трудность представляет материал, созданный на базе контрастной полифонии. Появление и развитие цитаты из баховской прелюдии *c-moll* — также трудный с технической точки зрения эпизод, поскольку данная тема, разрастаясь, охватывает все больший диапазон, а спектр ее звучания выходит за рамки привычного тематизма музыки И.-С. Баха. В кульминационном разделе сочинения, где длина пассажей охватывает почти весь диапазон фортепианной клавиатуры, целесообразно обращать внимание на акценты, расставленные композитором. Помимо чисто пианистических трудностей, данное произведение является сложным в плане общего охвата формы и передачи содержания.

Анализ сочинения *Dies Irae* для двух фортепиано позволяет сделать вывод, что в нем В. Беляев обратился к теме глубокого философского звучания, к которой он стремится привлечь внимание широкой аудитории. Композитор пользуется яркими музыкальными средствами, оказывающими сильное художественное воздействие на слушателей. Музыка Баха, секвенция *Dies Irae*, жесткие сонористические кластеры трактуются автором как понятные символы определенного семантического наполнения. Оригинальный синтез традиционного и новаторского, обновление привычных средств погружением их в неожиданный контекст придают произведению В. Беляева *Dies Irae* качество современности и исторической конкретности. Можно с определенностью утверждать, что *Dies Irae* В. Беляева — это неординарный пример виртуозной концертной

пьесы для двух фортепиано с выраженными признаками симфонизации и монументализации жанра.

Раздел 4.2. посвящен рассмотрению цикла Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*, созданного в 1996 г. и ставшего единственным обращением композитора к фортепианно-дуэтному искусству. Премьера сочинения состоялась в 1997 г. в рамках фестиваля *Zilele muzicii noi*, где фортепианным дуэтом А. Лапикус — Ю. Махович была исполнена первая часть диптиха — *For you*. Полностью цикл прозвучал в 2013 г., в ходе того же фестиваля в интерпретации молодых пианисток Е. Барановой и О. Пановой. После этого сочинение исполнялось дуэтом В. Ромашко и А. Пригало.

В произведении Г. Чобану огромную роль играет сложная система отношений с музыкальными текстами других авторов, ибо именно через выстраивание этих связей рождается собственный текст композитора и выявляется концепция сочинения. Применяя многочисленные цитаты и создавая аллюзии (на творчество Ф. Листа, Ф. Шопена, К. Черни, Д. Лигети, О. Мессиана, собственные более ранние сочинения), композитор интерпретирует их в соответствии с личными художественными идеалами. Он дает их не в «чистом виде», а как бы «комментирует», иронизируя над филистерскими вкусами обывательской среды и раскрывая свои приоритеты. Тем самым Г. Чобану сообщает слушателям о своих музыкально-стилевых ориентирах, выявляет отношение к ним. Иными словами, композитор создает музыкальный автопортрет, который и становится тем даром, который творец преподносит кишиневской филармонической публике.

Ключевым моментом, определяющим смысл всего цикла, становится итог каждой из его частей — появление «флуера», олицетворяющего народное начало: композитор как бы напоминает, что у истоков и современного, и классического музыкального искусства стоит фольклор. Но если в современных европейских культурах фольклор не доминирует над профессиональной традицией, то в нашей стране он оказывается в приоритетном положении, а сложное композиторское творчество, не имеющее ясной народной основы, не вызывает резонанса у широкой аудитории. Введенным противопоставлением народного и композиторского Г. Чобану с горечью иронизирует по поводу «кишиневской филармонической публики».

Части диптиха — *For you (Для вас)* и *To me (Для меня)*, можно определить как диалог художника с аудиторией. В первой части композитор интерпретирует музыку, которая ориентирована на классицистско-романтическую тонально-тематическую музыку, традиционную для филармонических концертов. Во второй — демонстрирует собственные предпочтения: современные, дерзкие, непривычные для широких масс. Такое

противопоставление невольно напоминает о взаимоотношениях между филистерами и давидсбюндлерами в художественном мире музыки Р. Шумана.

Далекий от классических стандартов, диптих Г. Чобану — это прекрасный образец для пианистов, которые хотят попробовать свои силы в исполнении чего-то нового, необычного. Насыщенная фортепианная фактура, многоаспектный интонационный материал, стилевые цитаты и аллюзии — все это обеспечивает данному сочинению Г. Чобану привлекательность и оригинальность. Рельефный тематизм заполняет собой все звуковое пространство обоих инструментов, а два исполнителя как будто соревнуются друг с другом при показе часто сменяющихся образов и тем. Хотя само качество соревновательности передано автором за счет вполне знакомых видов фортепианной техники: октавных пассажей, аккордов, «разбросанных» по всему диапазону, длинных и коротких, мелких и крупных пассажных фигураций. При стандартном наборе пианистических приемов и средств выразительности, которые по отдельности вполне традиционны, двухчастный цикл впечатляет самобытностью их синтеза.

Для пианистов очень важен показ и выделение нужных тем, высвечивание главного материала на фоне аккомпанирующих гармонических фигураций, легкость в исполнении пассажей, моменты переключек между первым и вторым инструментами. Только благодаря такому подходу произведение «заиграет» яркими красками, что несомненно привлечет внимание и заслужит одобрение любой аудитории. Свободное владение арсеналом фортепианного письма и знание мировой пианистической литературы позволили Г. Чобану в сочинении *To Philharmonic Public of Chişinău* создать оригинальную композицию, в которой партии двух фортепиано трактуются как равные участники ансамбля, а их отношения детерминированы системным принципом функциональной взаимозависимости элементов.

В разделе 4.3. содержатся выводы по главе 4. Важной особенностью проанализированных сочинений В. Беляева и Г. Чобану является ярко выраженная индивидуализация творческого замысла. В обоих опусах идейно-драматургическая концепция складывается на основе интертекстуальных отношений. Но если В. Беляев использует музыку И. С. Баха и секвенцию *Dies Irae* как часть собственной речи, то Г. Чобану привлекает цитаты и аллюзии из творчества композиторов-романтиков и мастеров XX в. для выявления диалога культур. В итоге произведение В. Беляева вызывает у слушателя яркий душевный отклик; диптих же Г. Чобану отличается эмоциональной отвлеченностью: автор как бы со стороны представляет художественный мир своего творения, предлагая каждому собственное видение действительности, отраженной в звуках.

Произведения В. Беляева и Г. Чобану для двух роялей показательны с точки зрения особенностей их музыкального языка и тематизма. Пристальное внимание к деталям нотного текста, выведение на первый план не столько законченных, структурно оформленных тем, сколько отдельных интонационно-тематических элементов, ячеек, звеньев позволяют увидеть в названных партитурах выраженные признаки микротематизма и особых способов его трансформации, приводящих к преобладанию процессуальности сквозного развития над статикой. При этом свойства микротематизма помогают композиторам так сформировать драматургический план произведения, чтобы разные его интонационные компоненты оказались логически взаимообусловленными и связанными, подобно разным частям речи в сложно организованном, но едином предложении — прием, ведущий происхождение от принципа сквозного развития, характерного для полифонического мышления.

Существенным свойством фактуры в опусах Г. Чобану и В. Беляева становится равенство функций обоих роялей, когда и первому, и второму инструментам предоставляется возможность в равной степени проявить индивидуальные качества. Конечно, традиция наделять партию первого фортепиано лидирующей функцией, а второму инструменту отдавать роль аккомпанемента, в определенной мере присутствует в данных сочинениях, однако суть фортепианного дуэта как диалога двух паритетных «действующих лиц» в произведениях В. Беляева и Г. Чобану проявляется отчетливо и выражается в сложности двухрояльной фактуры, в которой, наряду с гомофонно-гармоническими чертами (мелодия — сопровождение) присутствуют элементы полифонии (равенство голосов и пластов) и гетерофонии (их вариантное сопряжение). Несхожие по авторскому замыслу, рассмотренные сочинения, тем не менее, родственны друг другу глубиной заложенных в них концепций, сложностью музыкального языка и определенными техническими трудностями, возникающими на пути интерпретационного освоения. Поэтому можно с уверенностью сказать, что *Dies Irae* В. Беляева и *To Philharmonic Public of Chişinău* Г. Чобану являются самыми значительными, концептуальными и масштабными явлениями в области фортепианно-дуэтной литературы Республики Молдова.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Решенная в настоящей диссертации научная проблема, а именно разработка целостного научно-теоретического представления о фортепианно-дуэтом творчестве композиторов Республики Молдова, позволила внести вклад в осмысление процесса развития отечественного фортепианного искусства, а также дала основание для определения художественной ценности и места фортепианно-дуэтных сочинений

молдавских авторов в современной композиторской традиции. Анализ произведений для двух роялей, созданных авторами Республики Молдова и являющихся неотъемлемой частью национальной фортепианной литературы, личные беседы с творцами музыки и исполнителями, изучение музыковедческой литературы по исследованной проблеме приводят к следующим **выводам**.

1. В трудах отечественных и зарубежных музыковедов по истории и теории фортепианного искусства имеется определенный объем сведений методологического характера, образующих стройную систему научных знаний о функционировании двухрояльного искусства в единстве композиторского творчества, исполнительского мастерства и педагогического опыта (в том числе и в Республике Молдова) [42, с. 232–239]. Предлагаются научные дефиниции фортепианного дуэта, анализируются разного рода классификации типов фортепианных дуэтов, детерминируется место фортепианного дуэта в числе инструментальных ансамблей, воссоздается процесс его исторического развития [42; 47]. Выявляются основные жанровые формы, индивидуальный стиль, музыкальный язык и композиционно-драматургические особенности произведений для двух фортепиано [42, с. 232–239]. Доказывается, что, возникшие в соответствии с потребностями времени, произведения для фортепианного дуэта, будучи малочисленными, тем не менее являют собой яркие примеры композиторских реализаций и отражают всю палитру стилистических исканий современности — в области связей с фольклором [48, с. 50–54; 54, с. 62–63; 52, с. 15–16], с музыкой «третьего направления» [49, с. 100–105], с достижениями постмодернизма [43, с. 122–128; 45, с. 102–110; 46, с. 102–107].

Систематизация и развитие теоретических положений данных публикаций послужили основанием для настоящей диссертации и дали возможность привлечь исследовательское внимание к названной области композиторского творчества.

2. Сочинения для двух фортепиано не являются центром творческих интересов отечественных авторов: по сравнению с другими жанрами они занимают скромное место практически у всех композиторов Республики Молдова [48, с. 50–54; 52, с. 15–16; 54, с. 62–63; 43, с. 122–128; 45, с. 102–110; 46, с. 102–107]. Можно предположить, что данное «периферийное» положение ансамбля двух фортепиано в системе инструментальных жанров отечественной музыкальной культуры, свойственное также и другим национальным композиторским школам, определяется известным противоречием. С одной стороны, сольное звучание рояля уже обладает качеством универсальности, оно самодостаточно и специфично. С другой стороны, творчески настроенные композиторы и исполнители, заинтересованные в поисках нового, ищут пути расширения

выразительных и технических возможностей «короля инструментов». И хотя исторический опыт жанра, возникшего сравнительно недавно и еще не накопившего необходимый арсенал выразительных средств, в настоящее время невелик, дальнейшее развитие двухрояльного искусства может продемонстрировать скрытый в нем потенциал [42, с. 232–239; 47; с. 64–67; 44; с. 114–118].

3. Произведения для двух фортепиано, образуя отдельную область жанровой системы современного композиторского творчества страны, многочисленными нитями сопряжены, с одной стороны, с традициями зарубежного пианистического искусства; с другой стороны, — с реалиями отечественной музыкальной действительности. Опора молдавских авторов на примеры русской и западноевропейской музыки подтверждается всем объемом выразительных пианистических средств и технических приемов, использованных в проанализированных сочинениях [43, с. 122–128; 45, с. 102–110; 46, с. 102–107]. Связь с национальной традицией ощущается в музыкальном материале и способах его оформления [48; с. 50–54; 52; с. 15–16; 54, с. 62–63].

Тематические импульсы своих двухрояльных композиций композиторы Республики Молдова находят в национальном фольклоре (В. Бурля, Е. Мамот, О. Негруца) [48, с. 50–54; 52, с. 15–16; 54, с. 62–63; 49; с. 100–105], в традициях музыки «третьего направления» (О. Негруца, М. Стырча) [49, с. 100–105], в образцах западноевропейского Барокко, классицизма, романтизма, музыки XX века (Г. Чобану, В. Беляев) [43, с. 122–128; 45, с. 102–110; 46, с. 102–107]. Фактурное решение отечественных двухфортепианных ансамблей обнаруживает сходство с текстурой фортепианной четырехручной литературы (В. Бурля, Е. Мамот, О. Негруца) [48, с. 50–54; 52, с. 15–16; 54, с. 62–63; 49, с. 100–105], с переложениями для двух фортепиано опусов, написанных для одного инструмента (О. Негруца) [49, с. 100–105], с шедеврами мирового двухрояльного искусства (М. Стырча, Г. Чобану, В. Беляев) [43, с. 122–128; 45, с. 102–110; 46, с. 102–107].

4. Наиболее яркие творческие образцы в области фортепианно-дуэтного жанра в Республике Молдова приходятся на конец XX – начало XXI вв. Это обусловлено возросшей связью композиторского творчества с исполнительским искусством отечественных пианистов, а также с интенсивным развитием самой сферы фортепианно-дуэтного исполнительства [50; с. 160–164; 47, с. 64–68; 53, с. 69; 42, с. 232–239]. В числе фортепианных дуэтов, в расчете на выразительные и технические возможности которых отечественные авторы создавали двухрояльные сочинения, следует назвать ансамбли сестер Тушмаловых и А. Лапикуса – Ю. Маховича [50, с. 160–164; 47, с. 64–68; 53, с. 69; 42, с. 232–239]. Необходимо также отметить пропагандистскую деятельность пианисток

И. Хатиповой и А. Буфтяк-Симион, включающих отечественные двухфортепианные опусы в собственные концертные программы и в педагогический репертуар учеников своего классов.

5. Отличаясь самобытностью и индивидуальностью, произведения для двух фортепиано композиторов Республики Молдова отражают три основных стилевых направления, обусловленные преобладающей сферой творческих интересов их авторов. Одно, реализованное в сочинениях В. Бурли (*Brâul lui M. Amihalachioaie*), Е. Мамота (*Концертино*) и О. Негруцы (*Хора*), характеризуется опорой на материал молдавской народной музыки и определяется принадлежностью к фольклоризму [48, с. 50–54; 52, с. 15–16; 54, с. 62–63]. Другой стилистический ориентир, проявляющийся в композициях О. Негруцы (*Концертный вальс*, *Скерцо*) и М. Стырчи (*Скерцо-фантазия*), связан с сочетанием стилистических средств классицистско-романтической и эстрадно-джазовой музыки, демонстрируя принадлежность к «третьему направлению» композиторских поисков [49, с. 100–105]. Еще одна стилистическая установка, отмеченная в опусах В. Беляева (*Dies Irae*) и Г. Чобану (*To Philharmonic Public of Chişinău*), характеризуется поиском новых средств выразительности в рамках постмодернистской интертекстуальной эстетики [43, с. 122–128; 45, с. 102–110; 46, с. 102–107].

6. Представленные сочинения четко вписываются в сферу выразительных возможностей фортепианного дуэта как системы со сложившимися функциями партий двух фортепиано, где первая доминирует в тематическом развертывании материала, а вторая выполняет предпочтительно аккомпанирующую функцию, дополняя и обогащая общую фактуру фортепианного ансамбля. В целом сочинения для двух фортепиано свойственны диалогичность, состязательность, виртуозность, игровая логика и тембровая персонификация — все то, что в целом усиливает свойство концертной репрезентативности данной жанровой разновидности музыки. При этом особенно ярко диалогичность фортепианного ансамбля проявляется в опусах О. Негруцы, М. Стырчи, В. Беляева и Г. Чобану: партии двух роялей в их сочинениях «дискутируют» на правах равных партнеров, выстраивая единую образно-смысловую линию [49, с. 100–105; 43, с. 122–128; 45, с. 102–110; 46, с. 102–107].

РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Продолжение аналитических поисков, направленных на изучение новых сочинений в области фортепианного дуэта в Республике Молдова, возникших после написания настоящей работы.

2. Включение двухрояльных произведений отечественных авторов в панорамное исследование о фортепианном искусстве республики, содержащем не только оригинальные композиторские опусы для двух фортепиано, но и разного рода переложения сочинений, созданных ранее для других исполнительских составов, а также произведения для фортепиано в четыре руки.

3. Обогащение и углубление методологии исследования в сфере изучения национального фортепианно-дуэтного жанра на основе объединения усилий музыковедов, пианистов-исполнителей и педагогов, имея в виду богатый дидактический потенциал двухрояльных сочинений в музыкальной педагогике.

4. Разработка методических приемов для освоения студентами-пианистами современного стиля фортепианной ансамблевой техники, отличающей двухрояльные опусы ряда композиторов Республики Молдова.

5. Сравнительный анализ сочинений для двух фортепиано отечественных авторов с соответствующими по жанру произведениями из других стран, прежде всего — Центральной и Восточной Европы, а также СНГ.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. АКСЕНОВ, В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158. ISBN 5-376-00739-I
2. АКОПЯН, Л. *Анализ глубинной структуры музыкального текста*. Москва: Практика, 1995. 256 с. ISBN 5-88001-018-X
3. ГОТЛИБ, А. *Основы ансамблевой техники*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2009. 86 с. ISBN 978-5-8269-0172-4
4. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века*. Москва: Сов. композитор, 1989. 208 с.
5. ГРИНЕС, О. *Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера*. Автореф. дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2005. 23 с.
6. ГРОМОВА, Н. *Фортепианный дуэт в музыкальном искусстве Беларуси (композиторское творчество и исполнительская практика)*. Автореф. дис. канд. иск. Минск, 2015. 30 с.
7. ГУПАЛОВА, Е. *Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова*. Автореф. дис. др. иск. Кишинев, 2008. 31 с.

8. ЕКИМОВСКИЙ, В. *Оливье Мессиа́н*. Москва: Сов. композитор, 1987. 304 с.
9. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Facultas ludendi* музыкального постмодерна. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Кишинев: GOBLIN, 1997, с. 8–15. ISBN 9975-9533-0-1
10. КАТОНОВА, Н. *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра*. Автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2002. 26 с.
11. КОЧАРОВА, Г. Стили́стой а́спект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 8–16.
12. КУЗНЕЦОВ, И. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. В: *Вопросы методологии советского музыкознания*. Москва: МДОЛГК, 1981, с. 127–157.
13. ЛУКЪЯНОВА, Н. *Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века*. Автореф. дисс. канд. иск. Санкт-Петербург, 2006. 24 с.
14. МЕДУШЕВСКИЙ, В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
15. МИЛЮТИНА, И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 190–212.
16. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинев: «Primex-Com» SRL, 2014. 464 с. ISBN 978-9975-110-03-7
17. ПЕТРОВ, В. *Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра*. Автореф. дисс. канд. иск. Астрахань, 2006. 25 с.
18. ПОЛЬСКАЯ, И. *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке*. Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 1992. 26 с.
19. РААБЕН, Л. Концерт. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, с. 922–925.
20. СОРОКИНА, Е. *Фортепианный дуэт*. Москва: Музыка 1988. 319 с.
21. СТОЯНОВ, П. *Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне*. Кишинев: Штиинца, 1990. 156 с. ISBN 5-376-00807-x
22. СТУПЕЛЬ, А. *Беседа о камерной музыке*. Москва: Музгиз, 1963. 67 с.
23. УТКИН, В. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. В: *Стили́стые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1979, с. 63–84.

24. ФЛЕЙМАН, В. Фортепианный дуэт. Образовательная и развивающая роль в процессе обучения. Учебно-методическое пособие. СГИИ, 2011. [online]. [citat.25.12.2016]. Disponibil: <https://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/fleiman.htm> [25.12.2016].
25. ЦУКЕР, А. *Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2008. 91 с. ISBN 978-5-222-13702-4
26. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1987. 240 с.
27. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы*. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
28. ЧИГАРЕВА, Е. Полистилистика. В: *Теория современной композиции*. Москва: Музыка 2007, с. 431–449. ISBN 978-5-7140-0887-0

На румынском языке

29. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 pag. ISBN 978-9975-60-047-7
30. GUPALOVA, E. Lucrările pentru pian în contextul creației componistice de Oleg Negruța. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, nr. 2 (25), Chișinău: Valinex SRL, 2015, pag. 108–114. ISSN 2345-1408
31. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. 156 pag. ISBN 9975-78-069-5
32. TCACENCO, V. Cu privire la interpretarea noțiunii de swing. În: *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău: AMTAP, 2003, pag. 101–104. ISBN 9975-9778-5-5

На английском языке

34. DAWES, F. Piano duet. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians edited by Stanley Sadie* (V.14). London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 680–682.
35. FERGUSON, H. *On Playing Piano Duets*. New York: RCM Magazine, 1959, 98 p.
36. GERFALD, U. *Music for two pianos: composition and performance*. London: Union, 1980. 51p.
37. ROBINSON, B. Swing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians edited by Stanley Sadie* (V. 18). London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 416.
38. TCACENCO, V. The piano duo A. Lăpiciu – Iu. Mahovici in the mirror of postmodernism. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, nr. 4 (27), pag. 37 –39. ISSN 2345-1408

На немецком языке

39. GEORGII, W. *Klaviermusik: Geschichte der Musik zu zwei und vier Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Zürich: Atlantis, 1950. 651 S.
40. HERING, H. Bemerkungen zum Zusammenspiel im Klavierduo. In: *Die Musikforschung*. 30. Jahrg., H. 2 (April/Juni 1977), S. 177–181.

На польском языке

41. IWASZKIEWICZ, J. *Chopin*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010. 262 s.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

42. MAMALÎGA, M. Problemele teoretice ale duetului de piano ca gen de creație compozițională. În: *Intertext*, nr. № 3/4 (51/52). Chișinău: ULIM 2019, p. 232-239. [ISSN 1857-3711](#). Cat. B+
43. MAMALÎGA, M., ȚIRCUNOVA, S. Particularitățile compozițional-dramaturgice ale lucrării «Dies Irae» pentru două piano de Vladimir Beleaev. În: *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, nr. 4 (17). Chișinău: VALINEX SRL, 2012, p. 122–128. [ISSN 1857-2251](#).
44. MAMALÎGA, M. Creațiile pentru două piano ale compozitorilor din Republica Moldova: încercare a clasificării. În: *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, nr. 3 (20). Chișinău: VALINEX SRL, 2013, p. 114–118. [ISSN 1857-2251](#).
45. MAMALÎGA, M., ȚIRCUNOVA, S. Particularitățile compozițional-dramaturgice ale lucrării pentru două piano «Publicului filarmonic din Chișinăuian» de Ghenadie Ciobanu (partea I). În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 1 (21). Chișinău: VALINEX SRL, 2014, p.102–110. [ISSN 2345-1408](#). Categoria C.
46. MAMALÎGA, M., ȚIRCUNOVA, S. Particularitățile compozițional-dramaturgice ale lucrării pentru două piano «Publicului filarmonic din Chișinăuian» de Ghenadie Ciobanu (partea II). În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 2 (25). Chișinău: VALINEX SRL 2015, p.102–108. [ISSN 2345-1408](#). Categoria C.
47. MAMALÎGA, M. Din istoria interpretării la două piano în Republica Moldova. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 3 (26), 2015. Chișinău: Notograf Prim, 2015, p. 64–68. [ISSN 2345-1408](#). Categoria C.
48. MAMALÎGA, M. Trăsăturile materialului tematic și ale facturii în fantezia pentru două piano «Brîul lui M. Amihalachioaie» de Vlad Burlea. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr.1 (28). Chișinău: VALINEX SRL 2016, p.50–54. [ISSN 2345-1408](#). Cat. C.
49. MAMALÎGA, M. Trăsăturile specifice ale limbajului muzical și ale facturii în «Valsul de Concert» pentru două piano de Oleg Negruța. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie,*

teorie, practică, nr. №1 (30). Chișinău: FOXROT SRL 2017, p. 100 –105. [ISSN 2345-1408](#). Cat. C.

50. **MAMALÎGA, M.** Воспитательно-образовательное значение исполнительской деятельности фортепианного дуэта А. Лапикус — Ю. Махович. În: *Ion Gagim și universul muzicii* (Materialele conferinței științifice internaționale consacrate aniversării a 60 de ani ai savantului Academia de Științe a Republicii Moldova. Chișinău, 5.06.2014). Universitatea de Arte George Enescu Iași: Editura Artes, 2014, p. 160–164.
51. **MAMALÎGA, M.** Произведения композиторов Республики Молдова для фортепиано в четыре руки в репертуаре детских музыкальных школ. Региональная с международным участием научно-практическая конференция *Праксеологическая направленность профессиональной подготовки будущего учителя музыкального искусства*, Николаев, 18–19 мая, 2016.
52. **MAMALÎGA, M.** Trăsăturile materialului tematic și ale facturii în fantezia pentru două pianе «Brîul lui M. Amihalachioaie» de Vlad Burlea. În: *Învățămintul artistic — dimensiuni culturale. Rezumatele lucrărilor*. Chișinău, 3.04. 2015, p. 15–16.
53. **MAMALÎGA, M.** Роль ансамбля А. Лапикус – Ю. Махович в развитии фортепианно-дуэтного исполнительства Республики Молдова. În: *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului. Rezumatele lucrărilor*. Chișinău: AMTAP, 25–26.11.2015, p. 69–70.
54. **MAMALÎGA, M.** Particularități ale tematismului și facturii în «Concertino» pentru două pianе de E. Mamot. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporanietate (ediția a II-a). Rezumatele comunicărilor*. Chișinău, 27.09.2016, p. 62–63.

АННОТАЦИЯ

Мамалыга Марина. Произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологи по специальности 653.01 – Музыковедение, Кишинев, 2020.

Структура диссертации: Введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 145 наименований, 2 приложения; 132 страницы основного текста, 13 страниц приложений.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, композиторы Республики Молдова, фольклорный элемент, джазовая стилистика, интертекстуальность, миниатюра, педагогический репертуар, камерный ансамбль, фортепианная фактура, тематизм.

Цель исследования: представить и охарактеризовать произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова, выявить их художественную ценность и значение в отечественном фортепианном искусстве.

Задачи исследования: определить методологическую базу для анализа выразительных возможностей фортепианного дуэта как жанра композиторского творчества; выявить основные направления композиторских поисков в фортепианно-дуэтной области отечественного искусства; раскрыть роль фольклорных элементов в образном строе, музыкальном языке и драматургии сочинений для фортепианного дуэта В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы; охарактеризовать влияние джазовой стилистики на средства музыкальной выразительности фортепианно-дуэтных сочинений О. Негруцы и М. Стырчи; продемонстрировать проявление постмодернизма в двухрельсовых композициях В. Беляева и Г. Чобану; сформулировать проблемы исполнительской трактовки проанализированных опусов и методические рекомендации по их разрешению.

Научная новизна и оригинальность: Впервые введены в научный обиход как изданные, так и рукописные тексты произведений, написанных отечественными авторами специально для фортепианного дуэта. Оригинальность определяется ракурсом исследования, предполагающим изучение фортепианно-дуэтного творчества композиторов Республики Молдова с позиции синтеза музыковедческой науки и исполнительской практики.

Полученные результаты вносят вклад в разрешение важной научной проблемы, состоящей в создании целостного представления о фортепианно-дуэтной музыке Республики Молдова периода 1980–2000-х гг. как важной сферы отечественного музыкального искусства, что дает основание для теоретического осмысления ее художественной ценности и места в национальной культуре.

Теоретическое значение: Данная работа представляет собой первое специальное исследование, посвященное проблематике фортепианного дуэта, рассмотренного на примере сочинений отечественных композиторов разных жанров в контексте современных стилевых тенденций.

Практическая значимость работы: Полученные научные результаты могут быть использованы в курсах дисциплин *История национальной музыки*, *Музыкальные формы*, *Методология музыкального анализа*, *История исполнительского искусства*. Положения диссертации представляют интерес для музыковедов-исследователей, а также для педагогов и музыкантов-исполнителей.

Внедрение научных результатов: Материалы диссертации были апробированы в ходе научно-практических конференций преподавателей и докторантов АМТИИ, в результате публикации в специализированных научных изданиях.

ADNOTARE

Mamaliga Marina. Lucrările pentru duet de pian în componistica din Republica Moldova. Teza pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2020.

Structura tezei: Introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia ce include 145 de titluri, 2 anexe; 132 pagini ale textului de bază, 13 de pagini de anexe.

Cuvinte-cheie: duet de pian, creația compozitorilor din Republica Moldova, element folcloric, stilistica de jazz, intertextualitate, miniatură, repertoriu didactic, ansamblu cameral, factură pianistică, tematism muzical.

Scopul tezei se rezumă la prezentarea și caracterizarea opusurilor pentru două pian în creația compozitorilor din Republica Moldova, elucidarea rolului și valorii lor artistice în arta pianistică autohtonă.

Obiectivele investigației: prezentarea unei baze metodologice, care ar determina analiza posibilităților expresive ale duetului de pian ca domeniu al artei componistice; reliefați direcțiilor principale ale căutărilor compozitorilor naționali în domeniul artistic al duetului de pian; relevarea rolului elementelor folclorice în conținutul artistic, limbajul muzical și planul dramaturgic în lucrările pentru două pian de V. Burlea, E. Mamot și O. Negruța; caracterizarea influenței stilisticii de jazz asupra imaginilor artistice și mijloacelor de expresie muzicală în opusurile pentru două pian ale lui O. Negruța și M. Stârcea; manifestarea posmodernismului în compozițiile pentru duet de pian ale lui V. Beleaev și Gh. Ciobanu; formularea problemelor tratării de interpretare artistică a opusurilor analizate și recomandărilor metodice la rezolvarea lor.

Noutatea și originalitatea științifică. Pentru prima dată au fost introduse în circuitul științific atât lucrări deja editate cât și manuscrise pentru două pian ale autorilor autohtoni. Originalitatea este determinată de aspectul de studiu care presupune studierea creațiilor pentru două pian ale compozitorilor din Republica Moldova din poziția de sinteză a științei muzicologice și a practicii interpretative.

Rezultatele obținute contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante ce se referă la crearea unei viziuni complexe asupra muzicii pentru duet de pian din Republica Moldova din perioada anilor 1980–2000, ca domeniu important al artei muzicale naționale, determinând aprecierea teoretică a valorii sale artistice și a locului pe care îl ocupă în cultura națională.

Semnificația teoretică. Lucrarea dată este prima investigație dedicată în special problemelor științifice legate de duetul pianistic în practica componistică națională, cercetate în baza unor creații ale compozitorilor autohtoni ce aparțin unor genuri diverse, în contextul unor tendințe stilistice contemporane.

Valoarea aplicativă a lucrării. Rezultatele obținute pot fi utilizate în cadrul cursurilor de *Istorie a muzicii naționale*, *Forme muzicale*, *Metodologie a analizei muzicale*, *Istorie a artei interpretative*. Lucrarea prezintă interes atât pentru muzicologi-cercetători cât și pentru profesori de muzică și muzicieni-interpreți.

Implementarea rezultatelor științifice. Materialele tezei au fost publicate în literatura științifică și aprobate în cadrul conferințelor științifico-practice ale profesorilor și doctoranzilor Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

ANNOTATION

Mamalyga Marina. Works for the piano duo in the compositional creation of the Republic of Moldova. Thesis for degree of Doctor of Arts and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2020.

Thesis structure: Introduction, four chapters, main conclusions and recommendations, bibliography of 145 titles, annex; 132 pages of basic text, 13 pages of the appendices. The results of the thesis are published in 11 scientific papers.

Key words: piano duo, composers of the Republic of Moldova, stylistics, folklore element, jazz, intertextuality, miniature, pedagogical repertoire, chamber ensemble, piano texture, musical themes.

The aim of the research is to present and characterize compositions for piano duo in Moldovan composer's creation and to reveal their artistic value and significance in the national piano art.

The objectives of the work are to determine the methodological basis for analyses the expressive possibilities of the piano duo as a genre of composer's creation; to identify the main directions of author's search in the piano duo field of national art; to reveal the role of folklore elements in imagery, musical language and dramaturgy of compositions for piano duo by V. Burlea, E. Mamot and O. Negruța; to characterize the influence of jazz stylistics on musical expression means of piano duo works written by O. Negruța and M. Stârcea; to show the manifestation of postmodernism in piano duo compositions by V. Beleaev and Gh. Ciobanu; to formulate performing treatment problems of analyzed opuses and methodical recommendations for their resolution.

Scientific novelty and originality. For the first time, both published texts and manuscripts of compositions written for piano duo by national authors were introduced into scientific practice. Originality of the dissertation is determined by the prospect of the research, which implies the study of piano duo works by composers of the Republic of Moldova from the point of view of musicological science and performing practice synthesis.

The obtained results contribute to solving an important scientific problem, which consists in creating a holistic view of the music for the piano duo of the Republic of Moldova from the period 1980–2000 as an important area of native musical art, which provides the basis for a theoretical understanding of its artistic value and place in national culture.

Theoretical significance. This dissertation is the first special study devoted to the problems of the piano duo in national compositional practice in different genre conditions and in the context of contemporary style trends.

Practical significance of the work. The obtained scientific results can be used in the next courses: History of National Music, Musical Forms, Methodology of Musical Analysis, History of Performing Arts. The thesis principles are of interest for musicologists-researchers, as well as for teachers and musicians-performers.

Application of scientific results. The materials of the dissertation were approved at the scientific and practical conferences of the teachers and doctoral students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts (AMTFA) as a result of their publication in scientific and popular science literature.

МАМАЛЫГА МАРИНА

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

653.01 — МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Aprobat spre tipar: 15.07.2020 .

Hârtie offset. Tipar offset.

Coli de tipar: 1,9 c.a.

Formatul hârtiei 60 × 84 1/16

Tiraj 100 ex.

Comanda

Întreprinzător copiere, multiplicare și legatul cărților
Chișinău, str. M. Cogălniceanu, 58

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U 780.8:780.616.433.087.32.036(478)(043.3)

**MAMALÎGA MARINA
LUCRĂRILE PENTRU DUET DE PIANE
ÎN COMONISTICA
DIN REPUBLICA MOLDOVA
653.01 — MUZICOLOGIE**

Rezumatul tezei de doctor în studiul artelor și culturologie

