

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И ИССЛЕДОВАНИЙ
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

**Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии**

Научный руководитель: _____ Циркунова Светлана
д-р искусствоведения

Автор: _____

Кишинев, 2020

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE RLASTICE

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

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific

Țircunova Svetlana
doctor în studiul artelor

Autor

Chișinău, 2020

© Мамалыга Марина, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)	6
СПИСОК ТАБЛИЦ.....	9
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	10
ВВЕДЕНИЕ.....	11
1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА.....	19
1.1. Теоретические проблемы фортепианного дуэта как области композиторского творчества	19
1.2. Исторический ракурс исследований о произведениях для фортепианного дуэта.....	30
1.3. Выводы по главе 1.....	52
2. ДВУХРОЯЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. БУРЛИ, Е. МАМОТА И О. НЕГРУЦЫ — ОБРАЗЦЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ СТИЛИСТИКИ	55
2.1. Моделирование фольклорно-жанровых элементов в музыкальном языке и композиции фантазии В. Бурли <i>Brâul lui M. Amihalachioaie</i>	55
2.2. Жанровая специфика и композиционные особенности <i>Концертино</i> Е. Мамота.....	63
2.3. Претворение молдавского фольклорного начала в сочинении О. Негруцы <i>Хора</i>	72
2.4. Выводы по главе 2.....	75
3. ОПУСЫ О. НЕГРУЦЫ И М. СТЫРЧИ ДЛЯ АНСАМБЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО КАК ПРИМЕРЫ МУЗЫКИ «ТРЕТЬЕГО НАПРАВЛЕНИЯ»	78
3.1. Стилистические особенности двухрояльных сочинений <i>Концертный вальс</i> и <i>Скерцо</i> О. Негруцы.....	78
3.2. Специфика музыкального языка и композиционно-драматургического решения в <i>Скерцо-фантазии</i> М. Стырчи.....	91
3.3. Выводы по главе 3.....	97
4. СОЧИНЕНИЯ В. БЕЛЯЕВА И Г. ЧОБАНУ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА: ПОИСКИ СОВРЕМЕННЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ.....	99
4.1. Особенности тематизма и формы в <i>Dies Irae</i> В. Беляева	99
4.2. Преломление интертекстуальности в цикле Г. Чобану <i>To Philharmonic Public of Chişinău</i>	106
4.3. Выводы по главе 4.....	126

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	129
БИБЛИОГРАФИЯ.....	133
ПРИЛОЖЕНИЯ	143
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Примечания.....	143
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Нотные примеры.....	147
Декларация об ответственности.....	156
CV автора.....	157

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 – Музыкаведение, 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 двухрельсных 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 АМГИИ, 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 duet de pian 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 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, spetiality 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.

Key words: piano duo, composers of the Republic of Moldova, stylistics, folklore element, jazz style, 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.

СПИСОК ТАБЛИЦ

Таблица 2.1. Форма <i>Концертино</i> Е. Мамот.....	65
Таблица 3.1. М. Стырча. <i>Скерцо-фантазия</i> . Композиционная структура.....	91
Таблица 4.1. Г. Чобану. <i>То те</i> . Мотивное строение вступления.....	119
Таблица 4.2. Г. Чобану. <i>То те</i> . Интонационно-тематические процессы подраздела <i>a</i> ...	121
Таблица 4.3. Г. Чобану. <i>То те</i> . Строение подраздела <i>a</i> ₁	122

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

автореф. дисс. — автореферат диссертации

АМТИИ — Академия музыки, театра и изобразительных искусств

вып. — выпуск

ГМПИ — Государственный музыкально-педагогический институт (им. Гнесиных)

др. иск. — доктор искусствоведения

канд. иск. — кандидат искусствоведения

КГИИ — Кишиневский государственный институт искусств

КГУ — Кишиневский государственный университет

МГДОЛК — Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория (им. П. Чайковского)

ЛГОЛК — Ленинградская государственная ордена Ленина консерватория (им. Н. Римского-Корсакова)

МГК — Молдавская государственная консерватория (им. Г. Музическу)

МССР — Молдавская Советская Социалистическая Республика

РГПУ — Российский государственный педагогический университет (им. А. Герцена)

ред. — редакция

сб. — сборник

СГИИ — Смоленский государственный институт искусств

СПб — Санкт-Петербург

СПБГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория (им. Н. Римского-Корсакова)

ув. — увеличенный (интервал)

ЧИМ — Челябинский институт музыки, ныне — Южно-уральский государственный институт искусств им. П. Чайковского

autoref. — autoreferat

pag. — pagină (рум. — страница)

p. — page (англ. — страница)

S. — Seite (нем. — страница)

v. — volume (англ. — том)

vol. — volum (рум. — том)

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и важность темы исследования. Композиторский интерес к музыке для фортепианного дуэта обусловлен рядом причин. Одна из важнейших — интенсивное развитие фортепианно-дуэтного исполнительства, потребовавшее соответствующего репертуара. Начиная со второй половины XX столетия фортепианный дуэт заявил о себе как стабильный самобытный вид исполнительского творчества, обладающий богатейшими возможностями в концертно-сценической практике. Выразительные возможности фортепиано в рамках дуэта возрастают вдвое, в результате чего возникает масштабный «объем звучания», и концертная сторона исполнения выигрывает. Выступление двух пианистов за двумя инструментами дает возможность интерпретации практически любого произведения — оригинального сочинения или переложения камерного либо оркестрового опуса. В дуэтом выступлении существенно усиливается эффект «инструментального театра», когда между исполнителями устанавливаются специфические ансамблевые отношения. Таким образом, специфика фортепианного дуэта как эффектного состава с масштабным выразительным потенциалом выдвинула его на то заметное место, которое он занимает в современном исполнительском искусстве.

О его расцвете в 1960–1980-е гг. свидетельствует деятельность широко известных дуэтов А. и М. Готлибов, Л. Брук и М. Тайманова, Н. Фрейре и М. Аргерих, А. Рубинштейна и Д. Баренбойма, Е. Сорокиной и А. Бахчиева, Н. Новик и Р. Хараджянна. Не менее яркие фортепианные составы продолжают радовать слушателей своим мастерством и в наши дни. Среди них ансамбли Г. Пыстина и Д. Карпова, И. Силивановой и М. Пурыжинского, (Россия), Н. Громовой и В. Боровикова (Беларусь), К. и М. Лабек (Франция), Э. и А.-Л. Туржон (Канада), Г. Андерсона и Э. Дж. Ро (США), С. Сильвер и Г. Гарбурга (Израиль – Германия), А. Ига и М. Ямагучи (Япония) и др.

В Республике Молдова фортепианно-дуэтное исполнительство имеет богатые традиции. В 1920–1940-х гг. в Кишиневе выступали дуэты таких пианистов как И. Базилевский и К. Романов, Ю. Гуз и А. Стадницкая, Н. Ильницкая и А. Алхазова. Высокий уровень их фортепианного мастерства послужил основой для становления в будущем всей фортепианной исполнительской традиции Республики Молдова, в том числе и в области фортепианного дуэта. Существенный вклад в развитие фортепианного дуэта в 1950–1960-е гг. внесла Т. Войцеховская, партнерами которой являлись педагоги консерватории А. Дайлис и Е. Ревзо, а также ее ученики М. Зельцер, Р. Шейнфельд, Л. Стратулат и др. Активная деятельность в области фортепианного дуэта была

свойственна Л. Ваверко, которая запомнилась яркими концертами с Е. Ревзо и В. Левинзоном. Сама Е. Ревзо неоднократно выступала со своим воспитанником А. Литваком. В период 1976–1986 гг. стабильным оказался фортепианный дуэт Л. Паньковской и Г. Тесеоглу, регулярно представлявший оригинальные концертные программы. Яркое впечатление оставляли концерты дуэта Р. Шейнфельд с Н. Мирошниковой и А. Палеем. На рубеже 1970–1980-х гг. несколько раз вместе выступали педагоги кафедры общего фортепиано КГИИ им. Г. Музическу Н. Цуркан и М. Савельев, О. Цинкобурава и Р. Губайдуллин. В 1980–1990-е гг. показательным в данной области творчества стал дуэт сестер Е. и Т. Тушмаловых.

В конце 1990-х ярко (но, к сожалению, кратко) заявил о себе дуэт И. Смирновой и О. Кошель. Значительный интерес к фортепианному ансамблю проявляет ученица В. Левинзона А. Варданян, запомнившаяся по выступлениям с И. Хатиповой, А. Палеем и С. Константиновым, а также со своими учениками (Н. Ботнарюк, М. Лымарь, Н. Палка, А. Гырбу). Отдельную страницу в ее деятельности составили концерты в Республике Молдова и за рубежом с И. Савиной. Большая роль в пропаганде фортепианно-дуэтного исполнительства принадлежит И. Хатиповой, которая сама выступает в ансамблях со своими учениками и готовит студенческие дуэтные программы. В этой же связи упомянем и молодого пианиста В. Гаврука, выпускника кишиневского музыкального лицея им. С. Рахманинова, который играет в дуэте *Aventure Piano Duo* с А. Горбуновой; показательна также деятельность *LV Piano Duo* в составе отечественных пианистов В. Михайлюка и Л. Капацына, работающих в настоящий момент за рубежом.

Особое место среди всех фортепианных дуэтов, существовавших когда-либо в Республике Молдова, принадлежит ансамблю А. Лапикуса и Ю. Маховича, возникшему в 90-е гг. XX века и работающему до настоящего времени. В силу его стабильности, художественной значимости и плодотворности данный ансамбль уникален для Республики Молдова: его многогранная деятельность оказала заметное влияние на развитие отечественной музыкальной культуры последней четверти века (1992–2019). Концерты дуэта А. Лапикус – Ю. Махович всегда становятся событиями в музыкальной жизни Кишинева, сами музыканты — желанные гости национальных и международных фестивалей и конкурсов. Пианисты являются организаторами проекта *Struguri de Chihlimbar (Янтарные грозды)*, в рамках которого (с 2006 г.) регулярно представляют собственные концертные программы. Участники *Struguri de Chihlimbar* — блестящие фортепианные ансамбли мирового уровня Э. и А.-Л. Туржоны (Канада), Г. Пыстин и И. Цыганков (Россия), Н. Громова и В. Боровиков (Беларусь) и др. Деятельность

А. Лапикуса и Ю. Маховича в качестве преподавателей АМГИИ вносит заметный вклад в отечественную фортепианную педагогику, а концертные достижения стимулируют отечественных композиторов к созданию музыкальных произведений для двух роялей.

Осознание исполнительской специфики фортепианного дуэта вызвало появление в композиторском творчестве разных стран сочинений, предназначенных для этого состава. В их числе — 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. Образцы двухрояльных опусов спорадически возникали и ранее, как, например, соната *D-dur* (К. 448) В.А. Моцарта, соната *f-moll* и *Вариации на тему Гайдна* И. Брамса, *Большая концертная пьеса на песни без слов Ф. Мендельсона* и *Патетический концерт* Ф. Листа и др. Но в искусстве композиторов-классиков и романтиков они были исключением из общей линии развития сольного фортепианного творчества.

Рождение двухрояльной литературы было подготовлено также богатой историей развития четырехручного фортепианного дуэта, истоки которого уходят в музыкальную культуру рубежа XVIII–XIX вв., когда композиторы создавали несложные переложения оркестровых произведений для музыкантов-любителей, игравших на одном инструменте. Главной целью фортепианных четырехручных опусов было распространение и популяризация известных оркестровых и ансамблевых произведений мировой музыкальной классики: симфоний, увертюр, оперных отрывков, квартетов и т. д.

В Республике Молдова композиторский интерес к фортепианному дуэту также формировался постепенно. Поначалу в отечественной фортепианной литературе 1950–1960-х гг. возникали опусы педагогического репертуара в четыре руки: пьесы и переложения, созданные композиторами и педагогами-пианистами и предназначенные для исполнения учеником с педагогом на одном инструменте. Авторы подобных четырехручных сочинений — О. Тарасенко, Н. Пономаренко, А. Дайлис, Т. Войцеховская. Они преследовали методические цели: обучение учащихся навыкам ансамблевой игры, знакомство с отечественным фольклорным и композиторским репертуаром.

Отдельного внимания с точки зрения проблематики настоящей работы заслуживает *Рансодия для скрипки, двух фортепиано и ударных* В. Загорского (1966), в исполнительском составе которой имеются два клавишных инструмента. Однако считать ее первым примером двухрояльного творчества нельзя, поскольку основной акцент в ее тембровом решении лежит не на фортепианном дуэте, а на его сочетании с другими

участниками ансамбля, в частности со скрипкой (не случайно сам В. Загорский выполнил редакцию этого сочинения для одного рояля со скрипкой).

Музыкальные произведения, специально созданные для двух роялей и ориентированные на выразительные возможности фортепианного дуэта, появились в Республике Молдова в период 1980–2000-х гг. Именно в это время формируются основные направления в композиторской трактовке фортепианного дуэта как отдельной области крупных концертных сочинений, различающихся по художественным замыслам, авторским стилям, жанровым и композиционно-драматургическим решениям и техникам композиции. Некоторые произведения возникли на базе фольклорного материала, яркими примерами можно считать фантазию *Brâul lui M. Amihalachioaie* (Брыул М. Амихалакиоае) В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота, *Хору* О. Негруцы. Все они созданы на основе интонаций и ритмов молдавского музыкального фольклора, а их оригинальность заключается в мастерском использовании ресурсов фортепианного дуэта. Сочинения О. Негруцы (*Концертный вальс* и *Скерцо*) *Скерцо-фантазия* М. Стырчи отмечены стилистикой «третьего направления».

К числу наиболее значительных отечественных опытов в области музыки для двух фортепиано относятся одночастное произведение *Dies Irae* В. Беляева, а также диптих Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*. Оригинальные по авторскому замыслу и художественной реализации, эти сочинения примечательны интертекстуальными связями с образцами музыки Средневековья, эпохи Барокко, романтизма и мастеров XX века.

Вышеназванные произведения вошли в концертный репертуар и получили распространение в исполнительской практике отечественных фортепианных дуэтов. Так, *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли неоднократно исполняли студенты АМТИИ Л. Чолпан и А. Пригало, *Концертино* Е. Мамота — пианистки К. Липкан и О. Склифос, *Скерцо-фантазию* М. Стырчи — А. Варданян и И. Хатипова, *Dies Irae* В. Беляева — И. Хатипова и ее ученица Л. Соболева, а также ансамбль Л. Чолпан и А. Пригало, первая часть *To Philharmonic Public of Chişinău* Г. Чобану прозвучала в исполнении дуэта А. Лапикуса и Ю. Маховича, а весь двухчастный цикл Г. Чобану — в интерпретации В. Ромашко и А. Пригало.

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 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 двухрельных композициях В. Беяева 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 В. Бурлей, Е. Мамотом, О. Негруцей, М. Стырчей, В. Беляевым и Г. Чобану. Полезной оказалась также информация, полученная от пианистов Республики Молдова и педагогов АМГИИ: А. Лапикуса, Ю. Маховича, Л. Ваверко, И. Хатиповой, А. Варданян, Л. Паньковской, Г. Тесеоглу. В процессе *логического* осмысления накопленного материала использовался комплекс общенаучных и специальных методов современного музыковедения, направленных на историко-теоретическое решение поставленной проблемы. К общенаучным методам данной работы относятся анализ и синтез, индукция и дедукция, метод сравнения и др. *Анализ и синтез*, скоррелированные в рамках *системного подхода*, используются одновременно и дают возможность представить сферу фортепианно-дуэтного творчества отечественных композиторов как совокупность различных по жанру, стилю и идейному содержанию сочинений, связанных между собой общим исполнительским аппаратом — дуэтом фортепиано. *Индукция и дедукция*, сопряженные с соотношением общего и частного, а также метод *сравнения* позволяют выявить сходство и различие художественных реализаций в сфере фортепианно-дуэтного искусства Республики Молдова рубежа XX–XXI вв. и сделать вывод о степени оригинальности каждого из анализируемых опусов.

Среди специальных методов музыковедения, использованных в диссертации, важное место принадлежит *целостному* анализу, предполагающему раскрытие содержания произведения через рассмотрение его формы. Помимо этого, привлекался *исполнительский* анализ, который основывается на изучении музыкальной ткани в ее непосредственном реальном звучании, на выявлении особенностей исполнительской интерпретации анализируемых сочинений. В связи с анализом сочинений В. Беяева и Г. Чобану, созданных с использованием цитат и аллюзий, перспективным представился метод *интертекстуального* подхода, предполагающий рассмотрение музыкальных текстов в метасистеме художественной культуры Республики Молдова данного периода.

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.

Апробация работы. 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. Материалы исследования нашли отражение в выступлениях автора на научных конференциях, проводимых в Академии музыки, театра и изобразительных искусств: *Vladimir Axionov: savant, pedagog, persoană publică* (АМТНН, 25.10.2013), *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (АМТАР, 03.04.15, 22.04.16), *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* (АМТАР, 25.10.13, 14.05.14), *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică) în contemporaneitate* (АМТАР, 23–24.06.2015, 27–28.09.2016, 26.09.2017), *Ion Gagim și universul muzicii* (Конференța științifică internațională consacrată aniversării a 60 de ani ai savantului, АȘМ, 5.06.2014), *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului* (Конференța științifică internațională dedicată aniversării a 75 ani de învățământ artistic din Republica Moldova, АМТАР, 25–26.11.2015), *Праксеологическая направленность профессиональной подготовки будущего учителя музыкального искусства*. (Николаев, 18–19. 05.2016).

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.

Поставленная цель и задачи работы обусловили ее **структуру**: введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография, приложения. Во **введении** обосновывается выбор предмета исследования, определяется степень научной новизны и актуальности диссертации, характеризуется ее теоретическое и практическое значение.

Первая глава, озаглавленная **Методологические основы изучения произведений для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова**, разделена на три раздела. В первом характеризуется научная литература, в которой раскрываются **теоретические проблемы фортепианного дуэта как области композиторского творчества**: осмысливается терминология, раскрывается специфика анализа двухрояльных произведений. Во втором разделе акцентируется **исторический ракурс исследований о произведениях для фортепианного дуэта**: на базе

музыковедческих работ систематизируются сведения о содержании, форме, музыкальном языке, стиле и фактуре двухрояльных сочинений зарубежных композиторов и отечественных авторов. Раздел **1.3.** содержит **выводы по главе 1.**

Во **второй** главе основное внимание уделено рассмотрению **фольклорных элементов как основы стилистики двухрояльных произведений В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы.** В первом разделе данной главы с указанной точки зрения анализируется фантазия *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли. В последующих двух разделах выявляются особенности музыкального языка *Концертино* Е. Мамота и сочинения О. Негруцы *Хора*. Раздел **2.4.** является резюмирующим.

Третья глава диссертации раскрывает **влияние эстетики джаза на опусы для ансамбля двух фортепиано О. Негруцы и М. Стырчи.** Раздел **3.1.** посвящен анализу оригинальных композиций для двух фортепиано О. Негруцы: это *Концертный вальс* и *Скерцо*. В разделе **3.2.** рассмотрены особенности сочинения М. Стырчи *Скерцо-фантазия*. Раздел **3.3.** суммирует изложенное.

Центральная проблема **четвертой** главы диссертации определена характеристикой **интертекстуальных поисков средств музыкального языка и композиционно-драматургических решений в сочинениях для двух фортепиано Г. Чобану и В. Беляева.** В первом ее разделе анализируется масштабное сочинение *Dies Irae* В. Беляева, во втором — диптих *To Philharmonic Public of Chişinău* Г. Чобану, части которого названы *For you* и *For me*. В разделе **4.3.** излагаются выводы.

Основные выводы и рекомендации обобщают важнейшие положения работы, определяют перспективы дальнейших исследований в соответствующей области музыковедения.

К основным разделам диссертации примыкают приложения, где сосредоточен материал, детализирующий основные положения исследования. **Приложение 1** содержит **Примечания**, в которых собраны дополнительные материалы, не относящиеся непосредственно к теме работы, но рельефно оттеняющие главные теоретические идеи. **Приложение 2** иллюстрирует аналитические материалы диссертации **нотными примерами.**

1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Фортепианный дуэт как область композиторского творчества стал предметом специального исследования лишь в музыковедческих работах второй половины XX – начала XXI вв. Труды, посвященные музыке для фортепианного дуэта, можно разделить на две группы. Первая осмысливает общетеоретические и методические проблемы фортепианно-дуэтного репертуара. Вторая, суммирующая практически все музыковедческие публикации по двухрояльному репертуару, рассматривает в историческом плане конкретные произведения, написанные тем или иным композитором для двух роялей или исполненные каким-либо фортепианным дуэтом. Поэтому материал данной главы сгруппирован следующим образом: сначала анализируются работы, где имеются положения общетеоретического плана и методического направления, затем речь идет об отдельных сочинениях для фортепианного дуэта, представленных в историческом контексте. Завершается глава выводами.

1.1. Теоретические проблемы фортепианного дуэта как области композиторского творчества

Известная нам литература о теоретических проблемах фортепианного дуэта имеется на русском и английском языках. Наибольшее число теоретических работ по проблематике фортепианного дуэта издано на русском языке. Их авторами являются музыковеды-исследователи и пианисты-исполнители из Москвы, Санкт-Петербурга, Минска и других городов бывшего СССР. Они привлекают внимание к определению понятия *фортепианный ансамбль* и *фортепианный дуэт*, предлагают разного рода классификации фортепианных ансамблей, раскрывают основные этапы развития фортепианно-дуэтного репертуара, содержат материалы методического характера.

Принципиальное значение имеет проблема дефиниции фортепианного дуэта, которая затрагивается в трудах Е. Сорокиной, Н. Катоновой, О. Гринес, Н. Лукьяновой, И. Польской и В. Петрова. Исторически первым стало определение Е. Сорокиной, которая разграничивает понятия фортепианного ансамбля и фортепианного дуэта [106, с. 4]. Музыковед трактует их соотношение как общее и частное, указывая, что фортепианный ансамбль — это объединение нескольких музыкантов в единый исполнительский состав, а фортепианный дуэт — это **ансамбль двух пианистов**. При этом она не проводит четкой границы между дуэтами пианистов, играющих на одном или двух инструментах.

Е. Сорокина констатирует также, что имеются, помимо этого, опусы для рояля в три, четыре, пять и шесть рук, требующие троих исполнителей (независимо от того, играют они за одним инструментом или за двумя). Следовательно, определение Е. Сорокиной отличается обобщенностью и многозначностью.

Примерно так же, как Е. Сорокина, трактует соотношение фортепианного ансамбля и фортепианного дуэта Н. Лукьянова в диссертационном исследовании *Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века* [54]. Она высказывает мысль о том, что фортепианный ансамбль есть обобщающая категория, «жанр, объединяющий индивидуальные характеристики четырехручного дуэта и ансамбля двух фортепиано, которые являются его доминирующими видами» [54, с. 1].

Подобная терминологическая многозначность отмечается Н. Катоновой, посвятившей фортепианному дуэту ряд статей и диссертационное исследование *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра*. Она привлекает внимание к общепринятой в мировой практике дифференциации понятий *piano duet* как игра в четыре руки на одном инструменте и *piano duo* — игра на двух роялях и справедливо отмечает, что «в отечественной профессиональной терминологии жанровые понятия разделены нечетко: произведения для двух фортепиано зачастую называются и „дуэтом” и „фортепианным ансамблем” — так же, как и состав исполнителей» [34]. Н. Катонова замечает также, что определение «фортепианный дуэт» используется как название исполнительской категории или номинации на международных конкурсах и фестивалях, где участники, как правило, составляют свои программы из произведений и в четыре руки, и для двух фортепиано [34, с. 4]. Кроме того, Н. Катонова указывает, что жанрово-обобщающий термин «фортепианный ансамбль» применим также к малосоставному инструментальному ансамблю с участием фортепиано — трио, квартету, квинтету, а распространенное понятие «фортепианный дуэт» предполагает четырехручный ансамбль двух пианистов за одним фортепиано. В итоге Н. Катонова предлагает следующие термины: «четырёхручный дуэт» — ансамбль двух пианистов за одним инструментом; «ансамбль двух фортепиано», или «двухрояльный ансамбль» — ансамбль двух пианистов за двумя инструментами; и «много (мульти)-клавирный ансамбль» — фортепианный ансамбль нескольких пианистов за несколькими инструментами [34, с. 3].

В работе О. Гринес *Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера* исследуется двухфортепианный ансамбль в искусстве названных русских композиторов. Как и другие исследователи, О. Гринес высказывает

собственную точку зрения на содержание понятия *фортепианный ансамбль*. Музыковед считает, что оно включает в себя четырехручный фортепианный дуэт, а также двухрояльный и многоклавирный ансамбль. Она исходит из того, что игра на одном инструменте отличается тембровой однородностью (монотембровость), а звучание двух и более инструментов приводит к явлению сложного тембра. Поэтому сравнивая термины *piano duet* и *piano duo*, она предлагает считать *piano duet* синонимом четырехручного монотембрового ансамбля, а *piano duo* — константным двухрояльным ансамблем. Все остальные модификации фортепианного ансамбля (в три, четыре и более рук на двух и более инструментах) исследователь предлагает именовать неконстантными (релятивными) и употреблять для них общий термин — «ансамбль, с указанием количества исполнителей, рук и инструментов» [20, с. 7].

Сходные идеи высказывает и И. Польская, которая концентрирует внимание на процессе исторической эволюции фортепианного ансамбля и анализирует различные виды фортепианно-дуэтной романтической литературы. В исследовании *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке* И. Польская предлагает типологическую классификацию фортепианных ансамблей в зависимости от способа исполнения на одном или разных инструментах и состава участников. Она утверждает, что «существует два основных типа фортепианных дуэтов — на одном или двух фортепиано (и ряд близких к каждому из них ансамблевых модификаций: в 3, 5, 6 рук на одном фортепиано); ансамбль трех и более пианистов на трех и более фортепиано (в том числе и синтезирующего характера: в 5, 6, 8 рук на двух фортепиано и т.д.) [94, с. 4].

Еще одной важной музыковедческой работой, посвященной проблематике фортепианного дуэта, является труд В. Петрова *Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра* [92]. Фортепианный ансамбль, по мнению исследователя, — это универсальное понятие, а дуэт двух фортепиано — его разновидность. Фортепианный ансамбль включает в себя: ансамбль для одного фортепиано в четыре руки; собственно, фортепианный дуэт, или дуэт двух монотембровых инструментов; многофортепианный — ансамбль на трех и более инструментах. В отличие от других исследователей, В. Петров однозначно определяет, что «понятие фортепианного дуэта характеризуется обязательным наличием в едином пространстве и времени двух исполнителей и двух инструментов. Только подобным способом, по утверждению музыковеда, и возникает истинный дуэт, точно так же, как и в других областях ансамблевого искусства: трио — это состав из трех инструментов, квартет — из четырех, квинтет — из пяти» [92, с. 3].

Автор настоящей работы разделяет утверждение В. Петрова о понятии фортепианного дуэта, также подразумевая под ним наличие двух исполнителей за двумя инструментами. Но для соблюдения норм стилистики научного исследования здесь в качестве синонимов встречаются и другие — фортепианный ансамбль, двухрояльный ансамбль, отождествляемые именно с фортепианным дуэтом.

Специфика анализа произведений для фортепианного дуэта имеет свои особенности, которые обусловлены исполнительским аппаратом подобных опусов. Так, уже Е. Сорокина разграничивает фактуру четырехручную и двухрояльную. Она, в частности, пишет: «Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей и пр., в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию» [106, с. 4]. Важно также наблюдение Е. Сорокиной о различии в характере музыки, создаваемой для этих ансамблей: «произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, сочинения же для четырехручного дуэта — к стилю камерного музицирования» [106, с. 4]. В этой связи она приводит показательный факт. Величайший пианист-виртуоз Ф. Лист, создав *Патетический концерт* для двух фортепиано, почти не оставил оригинальных четырехручных сочинений. Предпочитавший же камерное музицирование Ф. Шуберт, наоборот, никогда не писал двухрояльных вещей, сочиняя произведения, предназначенные для исполнения в четыре руки.

Аналогичные наблюдения содержатся и в брошюре А. Ступеля *Беседа о камерной музыке*, где музыковед проводит типологическое разделение фортепианного ансамбля на виды [110]. Он справедливо отмечает качество камерности в четырехручных дуэтах и противопоставляет его концертности — в двухфортепианных ансамблях [110, с. 2]. Свойство камерности четырехручного фортепианного ансамбля раскрывается в диссертационной работе И. Польской, озаглавленная *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке* [94]. Автор констатирует, что данная сфера ансамблевого исполнительства является чрезвычайно важным этапом на эволюционном пути фортепианного ансамбля, поскольку фортепианный дуэт, существующий сегодня как виртуозно-концертный жанр, возник из камерного домашнего музицирования, подразумевающего игру в четыре руки. Показательно, что И. Польская обращается не к истокам четырехручного дуэта, а к его расцвету, который приходится на творчество композиторов-романтиков. Автор отмечает следующую сущностную черту данного вида музицирования: «Жанровую специфику фортепианного дуэта отличает

удивительная эмоциональная отзывчивость, общительность, сердечное взаимопонимание. Дуэт становится своего рода олицетворением идеального созвучия душ, живым воплощением романтической грезы, образом гармонично жизненного сосуществования во взаимном согласии, дружбе и любви» [94, с. 1]. Внимание автора сконцентрировано, главным образом, на четырехручном творчестве К.-М. Вебера, Ф. Мендельсона-Бартольди, Ф. Шуберта, Р. Шумана и И. Брамса.

И. Польская отмечает, что четырехручные миниатюры К.-М. Вебера (шесть пьес ор. 3, датированные 1801 г.; шесть пьес ор. 10, созданные в 1809 г. и пьесы ор. 60, возникшие в 1818 г.) преследуют преимущественно педагогические цели. У Ф. Мендельсона-Бартольди сочинения для фортепианного дуэта приобретают уже большую весомость, о чем красноречиво говорят такие его сочинения как *Анданте с вариациями* ор. 83-а и *Блестящее аллегро* ор. 92, отражающие «развитие обоих основных направлений жанра — камерное музицирование и концертность» [94, с. 13–14]. Творческое наследие Ф. Шуберта в области четырехручной музыки представляет собой вершину раннеромантического фортепианного дуэта. Его *Фантазия f-moll* ор. 103 и масштабное *Аллегро: Жизненные бури* ор. 144 отличаются особым драматизмом и масштабностью, и, наряду с сольной фантазией *Скиталец*, являются одними из первых образцов романтической одночастной инструментальной поэмы. В дуэтных циклах Р. Шумана: восемь полонезов, *Восточные картины*, двенадцать пьес для маленьких и больших детей, *Бальные сцены*, *Детский бал*, — преобладает, в основном, детская, бальная и ориентальная тематика. Фортепианные дуэты И. Брамса: *Вальсы* оп. 39, *Песни любви* ор. 52-а, *Новые песни любви* ор. 65-а, *Венгерские танцы*, *Русский сувенир* и его единственное крупное циклическое четырехручное сочинение *Вариации на тему Р. Шумана*, венчают линию развития жанра в австро-немецкой романтической музыке. В целом, рассмотренное И. Польской творчество композиторов-романтиков в фортепианно-дуэтной области дало мощный импульс для развертывания новейших тенденций в искусстве конца XIX – начала XX века и послужило базой для последующего этапа эволюции дуэтного мышления.

В противовес камерности четырехручной музыки свойство концертности фортепианного дуэта подчеркивается Н. Лукьяновой, которая усматривает тесную связь между развитием фортепианно-дуэтного исполнительства и композиторской активностью в данной области. В работе *Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века* музыковед, в частности, пишет: «Усиливаясь из года в год, активизировался интерес композиторов и исполнителей

к жанру фортепианного ансамбля. В результате сама жизнь подготовила яркому, эффективному, обладающему почти безграничными возможностями и широким спектром бытования жанру занять лидирующие позиции в сфере камерного инструментализма и концертного исполнительства. С 1990-х годов фортепианный дуэт во всем мире обрел фестивальный конкурсный статус» [54, с. 1]. Следовательно, можно сделать вывод о том, что в самом общем плане репертуар двухрояльных дуэтов в первую очередь выявляет проблему **концертности**.

Показательно, что вопросы исторической эволюции фортепианно-дуэтной сферы композиторской деятельности от ее истоков вплоть до современности, освещенные Н. Катоновой в диссертационном исследовании *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра*, также проходят с позиции формирования родовых черт концертности, связанной с элементами соревнования инструментов в условиях совместного исполнения. [34]. Исследователь пишет о том, что история ансамбля двух фортепиано восходит к барочным формам музицирования середины XVI века, когда ведущими формами инструментального мышления являлся концерт.

В эпоху классицизма ансамбль двух фортепиано продолжал развиваться как концертный жанр, чему в немалой степени способствовала симфонизация инструментальной музыки в целом. Н. Катонова пишет: «Воспринятая В.-А. Моцартом от И.-Х. Баха композиционная техника сочинений для двух концертирующих инструментов, проявившаяся в сочетании сольного характера партий с ансамблевым распределением фактуры, а также диалог партий и «обмен» тематическим материалом практически не менялась до конца XIX столетия» [34, с. 5].

Исходя из сказанного представляется уместной предлагаемая в настоящей диссертации **параллель между фактурой двухрояльных сочинений и способом изложения музыкального материала в переложениях для двух роялей концертов для фортепиано с оркестром**. Примечательно, что, характеризуя жанровые разновидности в области транскрипций, Б. Бородин, вслед за Ф. Листом, говорит о существовании так называемой фортепианной партитуры, понимая под этим термином «переложение оркестрового произведения, в котором по возможности сохранены все голоса оркестровой партитуры (без сокращений и прибавлений)» [12, с. 379]. Именно таким образом строится фактура в переложениях оркестровой партии в партию второго фортепиано в жанре фортепианного концерта.

Идея диалога и конкурентности обеих партий, возникшая и развивавшаяся в концертах для фортепиано с оркестром, оказалась приемлемой и в музыке для

фортепианного дуэта. Только в первом варианте в качестве полноправного партнера и «конкурента» выступает оркестр, а в том случае, когда речь идет о переложении данного жанра для двух роялей, второй рояль выполняет функции оркестра, реализуя всевозможные сложности оркестрового переложения средствами фортепианного исполнения. Говоря о специфике этих трудностей, здесь стоит отметить широкий охват диапазона инструмента и, особенно, насыщенность фактуры, которая включает в себя большое количество различных оркестровых тембров, передача которых на рояле является задачей не из простых. С одной стороны, рояль — инструмент универсальный и действительно уникальный, поскольку его неограниченные возможности позволяют воспроизвести практически любое инструментальное сочинение при наименьших потерях «оркестровых» голосов, сохраняя при этом свои оригинальные качества и узнаваемость. Как известно, в эпоху композиторов-романтиков многие симфонические произведения были адаптированы для «уха» простого слушателя именно благодаря их переложению и концертному исполнению на фортепиано или на двух фортепиано. С другой стороны, рояль, конечно, был и остается инструментом монотембровым и невозможно в полной мере требовать от него того, чего у него нет — абсолютно точной передачи оркестровых красок. Подобные вещи зависят уже от мастерства исполнителя (или исполнителей), от их уровня мышления, определенной степени технической свободы и различных других факторов, необходимых при решении любой исполнительской задачи.

Л. Раабен различает два типа концерта: *виртуозный* и *симфонизированный*. Он отмечает, что «для виртуозного характерна полная гегемония солиста и подчиненная (аккомпанирующая) роль оркестра; для симфонизированного — драматургическая активность оркестра (развитие тематического материала осуществляется совместно солистом и оркестром), приводящая к относительному равноправию партий солиста и оркестра» [97, с. 925]. Такие же две тенденции можно выделить и в фортепианном дуэте — либо индивидуализация функций, разграничение партий на ведущую и аккомпанирующую (а отсюда и преобладание сложности одной партии над другой в виртуозном плане), либо паритетность, «симфонизированность» фактуры.

Есть еще один факт, который определяет сходство между сочинениями для фортепианного дуэта и переложениями для двух роялей концертов для фортепиано с оркестром. В случае последних имеется в виду то, что оркестр всегда находится под управлением дирижера. При переносе оркестровой версии на фортепиано, она как будто оставляет за собой право быть тем «невидимым» дирижером и принимает на себя функции, полностью удерживающие на себе темпо-ритмический каркас сочинения,

дающие солисту определенную свободу, но, при этом, не позволяя ему вырваться за рамки допустимого. Подобный аспект (правда, касающийся сольного исполнительства) выделил Г. Нейгауз в книге *Об искусстве фортепианной игры*, где упомянул о том, что для него понятие «пианист» совместимо с ролью дирижера в оркестре: «дирижер этот, правда, скрытый, но, тем не менее, он — двигатель всего» [85, с. 37]. Ведь ту же самую функцию выполняет второй рояль в сочинениях для фортепианного дуэта. Его партия, будучи не всегда настолько виртуозно развитой, как у первого, сохраняет при этом роль того самого «невидимого» дирижера. Удерживая темпо-ритмический и звуковой баланс произведения, она не позволяет «развалиться» общей конструкции, а, напротив, скрепляет ее.

Теоретической базой для изучения качества концертности сочинений для двух фортепиано служат музыковедческие труды, начало которым положил Б. Асафьев [9]. Так, в *Книге о Стравинском* он пишет, что принцип концертности как соревнования заключается не в одном виртуозном превосходстве, а «...в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею порожденной идеи контрастирующей» [9, с. 218]. При этом, как пишет исследовательница молдавских фортепианных концертов А. Варданян, «под концертностью понимаются и внешние качества жанра — его репрезентативность, эстрадная эффектность, виртуозность, общая активность движения, энергичное мелодическое развертывание» [14, с. 32].

С этой точки зрения актуальны также исследования И. Кузнецова и А. Уткина [49, 112]. В статье *Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании* И. Кузнецов предлагает исторический обзор отдельных трактовок понятия *концертность* [49]. Исследователь понимает концертность многозначно: «во-первых, как свойство, качество музыки, присущее различным жанрам, во-вторых, как квинтэссенцию общих принципов жанра и формы концерта, в-третьих, как исторический тип (форму)» [49, с. 130]. Ученый отмечает универсальный характер концертности как метода музыкального мышления и характеризует совокупность интонационных процессов, жанровых и композиционных особенностей, виртуозных и технических элементов, а также специфических приемов, свойственных ей. Помимо концертирования это импровизационность, диалогичность и др. В работе А. Уткина *О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке* излагается мысль о присущей жанру концерта «...амбивалентности, состоящей в нерасторжимом единстве соперничества и

согласия, противостояния и взаимодополняющего развития тезиса и антитезиса» [113, с. 68].

То же самое можно сказать и о произведениях для двух фортепиано, где на базе одного из законов диалектики, определяемого как «единство и борьба противоположностей», осуществляется диалог между партиями двух равноправных исполнителей, каждый из которых располагает полным звуковысотным диапазоном рояля. С позиции диалогической формы общения феномен дуэтного исполнительства рассматривает и музыковед Е. Субботина, которая объясняет, что «диалог в фортепианном дуэте существует и на уровне нотного текста, образного содержания, авторской концепции, и на уровне исполнительских интерпретаций, включая интуитивные бессознательные механизмы, эмоциональное напряжение, «перекресток» энергий. Индивидуальные творческие интенции удваиваются, умножаются, что ведет к возникновению у воспринимающих новых «ассоциативных потоков» и, в конечном счете, — к обогащению эмоционального и смыслового «поля» коммуникативного процесса» [111].

Таким образом, по мнению Е. Субботиной «удвоение» феномена художественного артистизма — это не механическое соединение, а рождение нового качества, сохраняющего яркость индивидуальностей по принципу «взаимодополнительности» [111]. В этой связи интересна точка зрения и пианиста В. Флеймана, который в своем учебно-методическом пособии *Фортепианный дуэт. Образовательная и развивающая роль в процессе обучения* определяет данный вид ансамбля как самый доступный и в то же время самый универсальный из камерно-инструментальных жанров. Совместное музицирование, как утверждает исследователь, «это и диалог двух равных собеседников, и урок учителя с учеником, и просто радость общения двух увлеченных искусством людей, не обязательно профессионалов» [114].

Таким образом, рассмотренная специфика различий двухрояльных и четырехручных сочинений позволяет сформулировать те положения, следования которым позволяет анализировать произведения, являющиеся предметом изучения настоящей работы. Первое из них касается **фактуры**, компоненты которой распределены между партиями двух исполнителей за двумя инструментами, а второе, тесно соприкасающееся с предыдущим, связано с **пространственной локализацией** участников фортепианного дуэта, приводящее к усилению качества инструментального театра.

Говоря о первом, стоит отметить, что характеристика фактуры является ключевым аспектом при анализе любого двухрояльного сочинения. Принципиально важным

становится тот момент, что в произведении для двух клавишных инструментов равноценно используется диапазон обоих роялей, и, следовательно, в равной степени охватываются их верхний и нижний регистры. Конечно, если углубиться в рассмотрение данного феномена и говорить о функциях каждого из инструментов в отдельности, то в двухрояльной музыке, при «справедливом», казалось бы, распределении компонентов фактуры, лидерство в известном смысле свойственно партии первого фортепиано (она — первая среди равных). Но даже при такой оговорке композитор всегда имеет значительные возможности для экспериментов. Это и простор для использования различных подголосков и переключек между партиями инструментов, введение красочных гармонических сочетаний и виртуозных фигураций, и, самое главное, фактурная мобильность музыкального материала, приводящая к отсутствию однозначной разграниченности на «только мелодию» в первой партии и «только аккомпанемент» во второй. Последнее как раз свойственно четырехручному фортепианному репертуару, поскольку в распоряжении автора, и, соответственно, двух исполнителей имеется всего один инструмент, а, значит, и одна клавиатура. Поэтому для каждого из пианистов оказывается предназначена только часть клавиатуры, а, следовательно, пространственная ограниченность диапазона. Говоря о фактуре, здесь налицо четкое разделение функций обеих партий: первая является носителем мелодического начала и располагается в верхнем регистре фортепиано, вторая, чаще всего представляющая собой аккомпанемент, занимает нижний регистр.

Сравнивая соотношение партий в двухрояльном и четырехручном дуэтах, отчетливо видно, что несомненным превосходством в области широты диапазона обладает первый из них. Это обусловлено использованием ресурсов двух инструментов, которые в ансамбле звучат, несомненно, ярче, красочней и масштабней, нежели один. Не случайно многие оркестровые сочинения переключались композиторами именно для двух роялей, поскольку транскрипции такого рода максимально приближали произведение к оригиналу, позволяя передать большое количество всевозможных оркестровых «голосов» и их переплетений, а также по-новому воплотить богатство и красоту гармонии. Завершая рассуждения о распределении компонентов фактуры в двухрояльных и однорояльных сочинениях, стоит еще раз подчеркнуть, что при наличии двух инструментов они могут быть разделены максимально разнообразно, исходя из замысла композитора. В музыке, предназначенной для четырехручного исполнения, такая возможность ограничена.

Вопрос, касающийся пространственной локализации участников ансамбля, характеризует не столько музыкальную ткань интерпретируемых произведений, сколько позицию и предпочтения музыкантов-участников дуэта. Его суть обусловлена тем, что, в отличие от четырехручного ансамбля, фортепианный дуэт характеризуется наличием двух инструментов. Рояли могут быть расположены либо *vis-à-vis* («лицом к лицу»: первый рояль слева, второй — справа), либо рядом (первый инструмент ближе к краю сцены, второй — дальше). Расположение инструментов лицом к лицу делает общение ансамблистов более наглядным для зрителей, усиливает момент инструментального театра. Помимо этого, такая диспозиция «приближает» к слушателям верхний регистр первого фортепиано и нижний — второго (что тоже косвенно предполагает особое значение данных отрезков диапазона для общей фактурной панорамы). Названный аспект фортепианно-дуэтного исполнительства в ряде случаев зависит от пространственных условий сцены, качества роялей, включенности в программу конкретного концерта. Иными словами, пространственная локализация участников фортепианного дуэта не имеет непосредственного отношения к теме настоящего исследования, поэтому здесь не рассматривается.

Отдельный аспект научных исследований о фортепианном дуэте представляют работы, в которых анализируются исполнительские проблемы данного вида музицирования. Это труды известных пианистов, обобщающих богатый исполнительский опыт в составе фортепианного ансамбля. Среди них важнейшее место занимает брошюра А. Готлиба *Основы ансамблевой техники* [17]. Автор характеризует специфику совместного исполнительства, говорит о проблемах синхронности звучания, привлекает внимание к динамике в ансамблевом исполнении. В частности, он утверждает, что «пианист-ансамблист должен отказаться от привычной для солиста фокусировки слуха; звучание его инструмента зависит уже не только от него, но и от звучания других инструментов ансамбля; оно не представляет собой единственной и самодовлеющей эстетической ценности: находящийся в зале слушатель воспринимает его лишь как часть целого» [17, с. 18]. Далее он пишет: «Слушать себя, слушать партнера — это проявление различной настроенности внимания. Ансамблист должен обладать необходимой сноровкой в быстрой смене фокусировки слуха; но еще более важно умение слушать ансамбль в целом и, лишь в пределах необходимого контроля, — себя в ансамбле, партнера в ансамбле» [17, с. 19]. Продолжая эту мысль в статье *Искусство ансамбля*, автор отмечает, что «исполнитель лишь постепенно отвыкает от привычки различать партии по признаку *я* и *не я*. Лишь с появлением у ансамблистов естественного и слитного

единства *я — мы* возникает живое совместное исполнение. В противном случае, ансамблевая игра сведется лишь к более или менее детально согласованному изложению отдельных партий» [16, с. 50]. Практическими педагогическими советами интересна статья Т. Самойлович *Некоторые методологические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля*, в которой автор делится собственной методикой преподавания, рассуждает на тему правильности подбора репертуара и его важности в становлении профессиональных музыкантов [101, с. 21-22].

Выявленные в данном разделе диссертации принципы построения фактуры в сочинениях для двух роялей реализуются в последующих главах работы при подробном рассмотрении произведений, написанных отечественными композиторами для фортепианного дуэта.

1.2. Исторический ракурс исследований о произведениях для фортепианного дуэта

Сохраняя все лучшие качества фортепианного звучания, двухрояльный ансамбль, по словам А. Готлиба, обладает расширенным потенциалом: «Наличие двух исполнителей и двух инструментов предоставляет композитору замечательные возможности для всестороннего развития самой сложной музыкальной ткани» [18, с. 94]. Однако художественная практика показывает, что сочинениям для фортепианного дуэта композиторы разных стран и исторических периодов отводят не первое место, поэтому количество таких опусов в мировой музыке в целом невелико. Но, несмотря на малочисленность, данные произведения занимают достойное место в зарубежной и отечественной музыкальной литературе. Музыковедами они рассматриваются в основном в рамках монографий о творчестве того или иного композитора, поэтому чаще всего анализ фортепианно-дуэтных произведений выполняется в общем плане и раскрывает образный строй и форму сочинения. Это не удивительно, поскольку, учитывая обширность и многогранность творческого наследия большинства композиторов, невозможно детально проанализировать каждое произведение, даже если его жанровая специфика не совсем обычна. В данном разделе диссертации музыковедческие исследования о двухрояльных опусах представлены в историческом порядке: вначале — о сочинениях зарубежных авторов, далее — о произведениях отечественных композиторов.

Первые образцы двухрояльных сочинений в зарубежной музыке представляет творчество В. А. Моцарта, единственного из представителей **венского классицизма**, уделившего внимание данной области музыки. Специальное крупное исследование С. Сэди о Моцарте *The New Grove Mozart*, которое в расширенном виде излагает материал

статьи из XVII тома *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Новый словарь Гроува о музыке и музыкантах*), включает перечень сочинений австрийского композитора, в их числе — два двухрояльных опуса — *Концерт Es-dur* K.V. 365 для двух фортепиано и оркестра и *Сонату D-dur* K. V. 448 [141]. В обширной монографической работе Г. Аберта также упоминаются *Концерт Es-dur* (K.V. 365) для двух фортепиано и оркестра и *Соната D-dur* (K. V. 448). Немецкий музыковед указывает, что, написанный в 1799–1780 гг., *Концерт* предъявляет высокие технические требования к исполнителям и свидетельствует о яркости и виртуозности тематического материала: «Оба солиста <...> ревностно разрабатывают одни и те же темы, повторяют одни и те же выдумки, прерывают друг друга, а при случае и задорно спорят между собой, никогда, однако, не нарушая доброго взаимопонимания сколько-нибудь серьезным различием мнений» [1, с. 296]. Характеризуя *Сонату D-dur* (K. V. 448), созданную предположительно в 1781 г., Г. Аберт указывает, что по техническим характеристикам она не уступает клавирному концерту. Праздничная и блестящая, она с самого начала разворачивается с невероятной широтой, хотя ее структура и выстроена недостаточно ясно [1, с. 386]. Исследователь аргументирует этот вывод тем фактом, что в разработках первых двух частей Моцарт вводит новый тематический материал, при этом в первой части именно новая тема нарастает до неистового пафоса, а в конце возвращается в триумфальном звучании.

В большинстве же музыковедческих работ о Моцарте, даже таких оригинальных и глубоких как исследовательские эссе Г. Чичерина и А. Эйнштейна, где ярко и убедительно раскрывается значение музыки великого австрийского композитора для современности, упоминаний о его двухрояльных сочинениях не содержится.

Как известно, для эпохи **музыкального романтизма** был характерен культ виртуозного исполнительства. Поэтому к середине XIX в. получила интенсивное развитие связанная с ним традиция мультиклавирного музицирования — исполнение фортепианных концертов и фантазий на оркестровые и оперные темы на двух и более инструментах. Произведения для двух и более фортепиано, как правило, представляли собой блестящие переложения на темы из современных опер и других известных сочинений того периода. Помимо обработок существовали, конечно, и оригинальные произведения для двух роялей, среди которых особое место занимали ансамбли Ф. Шопена, Ф. Листа и И. Брамса.

Так, в творчестве Ф. Шопена есть единственное сочинение для двух фортепиано, — *Рондо* op. 73 (1828), первоначально созданное для исполнения на одном инструменте, которое отчасти продолжает традицию Моцарта. Его общая характеристика (как в

сольном, так и в двухрояльном вариантах) встречается в книге польского музыковеда Я. Ивашкевича, оценивающего данный опус с позиции стилевых особенностей фортепианной музыки славянского гения [145]. Русский исследователь Ю. Кремлев отмечает использование в этой обширной пьесе чеканных ритмов народных танцевальных жанров и характерных для польской музыки мотивов. Однако трудно согласиться с его определением *Рондо* как «учебного» сочинения вследствие «многословия пассажей, действующих слишком подавляюще» [48, с. 401]. На наш взгляд, это утверждение слишком категорично, поскольку обилие виртуозных фрагментов и технических сложностей не затмевает высоких художественных достоинств данного сочинения. Этой же точки зрения придерживается и К. Зенкин, который, характеризуя ранние фортепианные опусы польского композитора, замечает, что в них «Шопен предстает во всем блеске своего молодого задора, искрометного остроумия и энергии» [29, с. 50–51].

Несмотря на огромное количество сочинений, написанных Ф. Листом для фортепиано соло, произведений для фортепианного ансамбля у него немного. Это два оригинальных опуса, предназначенные для исполнения на двух роялях: *Большая концертная пьеса на «Песни без слов Ф. Мендельсона»* и *Патетический концерт*. Упомянутые в работах Я. Мильштейна, эти сочинения не нашли аналитического отражения в специальной музыковедческой литературе. Первая из названных пьес, оставшаяся, к сожалению, неизданной, была написана в 1834 г. и исполнена самим композитором в ансамбле с госпожой Виаль 9 апреля 1835 года в Париже. *Патетический концерт* (1855–1856), первоисточником которого стал созданный ранее Ф. Листом *Большой концерт соло*, увидел свет в 1866 году, а еще позднее появился с добавлениями Г. Бюлова [75, с. 382].

И. Брамс также является автором двух сочинений для фортепианного дуэта: сонаты *f-moll* (1865) и *Вариаций на тему Гайдна* (1873). Е. Царева, автор крупной монографии об этом немецком романтике, включает данные опусы в орбиту своего анализа. Она приводит реплику В. Стасова, определявшего сонату как превосходную музыкальную вещь и истинно гениальную музыку, в которой поражала «трагичность и нервная сила первой части, несравненная мощь и колоссальность скерцо» [119, с. 104]. Характеризуя фортепианные ансамбли И. Брамса, Е. Царева указывает, что в них «И. Брамс нашел такую форму выражения художественных идей, которая по внутреннему масштабу не уступает симфонии и вместе с тем свободна от тех обязательств перед традицией, которые накладывает симфонический жанр» [119, с. 104]. Исследователь считает, что именно

синтез камерности, концертности и симфоничности привлекал И. Брамса в сфере фортепианно-ансамблевой музыки.

Е. Царева приводит также краткие сведения об истории создания *Сонаты f-moll* и *Вариаций на тему Гайдна*, из которых ясно, что первоначальные варианты данных опусов предназначались для других составов. Первый вариант сонаты — для одних струнных — не удовлетворил композитора, версия для двух фортепиано, изданная под *op. 34 bis*, тоже не дала полного решения задуманного вопроса, и лишь последний вариант — для фортепиано и струнных — был признан автором как наиболее совершенный. Таким образом, двухрояльная версия *Сонаты f-moll* по сути является промежуточным этапом на пути совершенствования авторского замысла сочинения. Вопросы же, связанные с фортепианно-дуэтной спецификой названного сочинения немецкого композитора, Е. Царева не освещает. Она лишь характеризует образный строй и форму сонатного цикла, говоря, что он состоит из четырех частей: *Allegro non troppo*, *Andante un poco Adagio*, *Scherzo (Allegro)*, *Finale (Poco sostenuto, Allegro non troppo)*, а тема-дума, данная в начале первой части в октавно-унисонном изложении, сразу концентрирует главную мысль: «*es war einmal*» («это было однажды») — таков общий смысл всего опуса [119, с. 117].

Вариации на тему Гайдна op. 56 (1862) известны в двух вариантах: как оркестровое сочинение и как двухрояльный опус. В задачу первого «входило достижение динамического развития музыкальной мысли прежде всего собственно оркестровыми средствами» [119, с. 179]. Целью второго являлось создание самостоятельного произведения, равно привлекательного как для знатоков, так и для простой публики [119, с. 181].

Другой исследователь творчества И. Брамса, Карл Гейрингер, в отличие от Е. Царевой, кратко освещает специфические особенности сонаты *f-moll* и *Вариаций на тему Гайдна* именно как фортепианных, а не оркестровых сочинений. Говоря о сонате, он упоминает, «что от квинтета сохранилась характерная струнная фактура, из-за чего пьеса не всегда звучит» [15, с. 231]. Партии обоих фортепиано, по мнению К. Гейрингера, не индивидуализированы, и «богатство фантазии, проявленное в обширном четырехчастном сочинении, ослабляется равномерно распределенным густым слоем красок, чего иногда невозможно избежать» [15, с. 231]. Автор также отмечает, что данное произведение по-настоящему раскрылось только в окончательной редакции для двух контрастирующих групп инструментов.

Говоря о *Вариациях на тему Гайдна*, К. Гейрингер упоминает, что редакция для двух фортепиано была написана раньше, чем оркестровый вариант, «хотя Брамсу с самого

начала мерещилось сочинение для оркестра» [15, с. 232]. Музыковед говорит о том, что фортепианная фактура *Вариаций* «выгодно отличается своей ясностью и прозрачностью от более ранней сонаты для двух фортепиано, благодаря чему <...> прекрасная композиция производит большое впечатление скупостью примененных средств звучания» [15, с. 233].

Обобщая наблюдения над историей развития музыки эпохи романтизма для двух роялей, Н. Катанова, автор крупного диссертационного исследования о данной жанровой сфере, заключает, что «к концу XIX в. ансамбль двух (и более) фортепиано окончательно превратился в транскрипционный, обновляющийся лишь за счет вторично используемого музыкального материала» [34, с. 6].

Область композиторского творчества для двух и более фортепиано в музыке XX века представляет собой более пеструю и разноречивую картину. В этой связи в первую очередь необходимо указать на музыку **французских импрессионистов** К. Дебюсси и М. Равеля.

Наиболее ярким сочинением для двух фортепиано К. Дебюсси является сюита *En blanc et noir* (*Белое и черное*), возникшая в 1915 г. и связанная с образами войны. Она проанализирована в одноименных книгах Ю. Кремлева и Л. Кокоревой — *Клод Дебюсси* [47; 41]. В обеих монографиях рассматривается тематика и строение сюиты, характеризуется каждая из трех частей, первоначально называвшихся *каприччио* и имевших эпиграфы: в первой — из оперы *Ромео и Джульетта* Ш. Гуно, во второй — из *Баллады против врагов Франции* Ф. Вийона, в третьей — из Ш. Орлеанского. Помимо этого, Ю. Кремлев указывает, что название сочинения как бы предполагает намеренное ограничение красок, которые использованы «подобно серым тонам Веласкеза...» [47, с. 683]. Л. Кокорева считает, что «название явно символическое, как большинство названий пьес композитора. *В белом и черном* — эта идея созвучна символическим мотивам оперы *Пеллеас и Мелизанда*, мотивам света и мрака, полдня и полночи. Словом, *черное и белое* в жизни человеческой. Каждый исполнитель волен думать, что кроется под этим названием. Но речь никак не идет об игре на черных и белых клавишах» [41, с. 233].

По мнению Ю. Кремлева, музыка первой быстрой пьесы примечательна «как очевидная звукопись суеты войны» [47, с. 684]. Тревожная торопливость в ней выражена неустанным бегом триолей, «который пронизывается или прерывается временами воинственными кличами, возгласами и фанфарами» [47, с. 684]. Л. Кокорева считает, что именно в данной части «двухрояльную фактуру, игру четырьмя руками композитор

использовал с максимальным эффектом для создания объемного, многокрасочного *пространственного звучания*» [41, с. 235].

Сам К. Дебюсси особенно ценил вторую пьесу цикла и считал ее наиболее удавшейся из сюиты, поскольку здесь ярко воссоздана выразительная картина военного пейзажа с отголосками фанфар, смутных шумов и отдаленных пушечных выстрелов. Л. Кокорева подчеркивает, что данная часть цикла явно «*en noire*» (в черном) — во вступительных тактах мрачные краски предельно сгущены, а использованное обозначение характера *Lent. Sombre (Медленно. Мрачно)* — едва ли не единственный раз встречается у Дебюсси. Однако, по мнению Ю. Кремлева, вторая часть «написана в сущности, холоднее и формальнее, чем первая» [47, с. 684]. Образ финальной пьесы, сопоставимый с миниатюрой *Снег танцует* из *Детского уголка*, Ю. Кремлев трактует как зарисовку «зимней метели, запорошки, также связанной с думами о невзгодах и страданиях войны» [47, с. 685]. Л. Кокорева видит смысл финальной части цикла в амбивалентности белого и черного: снег — белый, а атмосфера скорее мрачная. Это — «фантастическое скерцо — холодное, зимнее, колючее, как хватающий за уши мороз, построенное на прихотливой смене мотивов и тем» [41, с. 237].

Помимо данной сюиты для двух фортепиано К. Дебюсси была написана также пьеса *Lindaraja (Линдараха, 1901)* музыка которой, по словам Ю. Кремлева, «очень любопытна упорной остинатностью с гармоническими вариациями и *испанистостью*» [47, с. 304].

Другим представителем французского импрессионизма, М. Равелем, были созданы два сочинения для фортепианного дуэта — сюита *Les sites auriculaires (Слуховые ландшафты, 1895–1896)* и пьеса *Eventail de Janne (Веер Жанны, 1927)*. В названии *Слуховые ландшафты* музыковед И. Мартынов улавливает связь с эстетической концепцией М. Равеля, считавшего, что «природу можно воспринимать и при помощи звуков — не только глазами, но и ушами» [72, с. 11]. Исследователь отмечает, что в данном опусе композитор воссоздал атмосферу двух стран — родины матери (страна басков) и родины отца (Швейцария). *Слуховые ландшафты* были впервые исполнены в концерте Национального музыкального общества 5 апреля 1898 года консерваторскими товарищами М. Равеля — Мартой Дрон и Рикардо Виньесом. Сочинение не вызвало интереса публики и критики, объявившей композитора посредственным дарованием. Сведений о пьесе *Веер Жанны* обнаружить не удалось»¹.

Традиции двухрельной музыки импрессионистов получили продолжение в творчестве других **французских композиторов XX века** — Ф. Пуленка, Д. Мийо и

О. Мессиана. Ф. Пуленк написал *Концерт d-moll* для двух фортепиано и оркестра по заказу княгини Полиньяк в течение очень короткого срока, и 5 сентября 1932 года *Концерт* был впервые представлен на международном фестивале в Венеции. Автор играл его вместе с пианистом Ж. Феврие, дирижировал оркестром Д. Дефо. По мнению исследователя И. Медведевой, наиболее удачной является первая часть цикла — *Allegro*. Музыковед пишет: «Его форма, сложная трехчастная (с сокращенной репризой и кодой), не содержит конфликтного развития и особого динамического нагнетания. Импульсивное вступление, стремительный бег пассажей прерываются короткими темами-попевками» [73, с. 88]. Вторая часть — *Larghetto*, уводит слушателя в мир образов XVIII века. Что касается финала концерта, то И. Медведева считает, что он гораздо слабее двух предыдущих частей, поскольку повторяет элементы тем и ритмов *Allegro* и *Larghetto*. В целом исследователь отмечает, что музыку *Концерта* нельзя назвать серьезной: «она не претендует на особенную глубину и содержательность, является в какой-то мере пародией на жанр инструментального концерта» [73, с. 91]. Однако *Концерт* привлекает превосходными лирическими моментами, такими как заключение первой темы *Larghetto* и средняя часть *Allegro*. В этой музыке, по утверждению И. Медведевой, «проявляются неотъемлемые качества композитора — присущий Пуленку динамизм, непоседливое мальчишество, бьющая ключом напористость, ирония» [73, с. 91].

Информацию о *Концерте d-moll* для двух фортепиано и оркестра Ф. Пуленка можно почерпнуть также из статьи американского музыковеда Р. Деттмера, где указывается время и повод создания произведения, приводятся сведения о премьере и предлагается краткий анализ каждой части [137].

В 1952 г. по заказу американских пианистов А. Голда и Р. Физдэла композитор написал *Сонату* для двух фортепиано, «одно из самых цельных произведений Пуленка» [73, с. 151]. Еще два произведения для двух фортепиано — *Каприччио* и *Элегия* — были созданы Ф. Пуленком, соответственно в 1952 и 1959 гг. Музыковедческого освещения названных сочинений обнаружить не удалось.

В творчестве Д. Мийо имеется лишь одно сочинение для двух фортепиано. Это сюита *Scaramouche (Скарамуш)*, написанная в 1937 г. и возникшая на основе музыки к пьесе Мольера *Летающий лекарь*. Мимолетное упоминание о ней встречается в книге Л. Кокоревой *Дариус Мийо* [40, с. 59].

Значительное место в мировой двухрояльной литературе принадлежит циклу для двух фортепиано *Visions de l'Amen (Видения Аминя)*, написанному в 1943 г. О. Мессианом [32, с. 343]. По представлению О. Мессиана, мир, окружающий человека, есть нечто

временное, преходящее, конечное: «он полон ужасов и страданий, несовершенен и поэтому недостоин отражения в искусстве, которое призвано воссоздавать красоту вселенной, вечные истины бытия» [83, с. 327]. Только обращаясь к религиозной тематике, как полагал О. Мессиаан, «музыка, как орудие постижения святого духа в сумерках бытия приобщается к вечным проблемам жизни и смерти, постигает сущность законов природы и вселенной» [83, с. 327]. Сюита *Visions de l'Amen*, проанализированная В. Екимовским, исследователем творчества французского мастера, в полной мере воплощает эту религиозно-философскую концепцию, связанную с проблемой космогонической гармонии, воссоздающей образ звучащей вселенной. По мнению В. Екимовского данное сочинение, посвящено «началу бесконечного мира и его бесконечной гармонии» [27, с. 81]. Он пишет, что в этом грандиозном семичастном полиптихе, построенном по принципу антично-ренессансной «геральдической» симметрии, крайние части: № 1 *Amen de la Creation* (*Аминь Творения*), № 2 *Amen des etoiles de la planete a l'anneau* (*Аминь звезд, планеты с кольцом*) и № 7 *Amen de la Consommation* (*Аминь Завершения*) «составляют рамку бесконечных вселенских просторов и олицетворяют неживую вечную природу» [27, с. 81]. Средние «видения» выхватывают отдельные моменты мироздания, связанные с миром живым, миром чувств и настроений. И именно здесь, по словам В. Екимовского, композитор раскрывается как многогранная и широкая личность: «музыка его живет человеческими страстями (№ 4 *Amen du desir* — *Аминь желания*), страдает людским горем (№ 3 *Amen de l'agonie de Jesus* — *Аминь агонии Иисуса*, № 6 *Amen du Jugement* — *Аминь Страшного суда*), радуется птичьему пению (№ 5 *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* — *Аминь ангелов, святых, пения птиц*) [27, с. 81].

В связи с тем, что данное сочинение оказалось притягательным для современного отечественного композитора Г. Чобану, также обратившегося к сфере двухроряльной музыки и трактовавшего названный опус О. Мессиаана как один из «образцов для подражания», охарактеризуем подробнее указанную музыковедческую интерпретацию. В. Екимовский анализирует каждую часть цикла и выявляет принципы его единства. Он указывает, что *Amen de la Creation* играет роль величественной интродукции, подобно традиционному *Grave* французской увертюры XVII века; *Amen des etoiles de la planete a l'anneau* (вторая часть) — «хореографическая симфония космоса с диким и бешеным вращением небесных светил» [27, с. 83]; третья часть говорит о явлении богочеловека, «грехи мира на себя принявшего» — *Amen de l'agonie de Jesus* [27, с. 84–85]; четвертый номер — *Amen du desir* — «тристановская» сфера, где лирические и страстные чувства раскрываются с неисчерпаемой щедростью и полнотой; о пятой части цикла,

озаглавленной *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* В. Екимовский пишет, что введение птичьего пения в храмовую ауру «резко контрапунктирует своей чужеродностью и безнадежно отрывается от теологической панорамы цикла в целом как в образном, так и в стилистическом смыслах» [27, с. 89]. И даже реприза «пения святых», по мнению музыковеда, «не может вернуть состояние изначального религиозного умиротворения и созерцания — так силен оказался импульс живого мира и живой природы» [27, с. 89]. Но в следующем номере — *Amen du Jugement* — О. Мессиаан однозначно обращается к религиозному образу, как бы компенсируя свой предыдущий «недочет». Резкий и напряженный характер пьесы не включает в себя никакой антитезы — сам автор говорил, что эта часть намеренно сделана жесткой и короткой. Эпиграфом последней части (*Amen de la Consommation*) композитор избрал известный афоризм из *Книги притчей* — *От света к свету*.

В. Екимовский полагает, что многогранность образов, разветвленность философской направленности, колоссальные масштабы сочинения позволяют видеть в нем «истоки ораториального происхождения — мессы, Страстей, магнификата: монументальность мышления и обобщенность замысла сближают *Visions de l'Amen* со многими духовными вокально-оркестровыми полотнами XVIII–XIX вв.» [27, с. 90]. С другой стороны, невозможно не согласиться с утверждением музыковеда, что «подобное сочинение для двух фортепиано — явление почти беспрецедентное в истории фортепианной литературы» [27, с. 91]. Не случайно, к исполнению данного цикла постоянно обращаются пианисты всего мира, в том числе и Республики Молдова: фортепианный дуэт А. Лапикуса — Ю. Маховича в 1992 г. с большим успехом сыграл данное произведение в концертной программе из французской музыки.

Значительные достижения в фортепианно-дуэтной сфере принадлежат **русским композиторам рубежа XIX–XX вв.** и всего ушедшего столетия. Первое важное двухрояльное произведение в русской музыке связано с именем С. Танеева, который в 1910 г. сочинил *Прелюдию и фугу gis-moll* op. 29, ставшую одним из немногих сочинений, изданных при жизни композитора². Отличительной особенностью данного полифонического цикла является его концертная сторона, поэтому важно упомянуть о его существенных технических трудностях, рассчитанных на выявление истинного профессионализма и мастерства исполнителей. Можно предположить, что именно этот факт, а также стремление к еще большему раскрытию полифонической фактуры, привело С. Танеева к созданию двухрояльного варианта *Прелюдии и фуги*, ничем не уступающего по сложности своему «предшественнику-оригиналу», написанному для одного

инструмента. Можно сказать, что общединамический план и тембральная сторона произведения даже выиграли за счет звучания двух инструментов, придавшего большую масштабность и объем исполнению.

Данное виртуозное сочинение, заключающее в себе яркую разноплановость образных сфер, отличается, прежде всего, стилевым контрастом, представленным в виде романтической прелюдии и классической фуги. Как пишет Л. Корабельникова, в прелюдии предстают «...образы хрупкости и страдания, ритмическая гибкость, обилие переходов от зыбко-импрессионистских к откровенно-экспрессивным звучаниям, разработанная фактура, образующая множество скрытых голосов» [43, с. 189]. В фуге же присутствует «волевой, почти героический характер, лаконичность темы, целеустремленность развития» [43, с. 189]. Не случайно двухрояльный вариант *Прелюдии и фуги gis-moll* С. Танеева, наряду с его симфонией *c-moll*, переработанной автором для фортепиано в четыре руки, стали обязательными произведениями третьего тура Международного конкурса камерных ансамблей и фортепианных дуэтов имени С. Танеева, проводимого Московской государственной консерваторией им. П.И. Чайковского и Российской академией музыки им. Гнесиных раз в три года в Калуге.

Немалую роль в становлении и эволюции жанров двухрояльной музыки на русской почве сыграли произведения крупной формы, написанные А. Аренским. В первую очередь, в этой связи отмечают его сюиты. Так, музыковед Г. Цыпин констатирует, что сюиты, созданные до этого другими русскими композиторами (*Картинки с выставки* М. Мусоргского; *Маленькая сюита* А. Бородина), предназначались для исполнения одним пианистом. Исследователь доказывает, что, «разнообразные по эмоциональным состояниям, пианистически импозантные» сюиты А. Аренского «предвосхитили замечательные ансамбли для двух фортепиано С. Рахманинова и, одновременно, оказали на них известное влияние» [123, с. 74]. В *Первой сюите* ор. 15, сочиненной композитором в середине 1880-х гг., занимательны контрасты настроений и звукообразов. В сюите три части — *Романс*, *Вальс* и *Полонез*. По словам Г. Цыпина, «фактура этих пьес, обильная декоративными пассажами и пышными орнаментами, свидетельствует, на первый взгляд, об ориентации автора на большую эстраду» [123, с. 74]. Однако музыкальные образы первых двух пьес — элегически созерцательного *Романса* и беспечного и игривого *Вальса* — «близки интимной, „комнатной” лирике композитора» [123, с. 74].

Наибольшей популярностью у исполнителей пользуется *Вторая сюита* А. Аренского, названная композитором *Силуэты*, ор. 23. Написанная в 1892 г. мастером, находящимся в расцвете творческих сил, подкупающая артистизмом и красотой звучания,

эта сюита, по справедливому мнению Г. Цыпина, несомненно, «явилась кульминационным достижением композитора в жанре фортепианного ансамбля» [123, с. 75]. Художественным замыслом *Силуэты* отдаленно напоминают фортепианный цикл *Карнавал* Р. Шумана: музыкальные портреты, представленные в сюите — *Ученый, Кокетка, Паяц, Мечтатель, Танцовщица* — подобны знаменитым карнавальным маскам немецкого композитора и, как указывает Г. Цыпин, «вызывают к жизни ярко красочный калейдоскоп образов, настроений, остроумных звуковых характеристик и колористических контрастов» [123, с. 75].

В *Третьей сюите* А. Аренского ор. 33, представляющей собой тему с девятью вариациями (каждая из которых обособлена и вполне самостоятельна³), музыковед усматривает «несколько внешнюю, декоративную манеру письма» [123, с. 79]. Что касается *Четвертой сюиты* ор. 62, то она, по мнению Г. Цыпина, «затерялась» среди малозаметных работ музыканта. Помимо вышеназванных сюитных опусов интересным двухрояльным примером А. Аренского оказалась *Детская сюита* ор. 65, состоящая из восьми частей (*Прелюдия, Ария, Скерцино, Гавот, Элегия, Романс, Интермеццо, В характере полонеза*). Они построены как ряд канонов — в секунду, в терцию, кварту и т. д. — и завершаются каноном в октаву.

К вершинным достижениям фортепианно-дуэтной литературы относятся сочинения для двух фортепиано С. Рахманинова, освещенные в монографии В. Брянцевой *С.В. Рахманинов*, где исследователь упоминает факты исполнения *Симфонических танцев* и подробно рассматривает две программные сюиты этого автора. Первое из названных сочинений музыковед характеризует в его оркестровом варианте и указывает на факт изменения наименования: В. Брянцева свидетельствует, что изначально композитор предполагал назвать одно из лучших своих творений *Фантастическими танцами*, но окончательным стало наименование *Симфонические танцы*. Определение «фантастический» музыковед связывает с привлекавшим С. Рахманинова жанром фантазии, упоминая в этой связи *Пьесы-фантазии, Фантазию (Сюиту для двух фортепиано № 1)*, симфоническую фантазию *Утес* и т. д. Данная мысль кажется тем более убедительной, что у автора *Симфонических танцев* изначально было даже намерение дать названия всем трем частям сочинения: *День, Сумерки, Полночь*. В музыковедческих характеристиках произведения, как правило, признается, что эти названия следует понимать в философском смысле как «день, сумерки и полночь человеческой жизни» [13, с. 580]. С этим нельзя не согласиться, поскольку сам С. Рахманинов особо ценил это произведение и очень радовался, когда узнавал, что тот

или другой дирижер хочет его исполнять. Таким образом, в конце жизни для композитора *Симфонические танцы* заняли место рядом с его любимейшими философско-автобиографическими *Колоколами*.

В характеристике *Сюиты для двух фортепиано № 1*, или *Сюиты-фантазии*, написанной С. Рахманиновым в 1893 г. и посвященной П. Чайковскому, В. Брянцева определяет структуру (четыре части с заглавиями *Баркарола; И ночь, и любовь; Слезы, Светлый праздник*) и раскрывает образное содержание каждой части. Программные стихотворные эпиграфы к первым двум частям фантазии взяты у поэтических любимцев молодого С. Рахманинова — М. Лермонтова и Д. Байрона. Посвящением сочинения П. Чайковскому объясняется выбор тональности первого номера (*g-moll*), подобного одноименной пьесе своего предшественника — *Баркароле* из *Времен года*. Но, если в последней поэтическая грусть свободно изливается в развитой песенной мелодии, то в *Баркароле* С. Рахманинова В. Брянцева усматривает «скованную лирико-драматическую созерцательность, которую создает сложная драматургическая двуплановость» [13, с. 148]. Как пишет В. Брянцева, *Баркаролу* П. Чайковского объединяет с пьесой С. Рахманинова *И ночь, и любовь...* «развитый пейзажный фон, который приобрел значение самостоятельного образного компонента» [13, с. 148]. Две заключительные части — «колокольные» музыкальные картины *Слезы* и *Светлый праздник* с эпиграфами из Ф. Тютчева и А. Хомякова — навеяны контрастными образами русской жизни.

Характеристика *Второй* двухрельной сюиты С. Рахманинова выполнена В. Брянцевой в сравнении с его *Концертом для фортепиано с оркестром № 2*, который открыл новый этап в творчестве этого композитора и к которому тесно примкнул ряд других инструментальных произведений, созданных в начале 1900-х гг. Написанную в 1900–1901 гг., *Вторую сюиту* для двух фортепиано можно было бы назвать своеобразной серией этюдов ко второму концерту⁴. Ее интродукция как бы специально разрабатывает ликующие апофеозные черты коды финала концерта. Пьеса сочетает, по мысли В. Брянцевой, «свободную прихотливость русских протяжных напевов с многоярусной хоровой гимнической фактурой и энергичной импульсивной маршевой поступью» [13, с. 332]. В *Вальсе* полетность танца переросла в стремительную скерцозность, в его центральном эпизоде разливается светлая мажорная кантилена, родственная темам побочных партий крайних частей *Второго концерта*. Третья часть сюиты, *Романс*, предвосхищает появление *Мелодии*, ор. 21 № 9. Одновременно *Романс* близко соприкасается с лирико-созерцательными эпизодами *Второго концерта*. Наконец в финале сюиты (*Тарантелла*) С. Рахманинов «свободно развернул динамичную сонатную

форму, исходя из главной, афористически краткой упругой темы, почерпнутой из сборника итальянских песен» [13, с. 333]. В музыку *Тарантеллы* проникли черты русской напевности, общая же динамика пьесы близка возбужденной праздничной атмосфере финала второго концерта.

Традиции С. Рахманинова продолжают сочинения опуса № 58 Н. Метнера, которые включают двухрояльные произведения *Русский хоровод* (1940) и *Странствующий рыцарь* (1940–1945), относящиеся к числу редко исполняемых. Они считаются маловыразительными в эмоциональном плане, поскольку в них преобладает рациональное начало, которое даже в самых кульминационных моментах остается ведущим. По словам О. Гринес, детально проанализировавшей данные сочинения, *Русский хоровод* и *Странствующий рыцарь* Н. Метнера «отличаются чрезвычайно сложным в техническом отношении материалом, являясь своеобразной школой пианистического и ансамблевого мастерства» [20, с. 4]. Музыковед пишет, что «откровения, которые являет нотная запись, очень трудно воспринять на слух, особенно с первого раза» [20, с. 4]. Вот почему, по ее утверждению, концерты подобного рода воспринимались бы слушателем намного легче, если бы сопровождалась поясняющей лекцией. В целом же, характеризуя фортепианное творчество Н. Метнера, Е. Долинская, автор небольшой монографии об этом композиторе, определяет *Русский хоровод* как «своеобразную сказку о веселом народном празднике» [24, с. 55–56].

Произведения для двух фортепиано С. Прокофьева и Д. Шостаковича стали заметными событиями в русской советской музыке. *Сюита* для двух фортепиано С. Прокофьева, состоящая из переложений фортепианных вальсов Ф. Шуберта, была создана в 1923 году. По словам самого композитора, приводимым И. Нестьевым в монографии о творчестве советского классика, перекладывая шубертовские оригиналы, он не удержался и «подсыпал всяких контрапунктиков и украшений» [87, с. 195]. Единственным, но чрезвычайно оригинальным сочинением для двух фортепиано, написанным Д. Шостаковичем, является *Концертино*, созданное для выпускного консерваторского экзамена сына композитора Максима. Материалы о данном произведении можно найти в монографии С. Хентовой, которая указывает, что премьера состоялась 20 января 1954 года в Москве, в Малом зале консерватории [116, с. 607]. Кроме этого, музыковед отмечает, что специально для фортепианного дуэта Д. Шостакович сделал переложение прелюдии *Des-dur* из цикла *24 прелюдии и фуги*, оп. 87 (1950–1951) [116, с. 280].

Русские и зарубежные традиции двухрояльных композиций сочетал в своем творчестве И. Стравинский, автор двух сочинений, предназначенных для собственного исполнения с сыном Святославом, учеником Нади Буланже: *Концерт* (I часть начата в 1931 г.; II, III и IV написаны в 1934–1935 гг.) и *Соната* (1943–1944). Рассмотрение этих сочинений можно найти в монографиях М. Друскина и Б. Ярустовского, а также в диссертации О. Гринес. М. Друскин пишет: «Концерт — одно из наиболее странных, загадочных произведений композитора. Музыка охвачена смутным беспокойством, перенасыщена хроматизмами — что необычно для Стравинского, — до предела усложнена полифонией» [25, с. 110]. По мнению автора, некоторые зарубежные музыковеды выделяют концерт для двух фортепиано как вершину неоклассицистских тенденций в творчестве И. Стравинского. Б. Ярустовский тоже считает, что концерт, «вызывающий ассоциации с музыкой Баха и Бетховена, интересен своей пианистической техникой, обилием репетирующих звуков, что, возможно, связано отчасти с давнишним увлечением Стравинского игрой на цимбалах» [126, с. 149]. Характеризуя *Сонату*, Б. Ярустовский говорит, что она «малоудачна, безлика, преимущественно с полифонической фактурой; в одной из ее тем можно ощутить некоторые черты русского колорита» [126, с. 182]. По-видимому, такое мнение музыковеда объясняется сложностью музыкального языка *Сонаты*, преобладанием рационального начала над эмоциональным.

Внимание к концертной жизни этих произведений И. Стравинского привлекает О. Гринес. Она свидетельствует, что их первыми исполнителями в России были М. Юдина и Г. Рождественский, сыгравшие в Большом зале Московской консерватории *Концерт*. Затем в интерпретации С. Дроздовой и М. Юдиной прозвучала и *Соната*. *Концерт для двух фортепиано* И. Стравинского исполняли также пианисты А. Ведерников и Т. Куралова (1973), Н. Петров и В. Постникова (1984). С. Рихтер, особенно любивший это сочинение, играл его в домашних концертах с В. Лобановым (1985). Важна мысль О. Гринес о том, что «...в двухрояльных произведениях Стравинского наметились основные пути развития музыкальной лексики XX века» [20, с. 5].

Традиции И. Стравинского можно обнаружить в произведениях **других композиторов первой половины XX века** — Б. Бартока, П. Хиндемита и В. Лютославского. *Соната* для двух фортепиано и ударных Б. Бартока (1937), явившаяся предпоследним фортепианным произведением этого автора, по утверждению музыковеда И. Нестьева, свидетельствует об известной неудовлетворенности венгерского композитора узкими камерными возможностями солирующего рояля, в результате чего он пришел к мысли использовать виртуозный дуэт двух фортепиано в ансамбле с ударными

инструментами. В данном случае Б. Барток не столько приравнял фортепиано к ударным, «сколько обогащал фортепианную звучность красочными тембровыми дополнениями, дающими в комплексе с ней новые неслыханные колористические эффекты» [86, с. 540]. И. Нестьев пишет: «Наличие двух роялей позволило богаче и изобретательнее применить сложную технику фортепианной полифонии» [86, с. 538]. Но этим композитор не ограничился, и тогда к двум роялям прибавилось разнообразнейшее звучание двенадцати ударных инструментов, предназначенных для двух исполнителей-виртуозов.

Характеризуя строение *Сонаты*, музыковед указывает, что из трех частей самой развернутой является первая — *Allegro molto*. Именно в ней сосредоточен важнейший тематизм пьесы и достигнуто наиболее напряженное драматургическое развитие. Вторая часть — *Lento ma non troppo* — по мнению И. Нестьева, «жуткой завроженностью как бы дополняет образно-эмоциональное развитие первой части» [86, с. 546]. Что касается финала, то он решительно контрастирует с предыдущими разделами, поскольку в нем на первый план выступает ритмичный плясовой мотив, в котором И. Нестьев усматривает «пропитанность грубоватой солью деревенской шутки» [86, с. 547].

К числу значительных двухрояльных опусов XX в. относится и *Соната* для двух фортепиано П. Хиндемита, написанная в 1942 г. Т. Левая и О. Леонтьева, авторы монографии о творчестве немецкого композитора, отмечают, что данное сочинение в целом «характеризуется отказом от лирики как основы музыкального выражения» [52, с. 289]. Развивая данную мысль, они пишут, что величественный облик сонаты «с гулкими колокольными звучаниями и пафосом мощного звукового конструирования говорит о <...> более универсальном содержании» [52, с. 289]. Соната состоит из четырех частей, где первая — это торжественная вступительная импровизация, а финал, по выражению Т. Левого и О. Леонтьевой — «высшая точка полифонической действенности» [52, с. 290]. Музыковеды подчеркивают, что не случайно в качестве комментария к сонате П. Хиндемита вводит староанглийский стих, повествующий о бренности земных радостей и вечности.

Не менее оригинальным сочинением для двух фортепиано в искусстве XX в. являются *Вариации на тему Паганини* В. Лютославского, возникшие в 1941 году [32, с. 113]. Источником вдохновения для их создания послужил двадцать четвертый каприс великого итальянского мастера. Поскольку В. Лютославский был превосходным пианистом, в *Вариациях* выразилась вся склонность молодого музыканта к виртуозности. Исследователь творчества польского композитора Л. Раппопорт пишет, что данное

произведение является чрезвычайно выигрышным: «Блеск красок, различные виды фортепианной техники, разнообразие фактуры, смелость и богатство фантазии <...> все это привлекает к нему симпатии исполнителей и публики» [100, с. 11]. Далее автор монографии упоминает, что именно двадцать четвертый каприз Паганини неоднократно служил предметом обработок для композиторов различных школ и направлений — достаточно вспомнить *Вариации* И. Брамса и *Равсодию на тему Паганини* С. Рахманинова. Поэтому Л. Раппопорт утверждает, что «для того, чтобы занять достойное место в ряду этих известнейших сочинений и выдержать конкуренцию с ними», В. Лютославскому, действительно, потребовалось незаурядное мастерство и изобретательность [100, с. 11]. И хотя сам композитор причислял их к сочинениям прикладной музыки, *Вариации на тему Паганини* прочно вошли в репертуар многих фортепианных дуэтов мира.

Немало произведений для фортепианного дуэта написано композиторами разных стран и позднее — во **второй половине XX столетия и в начале XXI в.** В обзорном плане они представлены в диссертационном исследовании Н. Катоновой *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра* [34]. Классифицируя все богатство произведений, написанных зарубежными композиторами для двух фортепиано в этот период, Н. Катонина утверждает, что они сформировали два основных направления жанра. Первое выразилось в сочинении программных сюитных циклов, продолжающих романтические традиции концертирования, второе определилось как создание произведений, появившихся в результате поиска индивидуальной композиторской техники. Примерами романтической трактовки фортепианного дуэта могут служить такие произведения как *Армянская равсодия* А. Бабаджаняна — А. Арутюняна, *Рондо* для двух фортепиано и пьеса *Танцующий эльф* Е. Подгайца; *Фантазия* для двух фортепиано на темы из «*Libertango*» А. Пьяцоллы О. Таганова; *Кармен-фантазия* для двух роялей Г. Андерсена. Многие из них пользуются большой популярностью у исполнителей и слушателей и с успехом звучат в наши дни на международных конкурсах и в концертных выступлениях пианистов.

Экспериментальная линия современного фортепианного ансамбля выявилась в иных опусах, о которых Н. Катонина пишет следующее: «Здесь ансамбль двух (и более) фортепиано из второстепенного, порой вспомогательного инструментального состава, неожиданно становится подлинно авангардным жанром и обретает концептуально-новаторский смысл в творчестве Ч. Айвза, И. Вышнеградского, Д. Кейджа» [34, с. 7]. Так, Ч. Айвз, автор сюиты для двух фортепиано *Three quartertone piano pieces* (*Три*

четвертитоновые пьесы), трактовал микрохроматику в двухрояльном варианте как колористическое средство. И. Вышнеградский, создавший большое число сочинений именно для двух разнонастроенных роялей (что приводило к эффекту четвертитоновости), создал следующие сочинения для двух фортепиано: *Семь вариаций на ноту до* ор. 10 (1918–1920), *Дифирамб* ор. 12 (1923–1924), *Прелюдия и танец* ор. 16b (1937, 1953), *Два концертных этюда* ор. 19 (1931, 1962–1963), *Этюд в форме скерцо* ор. 20b (1932), *24 прелюдии* ор. 22b (1936, 1958–1960, 1974–1975), *Две фуги* ор. 32 (1950), *Диалог двоих* ор. 41 (1958, 1973), *Этюд на вращательные движения* ор. 45a (1961, 1963), *Интеграции* ор. 49 (1963, 1967) и др. Дж. Кейдж, написавший многочисленные произведения, в том числе некоторые концертные пьесы, экспериментировал со звучанием приготовленного рояля.

Обозначив основные тенденции эволюции жанра фортепианного ансамбля, выявляя его роль в современной музыкальной культуре, Н. Катонина заключает, что его развитие в XX веке становится особым феноменом. Фактами, подтверждающими это, являются «год от года возрастающая профессиональная исполнительская активность, а также численное и стилевое многообразие композиций для двух фортепиано» [34, с. 8].

Интересные материалы о развитии фортепианного ансамбля в современной музыке Республики Беларусь представлены в исследовании белорусской пианистки Н. Громовой *Фортепианный дуэт в музыкальном искусстве Беларуси (композиторское творчество и исполнительская практика)* [21]. Автор характеризует фортепианный дуэт как область белорусского композиторского творчества и вид исполнительского искусства и формулирует три ключевых проблемы. Первая, историческая, связана с рассмотрением эволюции фортепианного дуэта в Беларуси; вторая оценивает дуэтные произведения с исполнительской точки зрения, привлекая внимание к особенностям двухрояльной фактуры и типам творческого взаимодействия участников дуэта (здесь автор выделяет следующие категории: «диалог — сопоставление, соревнование, противопоставление, взаимодополнение; монолог» [21, с. 4]); третья предполагает анализ созданных белорусскими авторами произведений, рассмотренных в русле актуальных проблем исполнительского искусства. Важно, что среди последних фигурируют и сочинения для двух фортепиано, и пьесы в четыре руки. Н. Громова выявляет тесную взаимосвязь между композиторским замыслом и исполнительской интерпретацией анализируемых сочинений, рассматривает типы фактуры в обеих партиях ансамбля и обуславливает их единство в дуэте.

В Республике Молдова произведения, специально написанные для двух роялей, как уже было сказано, появились только на рубеже XX–XXI вв. Это *Dies Irae* В. Беляева,

диптих *To Philharmonic Public of Chişinău* Г. Чобану, *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота, *Концертный вальс*, *Скерцо* и *Хора* О. Негруцы, *Скерцо-фантазия* М. Стырчи.

Их возникновению предшествовало создание **двухрояльных транскрипций** произведений, ранее возникших для других исполнительских составов. В качестве примеров укажем на авторские переложения для двух фортепиано оркестровых номеров из оперы-сюиты *Голуби в косую линейку* (*Водушные шары* и *Расцветают Розы*) З. Ткач и из ее же балета *Андрюеш* (*Хора*). Упомянем также два произведения В. Ротару — *Дойна* и *Экспромт*, которые являются авторскими переработками для двух роялей оригинальных сольных фортепианных сочинений [67, с. 115]. В эту же категорию входят двухрояльные переложения различных сочинений зарубежных композиторов, принадлежащие А. Лапикусу и Ю. Маховичу, выполненные для включения их в собственные концерты и опубликованные в серии сборников. Отдельно отметим факт, что иногда переложение одного и того же произведения существует в двух вариантах — для двух роялей и для фортепиано в четыре руки, как например, фортепианная *Токката* Г. Няги в транскрипции Л. Агабалян для двух фортепиано и в обработке А. Дайлиса для четырехручного исполнения [67, с. 115].

Основную же массу опусов для исполнения двумя пианистами образуют сочинения фортепианного педагогического репертуара **в четыре руки**: несложные пьесы и переложения, выполненные композиторами и педагогами-пианистами и предназначенные для исполнения учеником с педагогом на одном инструменте. Это объемная и многообразная область фортепианной литературы для детей и юношества, имеющая педагогическую направленность. Наибольший вклад в становление подобного репертуара внесли молдавские музыканты Николай Пономаренко, Орест Тарасенко, Татьяна Войцеховская, Александр Дайлис, Гаянэ Тесеоглу и Людмила Рябошапка. В статье *Произведения композиторов Республики Молдова для фортепиано в четыре руки в репертуаре детских музыкальных школ*, принадлежащей автору настоящего исследования, говорится: «Создавая четырехручные переложения и издавая их в сборниках, рассчитанных на различные уровни технической подготовки учеников (как на детские музыкальные школы, так и на средние музыкальные учебные заведения), они в немалой мере способствовали развитию национальной фортепианной педагогики» [66, с. 1].

По своей жанровой принадлежности указанные сочинения для фортепиано в четыре руки чаще всего являются переложениями сольных фортепианных миниатюр.

Среди них: *Бессарабка* Шт. Няги в обработке А. Дайлиса, *Жок* в обработке Н. Пономаренко и Т. Войцеховской, *Молдавская народная песня* в обработке Н. Пономаренко, *Бэтрыняска* Д. Гершфельда в обработке А. Дайлиса, *Флуераш* С. Златова в обработке Т. Войцеховской и др. В качестве примеров четырехручных переложений отдельных номеров из оперной или симфонической музыки можно привести дуэт из оперы *Грозован* Д. Гершфельда, *Танец* из балета *Рассвет* В. Загорского, отрывок из *Поэмы о Днестре* Шт. Няги в обработке О. Тарасенко [66, с. 1–2; 67, с. 115].

Поскольку переложения для двух фортепиано произведений, ранее созданных для других исполнительских составов, не входят в число опусов, рассматриваемых в настоящей диссертации, музыковедческая литература по теории и истории данного вида музыки, здесь не анализируется. Укажем лишь на то, что, вслед за музыковедом И. Ямпольским, *переложение* мы считаем широким понятием, связанным с трансформацией первичного нотного текста и подразделяющимся на *аранжировку*, *обработку* и *транскрипцию* [125]. Так, давая определение аранжировке, исследователь трактует ее как переложение музыкального произведения для иного (сравнительно с оригиналом) состава исполнителей «в отличие от транскрипции, которая является творческой обработкой и имеет самостоятельное художественное значение. Аранжировка обычно ограничивается приспособлением фактуры оригинала к техническим возможностям другого инструмента, состава или голоса, вокального ансамбля» [125, с. 193; 91, с. 240]. Ученый также указывает, что зачастую аранжировкой или переложением считается облегченное изложение музыкального произведения, предназначенное для исполнения на том же инструменте [125, с. 193].

Музыковедческая литература обо всей сфере отечественной двухрояльной и четырехручной музыке крайне скудна. Она касается лишь двух сочинений — *Рансодии для скрипки, двух фортепиано и ударных* В. Загорского и первой части диптиха для двух роялей Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*.

Концертная судьба первого из названных произведений оказалась счастливой. На премьере, состоявшейся в 1967 г., исполнителями были А. Каушанский (скрипка), Г. Страхилевич, Х. Талмазская (фортепиано) и группа ударников симфонического оркестра Национальной филармонии [96, с. 64–65]. Позднее, в один из концертов 1983 г., *Рансодию* включили в программу Р. Шейнфельд и А. Палей. Неоднократно к ней обращался фортепианный дуэт А. Лапикуса — Ю. Маховича: 11 октября 1997 г. в рамках фестиваля *Zilele muzicii noi* (со скрипачкой Л. Беляевой) и в программе Международного форума камерной музыки в Новосибирске 15 мая 2002 г. В интерпретации этого же дуэта

(со скрипачкой Ю. Врынчан) *Рансодия* вновь была представлена в Кишиневе 25 мая 2004 г. В 2009 г. к *Рансодии* В. Загорского обратились А. Варданыан и А. Палей (тоже с Ю. Врынчан).

Анализ данного сочинения можно встретить в работах И. Милютиной, Е. Клетинича, М. Белых и Л. Кисе [76; 77; 78; 79; 80; 37; 10; 130]. И. Милютина вовлекает данный опус в контекст отечественной камерной инструментальной музыки и характеризует с точки зрения проявления в нем элементов национального стиля [76–78]. Об этом она пишет следующим образом: «В конце 60-х — начале 70-х были созданы камерные произведения, где наиболее своеобразно преломлялись народные истоки, импровизационная природа народного исполнительства» [76, с. 191]. Основанная на принципах искусства лэутаров и перенесенная в профессиональную композиторскую сферу, она проявилась во многих сочинениях, среди которых в числе наиболее показательных автор статьи выделяет *Рансодию для скрипки, двух фортепиано и ударных* В. Загорского (1967). Характеризуя это произведение, И. Милютина подчеркивает, что творческие достижения 1960-х гг. кульминировали в *Рансодии*, поскольку «значительно драматизируя музыкальное выражение, автор достиг здесь подлинного симфонизма» [77, с. 12]. Музыковед уточняет, что для данного сочинения характерна усложненность музыкального языка и одухотворенность интонации, питаемой народными истоками, а качество музыкального мышления автора отличает «взаимодействие симфонизма и спонтанной рансодичности, поэмности, фантазийности» [78, с. 81]. Импульсы народной инструментальной культуры, лэутарских традиций соединились в *Рансодии* с элементами новой композиционной техники: «все это отражало многообразные связи духовного мира личности с жизнью, обогащало музыкальные образы, проникнутые свободой волеизъявления» [77, с. 12].

Е. Клетинич рассматривает *Рансодию* в системе жанров музыки В. Загорского, выделяя в ней такие новаторские черты как «необычность композиционных решений, интересное (и последовательное) использование элементов серийной техники, отнюдь не приглушающие яркого народно-национального колорита» [37, с. 143].

Подробный анализ *Рансодии* содержится в статье М. Белых «*Рансодия для скрипки, двух фортепиано и ударных*» В. Загорского в контексте музыкального авангарда 60-х годов XX века [10]. Автор говорит об истории создания произведения, о его концертной судьбе и оценке критиков, характеризует образный строй и детально прослеживает интонационно-тематические процессы. Музыковед, в частности, пишет: «В сочинении В. Загорского плодотворно проявилось влияние творческих принципов выдающихся

композиторов XX века — Б. Бартока, И. Стравинского, В. Лютославского. Вместе с тем в *Рансодии* В. Загорский впервые проявил себя как яркая композиторская личность с собственной творческой позицией. Именно поэтому *Рансодия для скрипки, двух фортепиано и ударных* стала рубежным сочинением для композитора. <...> В Молдове в середине 60-х годов XX века она выделилась как оригинальное новаторское художественное явление и оказала большое стимулирующее влияние на дальнейшее развитие молдавского композиторского творчества в целом» [10, с. 102]. Л. Кисе заостряет внимание на проблеме претворения в *Рансодии* В. Загорского серийной техники и сочетания ее с традиционными формами строения и развития тематизма [130, с.110].

Дополняя имеющиеся музыковедческие сведения о *Рансодии для скрипки, двух фортепиано и ударных* В. Загорского, сошлемся на мнение Л. Ваверко, прекрасного знатока и пропагандиста отечественной фортепианной музыки. В беседе с автором настоящей диссертации она высказала соображение, что вариант *Рансодии* для одного рояля в сочетании со скрипкой давал бóльшую ясность в понимании авторской концепции и воспринимался более органично (по сравнению с заявленным автором полным составом). Эта мысль опытного пианиста-практика явилась еще одним аргументом в пользу того, что главным выразительным средством в *Рансодии* В. Загорского является не фортепианный дуэт как таковой, а ансамбль рояля и скрипки — по этой причине подробный анализ названного опуса в настоящую работу не включается.

Первая часть диптиха для двух роялей Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău* (*Посвящение кишиневской филармонической публике*), названная композитором *For you* (*Для вас*), обзорно характеризуется музыковедом Е. Мироненко в книге *Armonia sferelor* (*Гармония сфер*), где данное сочинение представляется в контексте всего творчества композитора, рассматривается его форма и заостряется внимание на стилистических истоках музыкального материала [134, с. 83-85].

К сожалению, о других произведениях, написанных для фортепианного дуэта, в отечественном музыковедении нет никаких материалов. Сочинения В. Бурли, Е. Мамота, М. Стырчи, О. Негруци и В. Беяева для двух фортепиано никем не анализировались. Не рассматривалась также специфика двухрояльной отечественной литературы в сравнении с произведениями для фортепиано в четыре руки, созданными в Республике Молдова.

Можно было бы предположить, что определенную информацию о произведениях отечественных композиторов для двух фортепиано можно почерпнуть из научных работ и рецензий на выступления дуэтов пианистов. Однако изучение подобных публикаций в республиканской прессе убедило в том, что известные фортепианные дуэты (В. Левинзон

– Л. Ваверко, Елена и Татьяна Тушмаловы, Анатолий Лапикус – Юрий Махович и др.) не включали в свой репертуар отечественную двухрояльную музыку [8; 11]. Упоминание о концертном репертуаре Т. Войцеховской (в том числе и фортепианного дуэта, в составе которого она выступала), можно почерпнуть в статье В. Аксенова, который пишет, что «он включал произведения разных исторических эпох, национальных школ, композиторских индивидуальностей: В.-А. Моцарта, К. Сен-Санса, С. Рахманинова, К. Дебюсси, Д. Мийо, А. Бабаджаняна и других авторов» [4, с. 39]. Автор подчеркивает, что «особенно пристальное внимание уделяла Т. Войцеховская сочинениям молдавских композиторов. Она играла их сама, разучивала с учениками, осмысливала их стилевые и композиционные черты» [4, с. 39]. Но сложно судить, каким именно произведениям молдавских авторов педагог отдавала предпочтение: двухрояльным или для фортепиано соло. Еще одно краткое упоминание о существовании переложений для фортепианного дуэта содержится в монографии Г. Кочаровой о творчестве З. Ткач, где говорится о том, что автор сделала ансамблевый вариант клавира балета *Андрееш*, «пьесы из которого играли в концертах на двух роялях панистки, сестры Тушмаловы» [44, с. 46]. Вероятно, в расчете на их же ансамбль З. Ткач были созданы переложения отдельных номеров (*Воздушные шары* и *Расцветают розы*) из оперы *Голуби в косую линейку*. Но более подробного описания исполнения фортепианным дуэтом сестер Тушмаловых именно молдавской музыки автором данной работы ничего не было найдено.

На сегодняшний день единичные факты выступлений молодых отечественных фортепианных дуэтов (А. Пригало и Л. Чолпан, Л. Чебан и Н. Ботнарюк, К. Липкан и О. Склифос, Е. Баранова и О. Панова, В. Ромашко и А. Пригало и др.) с произведениями композиторов Республики Молдова не нашли отражения в периодике, публицистике и научной литературе. Поэтому значительная часть аналитической работы по теоретическому освоению названных сочинений была проделана именно автором настоящей диссертации и получила апробацию в виде публикации ряда статей. Методологическим основанием для их написания послужили труды теоретического характера о сущности фортепианного дуэта как области композиторского творчества, рассмотренные в первом разделе настоящей главы.

Таким образом, все рассмотренные здесь диссертационные исследования и справочные материалы дают основание для выводов о выразительных и технических возможностях фортепианного дуэта как области композиторского творчества и о важнейших этапах ее развития. Данные источники представляют собой

основополагающую часть методологической базы, на которую опирается изучение фортепианно-дуэтных произведений, созданных композиторами Республики Молдова.

Изучение музыковедческой литературы и применение ее в качестве методологического основания диссертации позволило **получить результаты, которые вносят вклад в разрешение важной научной проблемы**, состоящей в создании целостного представления о фортепианно-дуэтной музыке композиторов 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.

Исходя из осознания данной проблемы определилась **цель работы** — представить и охарактеризовать произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова, выявить их художественную ценность и значение в отечественном фортепианном искусстве. Для достижения указанной цели сформулированы **задачи исследования**, которые связаны с выявлением основных направлений художественных поисков отечественных авторов в области фортепианно-дуэтного творчества, характеристикой образного строя, особенностей драматургии и средств музыкального языка в сочинениях для фортепианного дуэта отечественных авторов, выявлением роли фольклорных элементов, джазовой и постмодернистской стилистики, формулировкой проблем исполнительской трактовки проанализированных опусов и методических рекомендаций по их разрешению.

1.3. Выводы по главе 1

Анализ степени изученности проблем, затрагиваемых и решаемых в настоящей работе, выявляет следующее.

1. В науке о музыке имеется определенный **объем разнообразной информации**, которая позволяет аргументированно анализировать произведения для фортепианного дуэта, созданные композиторами Республики Молдова. Сведения общего характера о специфике произведений для двух фортепиано (как в области исполнительства, так и композиторского творчества) накоплены в литературе по истории фортепианного искусства. В ней детерминировано место фортепианного дуэта в системе инструментальных жанров (в том числе и в Республике Молдова), воссоздан процесс его исторического развития, показано изменяющееся соотношение двухрельных и четырехручных произведений, выявлены основные жанровые формы произведений для двух фортепиано. Совокупность всех этих данных образует стройную систему научных

знаний о функционировании интенсивно развивающейся в настоящее время области двухрояльного искусства в единстве композиторского творчества, исполнительского мастерства и педагогического опыта.

2. Научно-методологическая база анализа произведений для фортепианного дуэта включает разработанные **научные дефиниции** фортепианного ансамбля, фортепианного дуэта, четырехручного ансамбля, монотембрового ансамбля и др. В музыковедческой литературе предложены разного рода классификации типов фортепианных дуэтов, позволяющие выделить и проанализировать разновидности фортепианного ансамбля с позиции исполнительского состава (монотембровые, разнотембровые).

3. Основная проблематика музыковедческих работ о произведениях для двух фортепиано, созданных композиторами разных стран, определяется вопросами **индивидуального стиля, музыкального языка, трактовки жанра, выявления композиционно-драматургических особенностей, характеристики исполнительской интерпретации**. Данные аспекты дают возможность рельефно представить произведения для двух фортепиано как совокупность художественных явлений (композиторских сочинений, исполнительских трактовок, педагогических концепций), диалектически сочетающих в себе признаки общего и особенного, интернационального и национального, целого и части. Большинство исследователей (Е. Сорокина, Н. Катанова, В. Петров) акцентирует внимание на историческом аспекте, в рамках которого представляют становление и развитие фортепианного дуэта: Е. Сорокина рассматривает преимущественно четырехручные произведения; О. Гринес обращается к анализу мало исполняемых опусов Н. Метнера и И. Стравинского; И. Польская ограничивается изучением австро-немецкой романтической музыки; в работах Н. Лукьяновой и Н. Громовой отражено развитие данного жанра в творчестве композиторов Санкт-Петербурга и Минска. Все названные работы предоставляют основание для осознания той позиции, которую занимает фортепианно-дуэтное искусство в сегодняшнем музыкальном мире, а также для проведения параллелей между композиторским творчеством и исполнительским искусством разных стран.

4. Основными жанрами, в которых было создано большинство произведений для фортепианного дуэта, являются **сюита, соната и концерт**; реже в двухрояльном варианте композиторы обращаются к отдельным **пьесам** (гомофонного или полифонического склада) и **вариационным** композициям. Сюиты для двух фортепиано, как правило, являются программными и отличаются яркой образностью, часто — живописностью. Жанр концерта для фортепианного дуэта имеет два варианта: для двух фортепиано с

оркестром (В.-А. Моцарт, Ф. Пуленк) и для двух роялей без оркестрового сопровождения (И. Стравинский). Двухрояльные сонаты чаще всего встречаются в творчестве западноевропейских композиторов (В.-А. Моцарт, И. Брамс, Б. Барток).

5. 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.

6. Большинство произведений, написанных в Республике Молдова для двух фортепиано, в научных публикациях **не отражено**. Существует лишь небольшой очерк Е. Мироненко о сочинении Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*, включенный в ее монографию *Armonia sferelor* [134]. Материалы настоящей диссертации призваны ликвидировать указанный пробел в отечественном музыковедении.

2. ДВУХРОЯЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. БУРЛИ, Е. МАМОТА, О. НЕГРУЦЫ — ОБРАЗЦЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ СТИЛИСТИКИ

В данной главе будут рассмотрены три двухрояльных опуса композиторов Республики Молдова — фантазия *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота и *Хора* О. Негруцы, — стилистика которых отражает опору на молдавский музыкальный фольклор. Данные произведения сходны между собой в том, что подлинные народные мелодии (или близкие им по стилю) являются в них основными музыкальными темами, а сочинения в целом, как указывает Е. Мироненко, характеризуются «массированным проникновением музыкального фольклора в профессиональное композиторское творчество» [81, с. 45].

2.1. Моделирование фольклорно-жанровых элементов в музыкальном языке и композиции фантазии В. Бурли *Brâul lui M. Amihalachioaie*

Фантазия *Brâul lui M. Amihalachioaie* Влада Бурли являет собой единственный пример оригинального двухрояльного произведения в творчестве этого композитора⁵. Премьера данного сочинения состоялась 22 мая 2012 г. на Телерадио Молдова в рамках юбилейного концерта, посвященного 55-летию со дня рождения В. Бурли. Произведение было исполнено учениками Инны Хатиповой Александром Пригало и Ливией Чолпан. В их же интерпретации оно прозвучало позже, 18 июня 2012 г. в Малом зале Национальной филармонии в рамках фестиваля *Zilele muzicii noi*. Позднее фантазия была представлена этими пианистами на конкурсе молодых музыкантов, который проводился в школе искусств города Тараклия 5 марта 2017 г. Исполнителей привлекает в данном сочинении броскость музыкального тематизма, обладающего ярким национальным колоритом, и виртуозность фактурного решения обеих фортепианных партий. Музыка отличается позитивным настроем, эмоциональной открытостью, панорамной картинностью. В данном сочинении обнаруживаются многие типичные черты художественного мышления этого мастера: органичное сочетание элементов народного творчества с композиторскими приемами, качество зрелищности.

Так, характеризуя в самых общих чертах творчество В. Бурли как автора программной симфонии *Destine* и указывая на его тяготение к области киномузыки, музыки к спектаклям, к электроакустическим опытам, музыковед В. Аксенов связывает это с особой предрасположенностью данного композитора к наличию видеоряда, а потому — со склонностью к образам пластичным, зрительным, пространственно-визуальным [128, с. 139]. Действительно, все сочинения В. Бурли отличаются яркой

образностью, почти конкретной событийностью, иногда — сюжетностью. Качество рельефности драматургического слоя присуще и его фантазии для двух фортепиано *Brâul lui M. Amihalachioaie*: содержанием здесь становится показ зажигательного танца, воссоздание ликующей атмосферы массового праздника. Специфика этого произведения определяется его жанровым своеобразием. На уровне целого можно говорить о монументализированной миниатюре для двух роялей, решенной в фантазийном ключе. Данное понятие, в известном смысле парадоксальное, музыковед Л. Мазель трактует как «произведение одновременно и монументальное, и миниатюрное» [55, с. 208]. Свойство миниатюры здесь выражается в лаконичности, изяществе и тщательности выполнения деталей, монументальность же проявляет себя в стремлении к разрастанию конструкции за счет повторов разделов формы.

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» [62, с. 51].

Пьеса основана на теме, заимствованной из творчества известного в Республике Молдова аккордеониста и дирижера Михаила Амихалакиоаие, и может быть определена как аранжировка мелодии, поразившей воображение композитора в интерпретации аккордеониста-виртуоза. По словам В. Бурли, он решил представить данную тему именно в двухрояльном варианте, поскольку адаптирование музыки фольклорного типа к возможностям двух фортепиано позволяет как можно более выгодно представить концертные качества материала. В. Бурля, действительно, в полной мере использовал потенциал инструментов, что позволило ему воплотить композиторский замысел, передав истинный дух народного танца.

Конечно, слово «фантазия» применительно к данному произведению можно принять лишь условно. В нем отсутствует как «необычное образное наполнение традиционной композиционной схемы», свойственное, по мнению музыковеда Т. Кюрегян, жанру фантазии, так и «отклонение от обычных для своего времени норм построения» [51, с. 767], свойственные, скажем, фантазиям эпохи Барокко или романтизма. С неменьшим правом произведение В. Бурли могло бы именоваться «рапсодией», «каприччио» или «картиной». По-видимому, композитор ориентировался на тот тип музыкальных сочинений, чрезвычайно распространенных в отечественном искусстве середины XX века, образцом которых являлась *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*. Его темы воспроизводят типичные образцы молдавского танцевального фольклора, имитируют характерные интонационные особенности народного творчества.

Подобный тип фантазии возник и получил распространение еще в XIX–XX веках в жанрах оркестровой и камерно-инструментальной музыки. Основанные на свободном использовании тем из собственных сочинений, из произведений других композиторов, а также из фольклора (или написанных в характере народных), эти фантазии, в зависимости от творческой переработки тем, либо образовывали новое художественное целое и приближались к рапсодии (например, многочисленные фантазии Ф. Листа, *Сербская фантазия* Н. Римского-Корсакова, *Фантазия на темы Рябинина* А. Аренского и др.), либо представляли собой простой «монтаж» тем и отрывков наподобие попури.

Для фантазий данного типа характерно органичное сочетание вариационно-вариантного развития материала и свободы изложения, свойственной импровизации^б и. Поскольку фантазийная импровизационность трактуется искусствоведами как одна из характерных особенностей молдавской лэутарской традиции, то обращение В. Бурли к вышеназванному жанру вполне закономерно. Что же касается вариационности, то, как замечает музыковед Т. Музыка, «в произведениях молдавских композиторов — это одна из нитей, тесно связывающих профессиональное искусство республики с творчеством народа» [82, с. 28]. Таким образом, взаимосвязь двух указанных принципов естественна и неразделима: импровизационность лежит в основе вариационной формы в музыке молдавских лэутаров и выступает «как одно из проявлений вариационности» [82, с. 28]. Здесь стоит отметить особо важный момент: говоря о произведении В. Бурли в целом, подчеркнем не столько наличие в нем вариационной формы как таковой, сколько метод обращения композитора с материалом. К подобной категории В. Цуккерман относит понятие *вариационности*, а также аналогичные ему выражения *варьирование* и *вариационное развитие*, которые определяются как «принцип обновленного повторения» либо как «сохранение повторяемой основы при постоянном ее обогащении и притоке нового, свежего» [121, с. 5].

Как уже было сказано, название произведения — *Brâul (Пояс)* — указывает на определенную разновидность молдавских танцев, которую исследователи характеризуют как тип бэтуга-хора (термин Э. Флори). Она, в частности, пишет, что «... названным танцам свойственна высокоразвитая кинетическая лексика, насыщенная сложными комбинациями движений, среди которых наиболее характерны синкопированные удары ног о землю, прыжки, специфические «шаги с ударами»» [115, с. 49]. Исследователь говорит также о сложности данных танцев, требующих большой исполнительской техники и об особенностях стригэтурь (выкриков), сопровождающих танцевальное действие. Э. Флоря указывает, что танец брыул «...своим названием обязан таким факторам, как, во-первых, положение рук исполнителей (они часто держатся за пояса партнеров — М. М.), и, во-вторых, общий рисунок танца — полукруг, линия, зигзагообразное построение, которые ассоциируются с развевающимся красным поясом, элементом национального костюма» [115, с. 49]. По утверждению Э. Флори, ритмическое строение танцев такого типа основано на синкопированных формулах. И в целом «...ритмическая организация мелодий этого типа отличается большой дробностью рисунка» [115, с. 50].

Действительно, синкопированные ритмические фигуры являются главным элементом музыкального языка произведения В. Бурли. Так, синкопы встречаются в аккомпанирующих аккордах партии первого рояля: в виде межтактовых синкопированных рисунков, в форме динамической акцентировки слабых долей тактов. В музыке имитируется также свойственное данному танцу характерное притопывание, что находит выражение в ритмических формулах суммирования.

Музыкальная ткань анализируемого произведения соответствует тем принципам, которые выделяет И. Милютина, говоря о национальной природе отечественной камерной музыки, и демонстрирует «наложение насыщенного экспрессией мелодического материала на подвижную ритмическую канву сопровождения, часто использующего остинато» [79, с. 82]. Данная традиция, как утверждает музыковед, «коренится в игре народных оркестров-тарафов, где нередко кантилену солирующего инструмента (скрипки, флуэра, кларнета, ная) поддерживает токкатный наигрыш на цимбалах или тремолирующий звуковой фон, создаваемый всем оркестром» [79, с. 82]. В фантазии *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли фактурное оформление становится одной из определяющих сторон народно-танцевального жанра: партии двух роялей искусно подражают звучанию разных инструментов. Мелодические пассажи, появляющиеся у первого рояля, напоминают солирование скрипок, а ритмические фигурации, данные у второго в виде

аккомпанемента, подразумевают сопровождение, которое имитирует звучание цимбал, ударных инструментов, контрабаса⁷. Исполняется такой аккомпанемент с помощью *staccato*, осуществляемого легкими касаниями пальцев клавиатуры. При этом обязательно акцентируются опорные доли (басы), но в целом ощущение тяжеловесности и плотности звучания полностью исключается, поскольку в быстром темпе это будет задерживать общее движение и препятствовать ритмизированной четкости исполнения.

Подробное рассмотрение данной пьесы содержится в статье автора диссертации под названием *Особенности тематического материала и фактуры в фантазии Brâul lui M. Amihalachioaie для двух фортепиано В. Бурли* [62]. В ней говорится, что она написана в вариационной форме: $a + a_1 + a_2 + a_3 + a_4 + a_5 + a_6$, состоящей из темы (предваренной вступлением) и шести вариаций. 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 встречаются моменты, где партии «меняются местами» (тт. 152–164 последнего раздела), тогда непрерывное ритмическое движение шестнадцатыми и тридцатьвторыми проникает в партию второго рояля. Но и в этих случаях функция второго инструмента все равно остается вспомогательной, поскольку построена на многократном повторении одного и того же интонационного элемента, который не претендует на тематическую роль.

Вступительные четыре такта поручены второму роялю и готовят появление основной темы, настраивая на тональность *A-dur*, акцентный метр 2/4 и быстрый темп. Здесь возникают острые, наподобие контрабасовых *pizzicato*, басовые звуковые «точки», мерно отсчитывающие время и являющиеся опорой для восприятия синкоп в остальных голосах фактуры. Каждая четная восьмая снабжена форшлагом, усиливающим ее выразительность. Далее инициатива быстро перехватывается партией первого рояля, где в верхнем регистре возникает тематический элемент, базирующийся на непрерывном движении шестнадцатыми (тт. 6–8). Этот вид мелодического развертывания впоследствии приобретет характер устойчивого моторного движения наподобие *perpetuum mobile*, определяющего тематический облик всего произведения. Извилистое строение мелодической линии, расположенной в средне-высоком регистре, и четкая артикуляция каждого звука напоминают штрих скрипичного *détaché*. Свободно перемещаясь в разные отрезки звуковысотного диапазона и создавая ощущение безостановочного танцевального действия, мелодический поток наполняет и последующие части вариационной формы

энергией мощного интонационно-ритмического движения. Ладовая сторона данного тематического образования затрагивает лидийскую и миксолидийскую сферы (пример П2.1).

Возникающий далее поступательный восходящий ход восьмыми, который появляется сначала в партии второго рояля, а затем подхватывается первым, образует второй интонационный элемент темы (тт. 9–12). Контрастируя с более дробным по ритмике первым элементом и, одновременно, дополняя его, данный «интонационный персонаж» будет неоднократно «вклиниваться» в последующее безостановочное движение, сообщая ему характер «спотыкания», притопывания. Для большей рельефности данного мотива композитор поручает его унисонно-октавному звучанию обоих инструментов: регистровый подъем характеризуется восхождением от большой октавы ко второй через диапазоны малой и первой октав. Таким образом, в целом тема (*a*) основана на чередовании этих двух тематических элементов: один характеризуется преимущественным использованием шестнадцатых длительностей, второй — ходов восьмыми. В данном разделе они возникают поочередно и звучат в виде диалога, все дальнейшие интонационные процессы обусловлены их трансформацией.

В первой вариации (*a*₁: тт. 33–40), написанной в форме восьмитактового периода, развитие получает только один из вышеназванных компонентов — тот, что основан на движении шестнадцатыми. Он поручен партии первого рояля и разворачивается на фоне «цимбального» аккомпанемента у второго фортепиано. Лишь иногда мелодическая линия первой партии подхватывается вторым инструментом. Особенно ярко данным прием использован в каденционной зоне построения.

Вторая вариация (*a*₂: тт. 43–51) также построена в форме периода из восьми тактов. Здесь материал изложен по тому же принципу, что и в *a*₁: варьирование мелодии поручено партии первого рояля, а ее характерная танцевальная «поддержка» — второму. Но если начальный мотив первой вариации, звуки которого *gis – h* «опевают» основной тон *a*, заимствован из темы (*a*), то здесь интонационный каркас вариантно обновлен. Кроме того, в данной вариации оба предложения, составляющие период, более сходны по своему строению, нежели предшествующие.

Третья вариация (*a*₃: тт. 52–83) масштабнее предыдущих, она представлена тремя периодами: 8 т.+8 т.+14 т. Их роднит между собой краткий начальный мелодический мотив *e – d – cis – d – e*, «перебрасываемый» между партиями первого и второго рояля в виде имитационной переключки.

Четвертая вариация (a_4 : тт. 85–123) подразделяется на два построения, контрастирующих между собой. В первом из них (тт. 85–106) на синтаксическом уровне обнаруживается репризная трехчастность: крайние секции основаны на чередовании коротких мелодических реплик в партии первого рояля на фоне ритмически неизменных басовых ходов с синкопированными аккордами у второго инструмента; в середине особенно рельефно имитируется звучание цимбал. Это оказывается возможным благодаря индивидуализированной трактовке тембров обоих инструментов: звончато у первого рояля и насыщенному, гулкому, создающему прочную опору благодаря нисходящему движению в октавной дублировке, у второго (тт. 97–100). Второе построение данной вариации снова возвращает непрерывное движение шестнадцатыми длительностями, отталкивающееся на этот раз от звука f , подчеркнутого каждый раз на сильных долях тактов мордентом, а на слабых — короткими форшлагами (тт. 107–121). Такая акцентировка несколько дробит мелодический рисунок, но при этом подчеркивает упругость музыкальной ткани, что является чрезвычайно важным для танцевального жанра.

Что касается следующей пятой вариации (a_5), то она полностью повторяет материал второй, базирующейся на варьированном повторе первого тематического элемента, основанного на непрерывном движении шестнадцатыми длительностями. Структура двух предложений, образующих период, также остается неизменной. Различие заключается только в каденционных тактах при репризном повторе периода: во второй вариации это был краткий мотив-завершение в партии первого рояля, в пятой вариации он заменен у обоих инструментов на восходящий ход восьмыми, подготавливающий начало последней вариации (a_6 : тт. 124–133). Она является наиболее насыщенной в фактурном, динамическом и ритмическом отношениях. Здесь увеличивается плотность музыкальной ткани, достигаемая введением новой ритмической пульсации триолями в партиях обоих фортепиано. Если во всех предыдущих разделах формы партия первого инструмента строилась более виртуозно, чем у второго, то здесь, в завершающей зоне произведения, фактурная сложность партий двух фортепиано уравнивается: у второго рояля появляется повторяющийся дробный рисунок, становящийся фоном для пульсации восьмыми длительностями в партии первого фортепиано (тт. 153–164). В целом шестая вариация (a_6) строится из пяти периодов: 10 т. + 9 т. + 10 т. + 8 т. + 14 т. Их масштабная неравнозначность объясняется спецификой фактурного варьирования материала, когда рельефно ощущается замена мелких синтаксических единиц на более крупные (тт. 134–184).

Взаимодействие партий первого и второго фортепиано, оригинальное переплетение их музыкального материала в единую ткань происходит на основе синтезирования порученного им контрастного материала, а также с помощью различного рода дублировок. В. Бурля в фантазии *Brâul lui M. Amihalachioaie* использует три типа дублировок. Первый связан со звучанием партий обоих инструментов в унисон, но в различных октавных положениях. При этом основное значение отводится партии первого рояля, хотя в отдельных местах акцент переносится на партию второго фортепиано (тт. 18, 56, 60). Другой тип дублировок возникает тогда, когда партия второго инструмента подхватывает и имитационно повторяет отдельные мотивы, прозвучавшие до этого у первого (тт. 52–54, 70–72), на основе чего возникает стереофонический эффект эха. Третий вид дублировок сопряжен с одновременным звучанием инструментов в терцию или дециму, что подчеркивает гомофонно-гармоническую природу фактуры и различие разных регистров инструментов (тт. 39, 46–47).

Таким образом, анализ *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли выявил ряд важных моментов. Один из них заключается в том, что В. Бурля трактует жанр фантазии как способ раскрытия композиторского отношения к фольклорному тематическому материалу и воссоздает собственный вариант зажигательного народного танца брыул. Характерная энергетика танцевального движения создается средствами метроритма: быстрым темпом, синкопированными ритмическими рисунками, резкой акцентировкой отдельных звуков мелодии. Ощущение непредсказуемости в чередовании двух контрастных интонационно-тематических элементов приводит к возникновению качества *quasi*-импровизационности, что органично согласовывается со спецификой жанра фантазии на народные темы. Особенность вариационной формы в фантазии *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли определяется взаимодействием принципов точного, варьированного и вариантного повторов, типичных для народной музыки и примененных автором на синтаксическом и композиционном уровнях музыкальной формы. Колористическая трактовка тембра двух роялей во многих разделах сочинения связана с имитацией звучания народных молдавских инструментов (контрабаса, цимбал, скрипки). Распределение функций между партиями двух инструментов в ансамбле выявляет доминирование первой из них, которая наделяется значением тематического рельефа и насыщается более сложной фактурой. Партия второго фортепиано является аккомпанирующей, она более однообразна в фактурном плане, но необходима для создания впечатления пространственности, стереофоничности звучания, а также для усиления эффекта оркестральности музыкальной ткани.

Для исполнения фантазия *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли представляет собой определенную сложность. Ее суть заключается в технической трудности, которая в данном случае определяется именно ритмическим аспектом. Четкая и упругая пульсация, яркая акцентировка, обилие форшлагов, подчеркивающих зачастую слабые доли, — именно эти стилистические элементы и помогают воссоздать танцевальный образ и характер данного сочинения в его неразрывном единстве с первоисточником — национальным фольклором. Поэтому важной задачей пианистов должно стать раскрытие смысла произведения за счет выявления единой темповой структуры и ритмической отточенности мелкой штриховой техники. А. Пригало в беседе с автором настоящей работы отметил, что для него, пианиста академической традиции, привычного к исполнению фиксированного нотного текста классицистско-романтического типа, было непросто приблизиться к народной исполнительской манере, создающей впечатление сиюминутной импровизации. Не забывал он и о том, что автор мелодии, М. Амихалакиоае — виртуоз, свободно владеющий аккордеоном, а этот инструмент, в отличие от фортепиано, имеет более легкую клавиатуру, дающую возможность для полетной пальцевой беглости. Таким образом, создание особой тембровой палитры в *Brâul lui M. Amihalachioaie* являлось дополнительной творческой задачей для каждого из участников фортепианного дуэта.

2.2. Жанровая специфика и композиционные особенности *Концертино* Е. Мамота

Концертино Евгения Мамота для двух фортепиано, как и фантазия *Brâul lui M. Amihalacheoiaie* В. Бурли, представляет собой единичный пример двухрядьного сочинения в творчестве этого композитора. Наряду с *Концертино* для альт-саксофона и фортепиано и *Балладой* для скрипки и фортепиано оно входит в область камерно-инструментальных опусов Е. Мамота, которые рельефно выделяются на фоне преобладающих в его творчестве вокально-хоровых и камерно-вокальных произведений: песен, романсов, фольклорных обработок, хоровых миниатюр. Будучи дирижером хора и руководителем детских хоровых коллективов, он внес большой вклад в формирование репертуара школьных хоров, а его песни и романсы пользуются заслуженной популярностью у камерных певцов. Именно в музыке со словом сложились типичные для творчества Е. Мамота черты: простота музыкального языка, опора на фольклорные истоки, предпочтение жанра миниатюры. Отразились они и в инструментальной музыке композитора, в том числе в *Концертино* для двух фортепиано.

«Премьера последнего в исполнении студенток АМТИИ Лиры Чебан и Натальи Ботнарюк состоялась 22 мая 2009 года в Органом зале Кишинева. Позже *Концертино* Е. Мамота было представлено пианистками Аурелией Буфтяк-Симион и Адиной Лупашку 22 мая 2011 года в Большом зале Национальной филармонии им. С. Лункевича на праздновании 70-летия композитора и повторено 14 июня 2011 года в Малом зале в рамках фестиваля *Zilele muzicii noi*» [64, с. 63]. Известна также интерпретация *Концертино* юными пианистками Кристиной Липкан и Олесею Склифос, помещенная в сети Интернет.

По словам Е. Мамота, изначально сочинение было задумано как увертюра для симфонического оркестра, но в дальнейшем материал подвергся переработке и приобрел статус двухрояльного опуса, который получил название *Концертино*. Это концертное произведение отличается торжественным, праздничным характером и построено на темах танцевальных типов сырбы и хоры (термины Э. Флори), которые типичны для молдавского фольклора. Как свидетельствует композитор, выбранный им музыкальный тематизм оказался удобным для обработки, а рояль — идеальным инструментом для реализации подобной художественной идеи, поскольку по техническим параметрам и тембровым характеристикам он универсален. В свою очередь, использование двух инструментов способствовало усилению эффекта концертности и яркости интерпретации, которая определяется автором как соревнование двух роялей.

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.

Характеризуя танцы типа сырбы (термин Э. Флори), музыковед-фольклорист Э. Флоря указывает, что они относятся к числу самых распространенных и популярных в Республике Молдова, без которых не обходится ни одно народное гулянье; эти танцы «бытуют в разнообразных хореографических, музыкальных вариантах, обусловленных фольклорно-танцевальными традициями той или иной местности» [115, с. 25]. Для формирования музыкальной семантики сырбы важными представляются два момента: они исполняются в большинстве случаев смешанным составом (т. е. всеми присутствующими), а основной рисунок этого танца — круг либо полукруг, когда руки танцующих покоятся на плечах партнеров (т. е. танцующие сопряжены общей фигурой).

Такое даже внешнее единение ансамбля танцоров способствует предельной концентрации архетипического коллективного начала в выражении перевозданного чувства радости жизни. Принципиально также, что, как свидетельствует Э. Флоря, «одной из важнейших стилистических особенностей танцев типа сырбы считается большая динамичность» [115, с. 26], проявляющаяся в стремительном темпе движения исполнителей и в частой смене танцевальных фигур⁸, а наиболее характерным хореографическим элементом становится пружинистый и упругий «шаг с подскоком». Данные свойства танцевального движения определяют закрепление за сырбой четного акцентного метра (преимущественно — двухдольного), быстрого темпа, господствующих равномерных ритмических рисунков, сочетающих дуоли и триоли, а также соседствующих с пунктирными фигурами.

Вторая тема *Концертино* Е. Мамота — величаява хора, дополняет и, в то же время, контрастирует с основным тематическим образом. Проведенная троекратно (в экспозиции, репризе и коде), она каждый раз возникает на гребне кульминационных волн и звучит с парадной пышностью, как апофеоз. Это пример иного танцевального типа, определяемого фольклористами как бэтуга-хора, который имеет многочисленные варианты, различающиеся по приуроченности исполнения и по составу участников. Э. Флоря отмечает, что «отличаются они и по метрической и ритмической организации, по темповым признакам, а также по интонационным особенностям танцевальных мелодий» [115, с. 29]. Многие из них по своим структурным признакам близки бэтутам: их роднит общий темп, метр, ритмические рисунки и т. д., что и позволяет отнести их к танцевальному типу бэтуты-хоры⁹. В целом мелодическая линия хоры, по сравнению с формульной структурой сырбы, отличается более плавным, текучим движением и развертывается с использованием более многообразных интонационных связей между мотивами. Примечательно, что П. Стоянов в работе *Ритмика молдавской дойны* приводит мнение В. Александри и Б. Хашдеу о хоре как о песне «веселого танцевального характера» [109, с. 6].

Следовательно, интонационно-ритмические обороты, свойственные двум названным молдавским танцам, способствуют передаче национального колорита и воплощению духа народной музыки в *Концертино*. А противопоставление их разных характеров обеспечивают этой музыке динамику музыкального развития, которое В. Цуккерман определяет как «процесс непрерывного движения, где происходит постоянное изменение выразительных и конструктивных качеств музыки» [122, с. 3]. Данные темы произведения Е. Мамота оттеняются интонационным материалом

фанфарного типа, который открывает вступление и появляется в коде, заключая общую конструкцию в своеобразную рамку и способствуя замкнутости формы.

Объединяет все темы не только сходство их образного строя, но и фактура, в которой имитируется звучание молдавского тарафа. Средствами двухрояльной музыкальной ткани Е. Мамот воспроизводит звучание скрипок, цимбал, флуера, других инструментов, создает эффекты *tutti* или выделяет «голоса» отдельных «солистов». Например, в партии первого рояля часто возникают ассоциации с виртуозными скрипичными *détaché*, в партии второго — со звончатыми цимбальными пассажами. Последние, как и в ранее проанализированном сочинении В. Бурли *Brăul lui M. Amihalachioaie*, выполняются с помощью легкого *staccato*, при этом важную роль играет подчеркивание сильных долей. Говоря об индивидуализации функций фортепианных партий, нужно отметить, что первая из них является ведущей, мелодико-тематической, вторая же играет преимущественно аккомпанирующую роль. Подобная трактовка инструментальных партий свидетельствует о том, что в *Концертино* Е. Мамот опирался на традиции четырехручной фортепианной фактуры с ее четким разграничением двух компонентов по фактурным функциям (мелодия — сопровождение) и по высотному уровню (первый рояль — средневысокий диапазон, второй — 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. Форма *Концертино* Е. Мамота выражена в таблице 2.1.

Таблица 2.1. Форма *Концертино* Е. Мамота

разделы формы	вступл.	экспозиция			р-ка	реприза		кода
		ГП	СП	ПП		ПП	ГП	
такты	1–42	43–55	55–84	85–131	132–179	180–222	223–281	282–307
тон. план	<i>B-g/D</i>	<i>B</i>	<i>Es-D/D</i>	<i>D</i>		<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>

Вступление написано в простой двойной двухчастной форме ($a - b - a_1 - b_1$), основанной на двукратном проведении двух контрастных тем. Первая из них, помеченная ремаркой *Maestoso* (*a*: тт. 1–6), обыгрывает доминантовую гармонию тональности *B-dur*, что способствует созданию впечатления подготовки основного тематического материала. Она открывается кратким фанфарным мотивом, изложенным аккордами в партии первого рояля, которые поддерживаются басовой опорой в партии второго инструмента (можно

предположить, что удобная для духовых инструментов тональность *B-dur*, избранная композитором, связана с первоначальным оркестровым замыслом данного сочинения).

Однако интонационно-тематическая «инициатива» тут же перехватывается партией второго инструмента, который дополняет начальный мотив ответной восходящей репликой триолями, становящейся затактовым началом следующего мотивного образования. Далее, до конца данного раздела, мелодия звучит в среднем регистре и сохраняется в партии второго рояля. Ее «уплотняют» фанфарно-призывные «триольные» аккорды в партии первого фортепиано, данные на гармонии доминантового трезвучия (пример П2. 2).

Вторая часть вступления (*b*: тт. 7–17) отмечена сменой первоначального темпа на более подвижный, *Allegro ma non troppo*, и появлением в партии первого рояля темы, предвосхищающей главную партию сонатной формы. В ее интонационно-ритмическом строении четко прослеживаются жанровые признаки сырбы: они ощущаются в непрерывном разворачивании триолями, чередующимися с пунктирными формулами, и во «вращающемся», кружащемся рисунке мелодической линии, основанной на варьированном повторе начального мотива. Мелодия поначалу разворачивается одногласно, характеризуется неторопливостью плавного движения и невысоким уровнем громкостной динамики. В партии второго инструмента помещен выдержанный звук V ступени, усиленный четырехоктавной дублировкой, затем возникают удвоения основной мелодии, уплотняющие фактуру и приводящие к созданию аккордового склада. Ритмически обе партии решены идентично, поэтому, благодаря их тембровому единству, создается общее впечатление массивного звучания, обладающего свойством масштабности и стереофоничности. Доминантовая гармоническая окраска всего данного раздела указывает на принадлежность его к вступительной фазе музыкальной формы.

В дальнейшем обе части вступления повторяются с вариационными изменениями. Первая (*a₁*: тт. 18–22) звучит более сочно, на *ff*, и реализует модуляцию из основной тональности к доминанте VI ступени. Повторение второй части вступления (*b₁*: тт. 23–42) имеет существенные отличия от первоначального показа. Хотя мелодия по-прежнему спокойна и нетороплива, но здесь достигается яркая кульминация и значительно интенсифицируется тональное движение (пример П2. 3). После исходного *g-moll* сопоставлением возникают *Ges-dur* (тт. 33–36), *G-dur* (тт. 37–38), наконец, возвращается главная тональность *B-dur* (тт. 39–42). На протяжении всего построения наблюдается фактурная развитость партии первого рояля по отношению ко второму. Последний, в свою очередь, рельефно подчеркивает сменяющиеся тональные опоры аккордами,

длящимися по несколько тактов и создает хорошо очерченный гармонический фон. Лишь к концу раздела мелодия темы мимолетно (тт. 39–40) возникает в партии второго рояля. Тем не менее, к нему сразу же присоединяется первый, и партии обоих инструментов, сливаясь в едином нисходящем унисонном пассаже, подводят к завершению вступления.

Начало экспозиции обозначено авторской ремаркой *Presto*. Тема главной партии, по сути, является вариантом второй темы вступления (тт. 43–55). Но именно здесь она звучит в своем истинном темпе, который и определяет характер зажигательной народной сырбы. Волнообразное движение мелодии сосредоточено на опевании основного тона — звука *b*. Частый возврат одного и того же мотива рождает ощущение легкого кружения и полетности, а четкий пружинистый ритм, создаваемый восьмыми в партии левой руки, словно имитирует характерное движение танца — шаг с подскоком. В начальном периоде темы первый рояль представляет тему самостоятельно, без помощи второго. Далее, в семи тактах дополнения, последний подключается и поддерживает мелодию повторяющимися в басу кварто-квинтовыми ходами по звукам I и V ступеней четвертными длительностями (тт. 50–55).

Связующая партия (тт. 55–84) строится на материале главной. Здесь, как и в начальном разделе экспозиции, основную нагрузку несет на себе линия первого фортепиано, где легко и прозрачно звучит одноголосная мелодия темы. Она по-прежнему строится на гипертрофированном повторе основного мотива, «вращающегося» вокруг тона *b*, но в данном случае он трактуется уже в рамках тональности *Es-dur*. Данной мелодии контрапунктирует подголосок в партии второго инструмента, построенный в виде цепи восходящих и нисходящих гаммообразных «пробежек», контрастирующих ровностью рисунка главной мелодии. Тональный план связующей партии причудлив и красочен: помимо начального *Es-dur* он включает сопоставление с тональностями *A-dur*, *G-dur*, *E-dur*, *h-moll* и завершается доминантовой гармонией *D-dur*, в котором появится побочная партия. В данном тональном движении ярко выделяется *A-dur*'ный сегмент (тт. 70–78), где тема воспринимается особенно свежо и празднично. Здесь мелодическая линия помещена в светлый верхний регистр первого рояля.

Побочная партия (тт. 85–131) экспонирует вторую тему *Концертино*, выполненную в жанре хоры. Ее появлению предшествует вступительный раздел (тт. 85–88), функция которого заключается в «отключении» от тематизма главной партии и подготовке побочной. Здесь у второго фортепиано появляется характерная частая аккордовая пульсация, которая будет постоянно сопровождать побочную тему, и «зависает» доминантовая терция *a-cis*, создающая тяготение к тонике. Разрешение в устойчивый

аккорд совпадает с началом основного раздела побочной партии, где октавным унисоном в первой и малой октавах у первого рояля в тональности *D-dur* звучит мелодия хоры. Ее мелодическая линия проходит на фоне аккордовой пульсации и тонико-доминантовых басовых ходов второго рояля (пример П2. 4).

Интонационно-ладовая сторона побочной темы обусловлена лидийской направленностью вследствие появления повышенной IV ступени — звука *gis*. Тема изложена в форме большого периода неквадратного строения из двух предложений. Первое предложение, состоящее из трех фраз, содержит тринадцать тактов (тт. 89–101). Две начальные фразы, находясь в рамках основной тональности *D-dur*, завершаются характерными для жанра хоры синкопами (тт. 91 и 95). Третья фраза кратковременно модулирует в *f-moll*, что подчеркнито басовыми тонико-доминантовыми ходами во второй партии, но быстро через *E-dur* и *A-dur* (двойную доминанту и доминанту основной тональности) возвращается в лоно главного *D-dur*. Синкопа в середине фразы подчеркивает именно опорный тон *f-moll*.

Второе предложение данной танцевальной темы отличается большей фактурной и динамической развитостью. В целом, тематический материал здесь также подразделяется на три фразы, построенные аналогично первому предложению. Так, первая фраза полностью идентична соответствующему разделу начального предложения, но дана в октавном изложении (тт. 102–105); вторая содержит отклонение в *G-dur* (тт. 105–108), а третья, через *E-dur*, окончательно переходит в тональность минорной доминанты *a-moll* (тт. 109–115). При этом синкопированная остановка в конце каждой фразы остается неизменной. Окончание побочной партии (тт. 116–131) основано на повторении заключительных интонационных оборотов, звучащих на доминантовом органном пункте. Здесь тема словно растворяется, укрупнение длительностей символизирует замедление темпа и создает впечатление ожидания дальнейших «событий». В целом раздел побочной партии кажется более активным и насыщенным, по сравнению с главной и связующей зонами формы. В основном это происходит благодаря октавному изложению мелодии у первого фортепиано и глубоким басам у второго рояля, что сохраняется до конца экспозиции.

Разработка *Концертино* сравнительно невелика (тт. 132–179) и базируется на варьировании главной темы. Партии первого рояля поручена мелодико-тематическая функция, второй инструмент дополняет фактуру аккордовым аккомпанементом и иногда — октавными дублировками. Тональный план разработки строится следующим образом: *Es-dur*, *h-moll*, *Des-dur*, *b-moll*, *G-dur*, *As-dur*, что, при небольших размерах этого раздела,

свидетельствует об интенсивности тематических преобразований. В динамическом плане развитие строится по принципу *crescendo*, и кульминационный момент данного процесса совпадает с началом репризы, которая является зеркальной. Об этом свидетельствует яркое появление побочной темы в главной тональности (т. 180).

Примечательно, что данной теме в начале репризы, порученной второму фортепиано и полнозвучно провозглашаемой в четырехоктавной дублировке, контрастно контрапунктируют интонации главной темы, изложенные в высоком регистре первого фортепиано. Легкие ажурные пассажи в триольном ритме здесь воспринимаются как обобщенный ритмический образ сырбы, которая служит орнаментальным «украшением» побочной темы. Во втором предложении роли инструментальных партий меняются: звучание хоры переходит к первому роялю, а второй подхватывает триольную пульсацию сырбы. В целом такое совместное проведение главной и побочной тем (с доминированием побочной) построено в форме большого неквадратного периода из двух предложений, наподобие того, как строилась побочная партия в экспозиции.

Дальнейший ход тематического строения репризы связан с большим построением, основанным на второй теме вступления (тт. 223–241) и теме главной партии (тт. 242–259), звучащих в *B-dur*. Их фактурное решение совпадает с тем, что было в самом начале произведения: мелодия поручена первому роялю. Конец репризы ознаменован большим разделом, базирующимся на общих формах движения, преимущественно гармонической природы, утверждающим главный устой лада и насыщающим звучание пафосными тонико-доминантовыми ходами (тт. 260–281). Его открывают в партии первого рояля аккорды, переходящие в стремительные гаммообразные пассажи. Они становятся бравурным сопровождением аскетичной мелодии, появляющейся у второго рояля в низком регистре. Ее начальное звено заимствовано из вступительных аккордов *Концертино*. Но если данный мотив во вступлении развертывался в басу по звукам *c – d – es – d – c – b* и излагался триолями восьмых; то в данном случае он проводится в увеличении с преобладанием четвертных длительностей. Таким образом, его возникновение предвещает о завершении всего интонационно-тематического пути произведения.

Действительно, торжественным звучанием начального фанфарного мотива вступления в партии второго рояля (т. 282) знаменуется кодовый раздел формы, отмеченный авторской ремаркой *Maestoso*. Далее, после стремительного гаммообразного «взлета», эта мелодия перехватывается первым роялем, звуча еще более ярко и торжественно. Затем следует чередование тематических элементов главной и побочной

партий, своеобразный диалог двух танцевальных образов — хоры и сырбы, при этом доминирует первый из них (хора), определяя собой основную линию интонационного процесса, а интонации сырбы возникают как заполнение моментов остановок на долгих звуках в концах фраз этой темы. В результате создается сильное динамическое нарастание, свидетельствующее о наступлении главной кульминации произведения. В этот момент вновь возникает интонационный ход из темы вступления, который завершал репризу формы — многократно повторенный мотив $c - d - f - es - d - b$ при постепенном усилении звучания и ускорении движения (сначала последовательность четвертей, затем — триолей четвертей). Он воспринимается как растянутое во времени итоговое созвучие ликующего характера, утверждающее торжественное, праздничное настроение.

Концертино Е. Мамота полностью оправдывает свою жанровую принадлежность к области концертной музыки. Ее интонационно-тематический материал, отличающийся яркостью и рельефностью, носит выраженный национальный характер, что проявляется в ритмических и ладогармонических средствах: специфических жанровых особенностях сырбы и хоры, обилии вводнотоновых интонаций, использовании лидийской IV ступени¹⁰. Уместно в этой связи высказывание И. Милютиной о том, что ладовая основа «с большой полнотой концентрирует в себе характерные признаки национальной музыки. Сочетаясь с динамикой и направленностью модуляционного движения, самим строением гармонической вертикали и фоническими свойствами возникающих созвучий, она неотделима от интонационного становления народного музыкального образа» [79, с. 85].

Опора на материал фольклорного типа приводит к тому, что развитие тематизма осуществляется способами точного, варьированного и вариантного повтора. Наконец, немаловажную роль в национальной почвенности музыки сыграл и факт имитации в фортепианной фактуре звучания одного из самых любимых солирующих инструментов молдавского тарафа — скрипки. Все сказанное обеспечивает *Концертино* Е. Мамота возможность его исполнения силами учащихся 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» интонации. Во второй партии излагается аккомпанемент, в основном это аккорды: либо выдержанные крупными длительностями, либо часто «пульсирующие». Правда, в произведении встречаются фрагменты, где тематическая функция поручается и второму роялю,

продолжающему интонационный процесс первого или же выстраивающему самостоятельную, чаще всего — контрапунктирующую — линию.

Концертино Е. Мамота, как и *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, является довольно непростым в плане его исполнительской трактовки. Об этом свидетельствует, в первую очередь, преобладание в нем быстрых темпов (*Allegro* и *Presto*), воссозданных композитором с помощью непрерывного движения триольными длительностями. Кроме этого, виртуозность сочинения проявляется в активном использовании автором октавной и аккордовой техники, что также придает ему дополнительную сложность. Ее суть зачастую приводит к довольно распространенной ошибке: увлекаясь аккордами, которые применяются в качестве аккомпанемента, исполнителю не удастся в полной мере показать мелодическое начало, оно может несколько «поблекнуть», если вовремя не выявить звуковой баланс между основополагающим и второстепенным звуковым материалом. Та же сложность возникает при контрастном сопоставлении двух тематических образов. Исполнитель должен решить, какой из них несет большую смысловую нагрузку и действовать в соответствии с этим за счет большего наполнения звучания.

2.3. Претворение молдавского фольклорного начала в сочинении О. Негруцы *Хора*

В объемном многожанровом творческом арсенале Олега Негруцы произведения для фортепианного дуэта представляют малую часть. Этот композитор с одинаковым успехом проявляет себя в области оркестровой, хоровой, камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки. Примечателен его особый интерес к жанру концерта: в своих двадцати трех концертных опусах (для фортепиано, голоса, маримбы, различных духовых и струнных инструментов с оркестром) О. Негруца естественно и легко воплощает имманентные драматургические свойства концерта, проявляющиеся в логике игры, состязательности, диалогичности. О. Негруце близки и внешние качества концертного жанра — эстрадная эффектность, репрезентативность, виртуозность, общая активность движения, энергичное мелодическое развертывание. Позитивный настрой, свойственный концертам О. Негруцы, оказывается характерным и для других жанров творчества этого композитора, будучи эмоциональной доминантой его музыки. Не случайно, В. Никитченко, характеризуя стиливые особенности романсов О. Негруцы на стихи А. Пушкина, замечает: «Творчество Олега Негруцы, о каких бы жанрах композиторского творчества ни шла речь, отличается оптимизмом, полнокровным ощущением жизни, любви и счастья: это музыка света и радости» [89, с. 167]. Последнее в полной мере воплотилось и в двухрояльных произведениях композитора.

В рамках данной главы из трех оригинальных сочинений для фортепианного дуэта О. Негруцы будет рассмотрено одно. Речь пойдет о *Хоре* (2012) — произведении, имеющем в своей основе материал фольклорного характера. Уже из названия видно, что в нем автор опирался на соответствующий фольклорно-хореографический тип (Э. Флоря) — один из самых распространенных в Республике Молдова. В данном случае, четкий двухдольный метр (при размере 6/8) основной темы, а также плавное движение пассажей мелкими длительностями в партии правой руки первого рояля помогают воссоздать картину двигающихся по кругу танцоров.

Данное произведение написано в сложной двухчастной форме: $A - A'$. Каждый из основных разделов, в свою очередь, подразделяется на два более мелких: $a + a_1$ и $a + a_2$. Первые восемь тактов (подраздел a) открываются мотивом, на котором, в принципе, полностью основывается тематическое строение всей пьесы (Пример П2. 5). Он звучит в *G-dur*, начинаясь с акцентированного тонического звука g , дополнительно подчеркнутого коротким форшлагом. Этот мотив состоит из двух коротких субмотивов: первый содержит звуки d, g, ais, h , а второй — cis, d, c, h, d, d . Если обратить внимание на характер интонационного движения в рамках всего такта, то можно заметить, что плавность мелодической линии определяется ее волнообразной восходяще-нисходящей структурой, как бы имитирующей вращение по кругу. Примечательно, что при восходящем движении мелодии используются повышенные II, IV и VII ступени, при обратном направлении некоторые из этих ступеней понижаются, что подчеркивает естественное тяготение неустойчивых звуков к устойчивым.

Следующий подраздел (a_1) состоит из четырнадцати тактов и включает аналогичное проведение темы, основой которой является первоначальный мотив, звучащий в *G-dur*. Однако дальнейшее развитие мелодическая линия получает уже в минорных тональностях — *e-moll* и *a-moll*. Завершают эту часть двенадцать тактов, которые являются своего рода дополнением к основному материалу. Здесь короткие пассажи, звучащие в *e-moll*, попеременно проходят то у первого, то у второго рояля, как своеобразные отголоски постепенно затихающего веселья. Об этом свидетельствует и динамическая сторона, полностью выстроенная на *diminuendo*, которое постепенно приводит к минимальной градации звучания — *pp*.

Что касается распределения материала в партиях двух роялей, то оно представляет собой довольно стандартный, часто встречаемый (особенно в произведениях фольклорного типа) вариант. В партии правой руки первого фортепиано проходит главная мелодическая линия, основанная на стремительном «беге» шестнадцатых длительностей.

В ней преобладают интонационные фигуры, для определения которых Л. Мазель использует такие термины как *кружение* или *вращательное движение*, их отличительные признаки — «отсутствие ярко выраженного одностороннего или колебательного движения; линия описывает более или менее замкнутые и непрерывные кривые вокруг одного или нескольких мелодических центров» [56, с. 103]. В левой руке партии этого инструмента дан аккомпанемент в виде отдельных восьмых (первой и третьей, при размере 6/8), приходящихся соответственно на сильные и слабые доли такта. При этом в левой руке партии второго рояля присутствует абсолютно такое же по ритмической структуре сопровождение. Что касается тембровой характеристики звучания, то в этом смысле подобный аккомпанемент имитирует звучание цимбал — инструмента, часто используемого в народной молдавской музыке танцевального типа. В процессе исполнения подобного сопровождения очень важен артикуляционный момент, при помощи которого осуществляется сближение тембров фортепиано и цимбал. Кроме этого, в верхнем голосе партии второго фортепиано проходит мелодическая линия восьмыми длительностями, спокойное развертывание которой противопоставляется стремительному бегу шестнадцатых в верхнем регистре первого рояля.

Второй раздел *Хоры* — *A'*, так же, как и предшествующий, открывается восьмитактовым периодом (*a*), звучащим в основной тональности *G-dur*. Но его отличие от раздела *A* заключается в том, что, во-первых, мелодическая линия звучит здесь на октаву выше, а, во-вторых, при завершении периода происходит модуляция в *c-moll*. В данной тональности начинается новый небольшой подраздел — *a₂*, в рамках которого стремительное мелодическое движение временно переходит в верхний голос партии второго рояля, а у первого звучит своя, более спокойная мелодия. Однако, при завершении произведения, в последних трех тактах, партия первого фортепиано снова перехватывает инициативу, и быстрые пассажи на фоне нисходящего движения по ступеням хроматической гаммы подводят к окончанию произведения в *G-dur*.

Характеризуя степень развитости партий обоих инструментов в *Хоре* О. Негруцы, необходимо отметить, что «перевес» приходится на сторону первого рояля, который успевает продемонстрировать виртуозные возможности, даже учитывая небольшой объем всего сочинения в целом. Поэтому преимущественные исполнительские сложности выпадают именно на долю первой партии, особенно, если учесть, что ее виртуозная фактура строится не просто как пассажно-фиоритурные обороты мелкими длительностями, а является мелодической линией тематического значения. Поэтому, несмотря на быстрый темп, пассажи должны быть легкими и певучими. Исполнитель

должен стремиться к подобному качеству, избегая «выстукивания», которое несовместимо с воссозданием художественно значимой мелодии.

Роль партии второго фортепиано здесь также важна, хоть и является аккомпанирующей. Без ее басового сопровождения и различных дополнительных пассажных линий не было бы той яркости и насыщенности звучания, какая обычно свойственна звучанию фортепианного дуэта. Если же охарактеризовать фактуру произведения в целом, то ее можно определить как довольно прозрачную. По-видимому, целью автора было такое воспроизведение танцевального образа, раскрытие которого не сочетается с перегруженностью фактуры. Поэтому и тональный план сочинения предельно скромнен, он вписывается в рамки связей первой степени родства: *G-dur, e-moll*→*G-dur*, *c-moll*→*G-dur*. По той же причине и аккордовая палитра сочинения ограничивается простыми гармоническими созвучиями, ориентированными на рамки классической гармонии.

2.4. Выводы по главе 2

Представленные аналитические очерки дают основание для следующих выводов.

1. Произведения *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота и *Хора* О. Негруцы относятся к типу опусов с ярко выраженным национальным характером, что обеспечивается опорой на средства выразительности, типичные для молдавской народной музыки. Это дает основание причислить их к тому типу художественных явлений, который получил название **фольклоризма** [80, с. 79; 81, с. 44–45], и характеризовать с точки зрения методов претворения фольклора. **Конкретно-ассоциативное воплощение** (термин Г. Кочаровой: 46, с. 10) жанровых видов народных танцев (брыул, сырба, хора) и мелодий песенного типа, достигаемое использованием всего комплекса типичных для них музыкально-языковых средств, приводит композиторов к применению **метода имитации** (термин В. Аксенова: 3, с. 142–143) соответствующих жанровых моделей.

Данный метод работы с фольклорными источниками не только определяет характер тематического материала сочинений В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы, но и влияет на способы формообразования: на первый план выходят варьирование и вариантность, являющиеся естественными и органичными в данном контексте. Таким образом, ценность рассмотренных сочинений определяется их первооткрывательской позицией в умелой адаптации фольклорного материала к области фортепианно-дуэтной музыки в композиторском творчестве Республики Молдова.

2. Выразительные и технические **возможности инструментов фортепианного дуэта** в сочинениях В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы трактованы сходно. Партии первого фортепиано адресованы наиболее сложные технические задачи: изложение мелодической линии, показ выразительных подголосков в верхнем регистре, демонстрация виртуозных возможностей фортепиано. Партия второго участника ансамбля решает преимущественно вопросы создания аккомпанемента, в котором рельефно определяется тонально-гармонический план, образуются разнообразные дублировки, появляются органные пункты, педали. Такая индивидуализация функций партнеров фортепианного ансамбля обусловлена опорой на традиции четырехручного фортепианного дуэта. Она аргументирует необходимость и важность каждой из партий и способствует единству целого. Продуманная пространственная локализация двух роялей позволяет с особой выпуклостью представлять интонационные переключки и усиливать стереофоничность общего звучания, что подчеркивает яркий концертный характер музыки.

3. Музыкальный язык проанализированных произведений В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы для фортепианного дуэта имеет **ряд общих свойств**, обеспечивающих им качества простоты восприятия. В названных опусах основные процессы разворачиваются в двух руслах — тематическом и ладотональном. Тематизм сочинений *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота и *Хора* О. Негруцы опирается на традиционное понимание музыкальной темы, общих форм движения, фонового и рельефного материала. В ладотональной организации используются средства классической мажоро-минорной системы, обогащенной элементами ладов народной музыки.

4. **Различие** проанализированных двухрояльных сочинений В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы связано с особенностью их драматургического плана, обусловленного разным количеством музыкальных тем и, соответственно, неодинаковостью тематических процессов: если в *Концертино* Е. Мамота два тематических «персонажа» — сырбы и хоры, — то *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли и *Хора* О. Негруцы целиком основаны на варьировании одной темы.

В результате музыкальное развитие *Концертино* основано на противопоставлении двух разных образов, а в композиции целого доминирует их динамическое сопряжение. Оно проявляется в постоянном сопоставлении разделов формы, при котором бурная, стремительная тема сырбы сменяется более сдержанным и плавным материалом хоры. В процессе развития наблюдается даже сочетание двух разноплановых начал в

одновременности.

Тематическое развертывание в *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли базируется на варьировании и показе разных граней одного образа, поэтому все произведение выдержано в едином тематическом и темпово-ритмическом ракурсе, что делает его не таким многоликим, как сочинение Е. Мамота. Отличаются данные произведения и решением фактуры. Более разнообразная музыкальная ткань *Концертино* требует использования разных видов фортепианной техники, однородный материал *Brâul lui M. Amihalachioaie* вызывает к жизни потребность преимущественно в мелкой технике с яркой акцентировкой.

В *Хоре* О. Негруцы преобладает тональное варьирование, при котором ведущая тема видоизменяется только в рамках звуковысотного положения, фактурно-ритмический же компонент остается неизменным.

3. ОПУСЫ О. НЕГРУЦЫ И М. СТЫРЧИ ДЛЯ АНСАМБЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО КАК ПРИМЕРЫ МУЗЫКИ «ТРЕТЬЕГО НАПРАВЛЕНИЯ»

Фортепианный дуэт, в силу его концертной яркости и сценической выигрышности, легко адаптируется к потребностям широкой демократической публики, а сочинения для двух роялей органично «впитывают» стилистику музыки так называемого «третьего направления»¹¹, синтезирующего классические традиции с лексикой рок-, поп-музыки и джаза. Примеры подобной трактовки фортепианного дуэта в Республике Молдова представляют сочинения О. Негруцы и М. Стырчи, представленные далее в настоящей главе.

3.1. Стилистические особенности двухрояльных сочинений *Концертный вальс* и *Скерцо* О. Негруцы

Примечательной особенностью музыки О. Негруцы является ее связь со сферой эстрадной и джазовой традиции, делающей сочинения этого композитора доступными для восприятия и востребованными как исполнителями, так и слушателями. Сказанное в полной мере относится к произведениям О. Негруцы для ансамбля двух фортепиано, которые представляют несомненный интерес как образцы ярко индивидуального, узнаваемого композиторского стиля, отмеченного мелодическим даром, гармонической характерностью, ритмическим и фактурным своеобразием. Возникновение этих произведений обусловлено сотрудничеством композитора с дуэтом сестер Елены и Татьяны Тушмаловых и ансамблем пианистов Анатолия Лапикуса и Юрия Маховича.

Для фортепианного дуэта композитор создал *Концертный вальс* и *Скерцо*¹². Сразу же обращает на себя внимание то, что О. Негруца дает своим 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. Подтвердим сказанное конкретными анализами.

Образный мир первой из упомянутых пьес, легкого, полетного *Концертного вальса* (1986) определяется спецификой заглавного танцевального жанра¹³. «Уже название свидетельствует, что стиль музыки тяготеет к концертности и праздничности» [63, с. 100–101]. Воспользовавшись словами Е. Царевой, можно сказать, что в произведении О. Негруцы отчетливо проявляется «...тенденция к превращению вальса в крупное концертное инструментальное произведение, заметная уже в вальсах И. Гуммеля /.../ и впервые нашедшая полное выражение в фортепианной пьесе *Приглашение к танцу* (1819)

К. М. Вебера» [118, с. 657]. Последний не только обострил ритмические рисунки и ускорил темп вальса, но и придал мелодиям больший размах, благодаря чему появилась возможность постепенного гармонического и динамического нагнетания. Имея в виду *Приглашение к танцу*, Е. Царева утверждает, что именно К. М. Вебер впервые создал на основе вальса развернутое произведение с интродукцией и кодой, «проникнутое единой поэтической идеей» [118, с. 657]. Далее эта тенденция нашла отражение в венских вальсах И. Штрауса-сына, позже ее подхватили и продолжили Ф. Лист и Ф. Шопен, в творчестве которых вальсы приобрели черты поэзных романтических жанров, сочетающих в себе «лирико-поэтическую выразительность с элегантностью и блеском, иногда виртуозностью» [118, с. 657].

Концертный вальс О. Негруцы содержит все основные признаки жанра, что подтверждается, в первую очередь, метrorитмической организацией (трехдольность, акцентность, квадратность, величина периодов), лирической мелодикой особого склада, сочетающей в себе кантиленные и инструментальные черты, а также общей развернутостью материала, определяющей «концертный статус» сочинения в целом. Структура данного произведения решена как сложная трехчастная со вступлением и кодой; средняя часть — трио, общая реприза — статическая.

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 ладоинтонационных и фактурных процессов. Тональный план произведения «вращается», в основном, в кругу родственных бемольных тональностей: *Es-dur*, *c-moll* и *As-dur*.

Как уже было сказано, общая конструкция пьесы представлена тремя крупными частями: *A* (тт. 1–135) — *B* (тт. 136–199) — *A* (тт. 200–308). Первая из них (*A*), в свою очередь, написана в простой трехчастной форме, где медленное вступление (*a*: тт. 1–24, *Andante cantabile*) предвосхищает показ основной темы (*a*₁: тт. 25–56), а после контрастной середины (*b*: тт. 57–88) следует варьированная реприза (*a*₂: тт. 89–135).

Вступление изложено в виде открытого сложного периода из двух сложных предложений (16 + 8), первое из которых состоит из двух простых предложений (8 + 8), а второе сокращено до одного. Основное тематическое ядро, на котором базируется весь последующий материал музыкальной композиции, занимает первые четыре такта (пример П2. 6). Мелодия, данная в октавном изложении у первого рояля, развертывается на фоне органного пункта *Es* у второго фортепиано. Здесь автор использует пониженную VII, так

называемую «блюзовую ноту» или ступень *блюзового лада*, которая придает мелодии джазовый оттенок. (Во многих блюзах, принадлежащих перу американских авторов, *джазовость* стиля проявлялась не в ритме, не в гармонии, а исключительно благодаря специфическому звукоряду «блюзовой гаммы» [88]). В целом, данный звукоряд характеризуется как семиступенный натуральный мажор с дополнительными «блюзовыми тонами» — пониженными III и VII ступенями. В соответствии с пояснением У. Сарджента, рассматриваемый лад оказывается подобным «дорийскому ладу древнегреческой музыки и нашей современной мажорной гамме и состоит из двух сходных тетрахордов. Так же, как и в некоторых греческих ладах, здесь каждый тетрахорд содержит переменный тон (в данном случае III и VII ступени), который подвергается интонационным изменениям» [102, с. 135]. В третьем и четвертом тактах тоническая гармония сменяется на арпеджированно изложенный вводный септаккорд двойной доминанты (*a-c-es-ges — Am7/-5*)¹⁴. В ритмической организации этой фразы примечателен контраст между начальным равномерным движением четвертями (тт. 1–2) и остановкой на крупной длительности, предваренной ямбическим затактом (тт. 3–4).

Следующая фраза мелодически секвенцирует начальную с изменением гармонии: здесь обращает на себя внимание переход от субдоминанты (в аккордике используются *Fm7/As* и *Fm7/-5/As* при сочетании с натуральным, а затем с гармоническим *Es-dur*) к доминанте тональности *c-moll*. Окончание первого сложного предложения (тт. 9–16) на диссонирующем альтерированном доминантовом аккорде (при энгармонической замене звучит как *E7* с расщепленными терцией и квинтой) предвосхищается гармоническим варьированием основных интонаций в пределах главной тональности. При этом преобладание септаккордов с побочными тонами придает музыке терпкий колорит, с их помощью автор словно «дымкой» окутывает контуры основной тональности *Es-dur*, а медленный темп в сочетании с плавной вальсовой ритмикой сообщают характер мягкого танцевального движения. Второе сложное предложение, несомненно, производное от первого, имеет не столь дробную мотивную структуру (тт. 17–24). Основной его композиционный смысл — подготовить наступление экспозиционного раздела формы.

В проанализированном вступлении композитор четко 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 (что объясняется их локализацией в пределах средневысокого регистра), 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 такое качество музыкального формообразования как квадратность: с одной стороны, она облегчает восприятие музыкальной формы, с другой — создает ощущение легкой предсказуемости, дробит общую конструкцию и снижает динамический потенциал.

Основной раздел *Концертного вальса* отмечен темповым сдвигом — *Tempo di valse (Moderato)*. Он открывается темой, первоначальные интонации которой уже подготовлены во вступлении — это пластичная лирическая мелодия, звучащая у первого рояля в октавной дублировке. Ее отличает волнообразное движение, а что касается ладовой стороны, то здесь опять же ощущается «блюзовый колорит» за счет пониженной VII ступени) (пример П2. 7). Аккомпанемент в партии второго рояля прозрачен и фактурно прост, основными опорными точками являются звуки тоники и доминанты: *Es, B* (тт. 25–30). Они располагаются на первых долях тактов, образуя яркие метрические акценты, характерные для вальсового жанра.

Тема написана в форме большого периода из двух предложений с повторением каждого из них (*a – a + b – b*: 8 т. + 8 т. + 8 т. + 8 т.). При повторном проведении первого предложения подход к каденции акцентирован появлением полетных интонаций, изложенных более короткими длительностями (тт. 38–40). Благодаря этому мелодическое развитие второго предложения вносит элемент новизны в исходные интонации темы и воспринимается как естественное продолжение предыдущего материала. Помимо основной мелодической линии, расположенной в верхнем регистре у первого рояля, здесь существуют и другие фактурные компоненты, оттеняющие главную мелодию. При этом в партии второго рояля наблюдается систематическая опора на басовые звуки *es* и *b* (тт. 41–44). Каденционные обороты второго предложения при обоих его проведениях поручены только второму роялю, что подчеркивает их гармоническую, а не мелодическую сущность. Если первая каденция решена как полуавтентическая в тональности *Es-dur* (здесь использован аккорд *Am7/-5/C*), то при повторении предложения в данном отрезке формы через *G-9* совершается модуляция в параллельный *c-moll* (тт. 49–56).

Так завершается первый период простой трехчастной формы, после которого середина (*b*) естественно проводится в тональности *c-moll*. Несколько сдвигается темп (*Più mosso*), усиливается громкость. Мелодия перенесена из верхнего регистра в нижний, проходит в партии второго рояля в малой и большой октавах (тт. 57–72). Роль аккомпанемента, изложенного здесь в виде аккордов на слабых долях тактов, поручается правой руке в партии первого рояля (в левой руке дублируется мелодия). Как и в

предыдущем разделе формы, для показа темы середины композитор использует форму большого 16-тактового периода. Далее следует кульминационное «переизложение» этой же темы, где два инструмента «меняются ролями». Тема в торжественно патетическом звучании на *f* проходит у первого фортепиано, второй рояль поддерживает ее октавными басами и аккордами, изложенными в собранном и фигурационно разложенном виде (тт. 73–88).

Местная реприза возвращает первоначальную тему вальса в основную тональность *Es-dur*. Здесь помещена кульминация всего раздела *A*: нарастает динамика, фактура усложняется аккордовыми и октавными дублировками, обогащается большим количеством виртуозных пассажей. В фактурном профиле музыкального развертывания прослеживаются уплотнения и разрежения, подъемы и спады, которые словно имитируют динамику непрерывного вальсового кружения. Структура репризы аналогична строению первой части, но в ней реализуются и дополнительные композиционные функции: если первые два простых предложения, сходные по материалу, образуют реэкспозиционную часть (тт. 89–104); то последующие два — это разработочный и, одновременно, кульминационный раздел формы (тт. 105–120). Последним, дополнительным звеном выступает небольшая кода (тт. 121–135). Ее открывает цепь аккордовых построений, утверждающих тональность *Es-dur*, а продолжает длинная линия мелодических пассажей у первого рояля, подчеркивающая виртуозную сторону сочинения.

Первые два предложения репризы демонстрируют постепенный перенос тематического материала из среднего регистра в верхний. Поначалу аккордовое изложение мелодии рельефно звучит в первой октаве у второго рояля: *Es/B*, *Cm*, *A^{o7}*, *Es/B*, *A^{o7}-3*, *Es/B*, *D^{o7}/As*, *Cm7/G*, *Cm7/Es*, *D^{o7}/F*, *Cm7/G*. Видно, что движение созвучий осуществляется очень плавно и как бы «зависает» на вводных септаккордах. Это придает музыке характер неустойчивости, неразрешенности. В этом заключается особая красота, поскольку музыкальное повествование постоянно требует продолжения: часто сменяемые гармонии высвечиваются каждый раз «под новым углом» — то благодаря использованию различных аккордовых обращений, то вследствие преобразования их в пассажи, поддерживающие мелодическую линию (тт. 89–104). В следующих двух предложениях звучание достигает апогея — это кульминация, реализованная за счет уплотнения фактуры (особенно у первого рояля) и усиления громкостной динамики до *ff* (тт. 105–120). При этом смысловые «остановки» осуществляются по-прежнему за счет использования вводных септаккордов: *E7*, *A7* (они даны в виде созвучий, исполняемых арпеджиато, т. е. в разложенном виде — этот дополнительный эффект позволяет еще более подчеркнуть их

изящество). В коде выявляется постепенный спад: после прозвучавших на *f* аккордов возникает последняя пассажная «волна», которая постепенно «тает» в высоком регистре первого рояля на фоне медленно «гаснущих» созвучий, которые исчезают, «растворяясь» в паузах (тт. 121–135).

Средняя часть вальса — трио (*B*), написана в простой двухчастной форме контрастного типа: *c* – *d*. Особой рельефностью отличается первый ее раздел (*c*), что выражается в наличии в нем нового яркого тематического материала и другой тональности — *As-dur*. Смена темпа в сторону более умеренного движения (*Meno mosso*) не нарушает вальсовой сущности музыки, а придает ему ощущение большей грациозности (пример П2. 8). В фактуре присутствуют черты контрастной полифонии, поскольку в партии каждого участника ансамбля излагается собственный тематический материал. Особым изяществом отличается тема, проводимая в партии первого рояля: взлетая и плавно опускаясь, останавливаясь на сильных долях тактов, она как будто изящно «порхает» над другой темой, проходящей в этот момент в басу у второго рояля. Безусловно, линия баса здесь важнее и основательнее, хотя во взаимодействии этих двух тематических образов есть тенденция к равноправию. При этом тематическая яркость мелодии второго рояля подчеркивается, прежде всего, его регистрово-тембральной стороной.

Первый период трио содержит два повторенных предложения, начальное из них основано на указанном контрастном контрапункте — парящей мелодии в партии первого рояля и более сдержанной, степенной у второго (тт. 136–151). Верхняя мелодическая линия сначала «взлетает» к звуку es^3 (*Es7omit3* — доминантовый септаккорд от *Es* с пропущенной терцией), затем останавливается на звуке e^2 , который вместе с *As* в басу и соответствующим аккордом совместно образуют увеличенное трезвучие — *As+* (или *Asaug*). Далее, вместе с базовой линией, расположенной у второго рояля, она движется по звукам вводного септаккорда двойной доминанты ($D^{\circ 7}$), затрагивая тонику и септаккорд субдоминанты (*Bm7*). Цепь аккордов, чередующихся в хроматическом порядке: $E^{\circ 7}/B$, $B7$, $H7$, $Es7$, перевоплощается в тематический материал, являющийся началом второго предложения.

Последнее построено в форме диалога: сначала в верхнем регистре первого рояля в октавной дублировке проводится реплика на материале темы, только что прозвучавшей в басах, затем ей отвечают аналогичные интонации в партии второго рояля (тт. 152–167). Общий характер всего периода соответствует авторским ремаркам *dolce* (в начале первого предложения) и *cantabile* (в начале второго). Это дает возможность усмотреть в данном

разделе тонкую детализацию лирической образной сферы, уравновешенно спокойный тон которой отличается от взволнованного и стремительного развертывания предыдущих частей формы.

Второй раздел трио (*d*) заимствует тематическую основу из начальной части формы, поэтому его можно считать подготовкой общей репризы (тт. 168–199). Об этом же свидетельствует и возвращение основной тональности *Es-dur*.

После общей репризы, которая является точной, переход к коде осуществляется при помощи нарастания движения к ожидаемой кульминации. Таким образом, в пьесе в целом можно выделить две яркие точки: первая расположена в завершении первой части (*A*: тт. 105–135), вторая — в коде (тт. 309–376). Заключительная кульминация является наиболее эффектной, что обеспечивает форме в целом «крещендирующий» характер и подчеркивает концертную яркость и масштабность пьесы.

Характеризуя роль каждой из двух партий фортепианного ансамбля, следует отметить, что они индивидуализированы по своим фактурным функциям. 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 (преобладание октавных и аккордовых дублировок, использование пассажной техники). 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. Но, если в фактуре второго рояля гармония представлена преимущественно в виде «собранных» аккордов, подчеркивающих трехдольность вальсовой пульсации, то гармоническая вертикаль первой партии решена более многообразно: здесь встречается не только аккордовый склад, но и разные виды фигураций, а также гаммообразные пассажи.

Отличающийся прозрачностью фактуры, *Концертный вальс* не является особенно сложным для пианиста в техническом плане. 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 наслоения ненужных обертонов. Следуя этим рекомендациям, пианистам удастся обеспечить интерпретации *Концертного вальса* О. Негруцы свойство эффектного концертного сочинения, наполненного очарованием поэтичности и мечтательности.

Данное сочинение неоднократно исполнялось на рубеже 1980–1990-х гг. дуэтом сестер Тушмаловых, а в наши дни представлялось Аурелией Буфтяк-Симион и Адиной Лупашку: 5 июня 2007 года оно прозвучало в зале Университета искусств им. Дж. Энеску в Яссах, 7 июня того же года — в зале *Teodor Macarie* Лицея искусств г. Пятра-Нямц.

А. Буфтяк-Симион в беседе с автором настоящей диссертации высказала впечатление от музыки *Концертного вальса* О. Негруцы и *Концертино* Е. Мамота (рассмотренного в предыдущей главе). Его суть сводится к следующему.

Оба композитора использовали в качестве тематического материала танцевальные жанры, в обоих произведениях партия первого фортепиано имеет ведущую роль, второе чаще аккомпанирует. *Концертный вальс* и *Концертино* можно включать и в студенческий репертуар, и в концертную программу. Учитывая тот факт, что О. Негруца прекрасно владеет фортепиано, ясно, что *Вальс* написан более «пианистично», то есть его удобнее играть. В *Концертино* же есть такие места, которые требуют от солистов преодоления «неудобств». В *Концертино* сильнее чувствуется влияние фольклора, а в *Вальсе* на первый план выступает джазовая стилистика. Партитуру *Концертино* предоставил лично Е. Мамот с предложением исполнить данное сочинение на его юбилее. Ноты *Вальса* были уже напечатанными, данное произведение было избрано для концерта фортепианных дуэтов. Обе композиции были хорошо восприняты публикой, значит, исполнители смогли передать настроение и характер пьес. Успех был тем важнее, что это были премьерные показы.

Еще одним ярким примером жанрового решения двухрояльного сочинения в творчестве О. Негруцы является виртуозное концертное *Скерцо*, написанное в 1989 г. и отличающееся легким, веселым, праздничным характером. По словам композитора, *Скерцо* с большим успехом было исполнено молодыми педагогами Школы искусств им. А. Стырчи Дмитрием Матеем и Эвелиной Пара. Автор остался чрезвычайно доволен их трактовкой, считая, что фортепианный дуэт воплотил его замысел самым оптимальным образом и передал художественную идею сочинения с блеском и виртуозностью.

В качестве жанровой модели для О. Негруцы послужил классический тип скерцо, сложившийся в творчестве Л. Бетховена и получивший развитие в музыке композиторов-романтиков. Так, без внимания О. Негруцы не осталась лирическая окраска музыки со стремлением к индивидуализации образности в скерцо Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона-Бартольди и А. Брукнера. Исполненные мрачного драматизма и возвышенной лирики четыре фортепианных скерцо Ф. Шопена, показательные с позиции обретения жанром скерцо самостоятельности, а также отдельные оркестровые пьесы соответствующего

наименования (скерцо из музыки к комедии В. Шекспира *Сон в летнюю ночь* Ф. Мендельсона-Бартольди, скерцо П. Дюка *Ученик чародея* по мотивам одноименной баллады И.-В. Гете, ставшее самым популярным произведением композитора) также повлияли на трактовку данного жанра в творчестве молдавского композитора¹⁵. Об этих жанровых истоках *Скерцо* О. Негруцы для двух фортепиано свидетельствует примененный автором тип формы (сложная трехчастная) и характер тематического контраста между частями.

Как уже сказано, по форме *Скерцо* О. Негруцы представляет собой сложную трехчастную форму ($A - B - A_1$). Его первая часть (A) включает вступление и четыре раздела ($a - bc - a$), которые складываются в простую трехчастную форму с контрастной составной серединой (bc). Средняя часть (B) подразделяется на четыре построения, которые, не будучи контрастными, воспринимаются как цельная структура. Последний раздел (A_1), трактуемый как сокращенная реприза ($b - a$), замыкается небольшой кодой.

Вступление, построенное в форме периода, открывается ярким аккордом доминанты ($D9\ omit5/6$ — доминантовым нонаккордом с секстой вместо квинты) в основной тональности сочинения *G-dur*. Следующая далее серия легких пассажей, звучащих у первого рояля, переходит к последовательности аккордов, причем указанный в начале сочинения оттенок *f* не меняется; наоборот, громкость постепенно усиливается. У второго рояля звучит цепь нисходящих терцквартаккордов ($Em7/-5/B, Dm7/A, Gis^{\circ}7, Em7/-5/G, Dm/F, Gis^{\circ}7/F, Em7$). Далее вертикаль усложняется полифункциональным сочетанием двух септаккордов ($D7\ omit5$ и $Em7\ omit3$), которые сменяются блестящим коротким глissандо, подводящим к основному разделу сочинения (пример П2. 9).

Сразу отметим, что в данном произведении наиболее развитой, виртуозной является партия первого рояля. Функция второй партии заключается в создании гармонической и ритмической основы. Начальный период (a), состоящий из двух предложений (ц. 1 и ц. 2), открывается короткими повторяющимися мотивами, построенными на восходящем хроматическом движении с остановкой на восходящей чистой кварте (звуки: $h - c - cis - d - g$). Далее они перерастают в более протяженные пассажи. В их структуре можно выделить несколько звеньев, которые объединяются в непрерывную мелодическую линию. Первое звено включает упомянутые выше мотивы и их продолжение (тт. 10–14) (пример П2. 10). Во втором — фраза строится с помощью хроматического движения от звуков b и f и коротких синкопированных фрагментов, отличающихся легкостью и грациозностью (тт. 15–17). Третье открывают «ломанные октавы», идущие опять-таки по хроматизму в нисходящем направлении (тт. 18–21).

Примерно таким же образом развивается тематический материал и во втором предложении периода (первое звено — тт. 22–26, второе звено — тт. 27–29 и третье — тт. 30–37). Таким образом, в мелодической конструкции данной формы большое значение приобретает хроматическое движение в непрерывно развертывающихся пассажах. Вся эта техническая «нагрузка» достается партии первого рояля, вторая же партия его дополняет, поддерживая обилие хроматического движения с помощью глубоких басов и аккордовых последовательностей, которые удерживают пульсацию четырехдольного метра и создают общий ритмический и гармонический каркас. Последний выстраивается на основе следующих септаккордов: *Em7/G*, *Am7*, *Ais^{o7}*, *G7/H*, *C7*, *Cis^{o7}*, *Es7*, *G7*, *Hm7/-5*, *Gis^{o7}*, *E7*, *Am7*.

Если в начальном периоде формы мелодия носила стремительный характер, то в следующем (*b*) она становится более спокойной. Правда, это успокоение мнимое, поскольку шуточный характер музыки присутствует и здесь: он подчеркивается легкими форшлагами и акцентами на слабых долях такта (тт. 42–45). Данное построение также открывают короткие мотивы, но основанные здесь уже на движении четвертными длительностями. При окончании каждого из мотивов примечательно акцентирование тонического звука *g* (тт. 38–41). Далее вновь возникает материал, основанный на движении пассажей. Вначале тематическая линия проходит только в партии первого рояля, затем она появляется в партии второго (тт. 46–53). Затем у солиста определяется смена фактуры: здесь на сильную долю звучит бас и к нему присоединяется короткая ритмическая группа, состоящая из двух восьмых, что вместе с басовой основой складывается в определенный аккорд. Данное чередование происходит в восходящем направлении: от нижнего регистра, с постепенным подъемом к верхнему (тт. 54–65).

Что касается тонально-гармонического аспекта данной части, то его предельно четкая и ясная основа выражена посредством партии второго рояля. В ней прослеживается постоянная опора на басовые звуки аккордов, присутствует также прозрачность аккордики, противопоставленной мелодии. Звуковедение последней позволяет завуалировать некоторые созвучия, «спрятав» их в тематической линии, которая в принципе не нуждается в четкой и последовательной фиксации аккордов. Но именно благодаря второму роялю гармонический план сочинения становится прост и ясен: композитор действует в пределах тонико-доминантовых соотношений (*G-dur* и *D-dur*), но часто отклоняется в сферу бемольных тональностей, таких как тональность минорной субдоминанты — *c-moll* и низкой VI ступени — *Es-dur*.

Раздел *c* объединяет два тематических элемента, каждый из которых оформляется в виде восьмитактового периода. Начальный из них исполняется первым роялем — его мелодия звучит в унисон, причем здесь задействован довольно широкий диапазон — тематическая линия проходит одновременно в малой и второй октавах. Данная фраза, выписанная четвертными длительностями, определяется подвижным и шутливым характером, что подтверждается ее штрихами и мелизматикой в виде форшлаггов и мордентов. Ее направленность имеет больше восходящую тенденцию, где зачастую с помощью акцентов подчеркивается звук *b*, являющийся неаккордовым в *G-dur* (блюзовый тон), но в совокупности с созвучиями второго рояля, воссоздающий с ними целостность гармонии. Например, в т. 68 звук *b* — это септима нонаккорда, построенного на основе субдоминантовой гармонии (*C9*); в т. 72 тот же самый тон при соединении с аккордом в басу дает совсем другую окраску, ведь нонаккорд в басу построен от *fis* (*Fis-9*), следовательно, и звук в мелодии оказался энгармонически заменимым на *ais*, что говорит об отклонении в тональность *H-dur* (тт. 66–73). А, как уже упоминалось, применение нонаккордов является типичным приемом для композиторов, пишущих в джазовой манере, поэтому он так часто встречается и в произведениях О. Негруцы. То же самое касается и частого использования «блюзовых нот» — пониженной III, VII и иногда V ступеней. Интересно, что упоминаемые тоны могут изменяться по высоте больше чем на полтона. По звучанию они обычно являются более высокими, чем звук, обозначаемый нотой с бемолом, и занимают положение «где-то между пониженной и натуральной ступенью, хотя исполнитель часто варьирует их высоту, используя прием скольжения вверх или вниз в указанных пределах» [102, с. 135]. Находясь в рамках темперированного строя, О. Негруца часто добивается вышеописанного приема за счет использования многочисленных мелизмов и «украшений», опевающих пониженный (или повышенный) тон и создающих эффект его неустойчивости и даже некоторого колебания.

Во втором периоде раздела *c* тематический материал сначала проводится вторым роялем, а затем подхватывается и завершается первым. При этом мелодическая линия второго рояля дана четвертными длительностями, но в виде триолей, что придает ей размеренность и неспешность. Неожиданно она прерывается ярким акцентированным аккордом, возникшим у первого рояля (*Es/B*), репликой которого и завершается данный раздел, окончательно утвердивший тональности *Es-dur* (тт. 74–81).

После этого, фактура «перестраивается» в более «привычное русло» — возвращается реприза (*a*), которая полностью основана на стремительном развертывании непрерывных пассажей первого рояля и на регулярной гармонической опоре второго (тт.

82–98). После завершения данной части эффектным глissандо начинается средний раздел сочинения — трио (*B*) (пример П2. 11).

Данная часть включает четыре построения, равноценных по своей структуре, поскольку каждое содержит по шестнадцать тактов (только последнее состоит из двадцати четырех). В целом, весь раздел *B* выдержан в спокойном характере, на что указывает проведение мелодии у первого рояля в виде движения четвертными длительностями, а также половинными в виде триолей. Конечно, в трио иногда встречаются «эмоциональные всплески», выраженные в виде кратких и довольно стремительных пассажей. Но возникают они, в основном, у второго рояля и своим движением заполняют тремоло в верхнем регистре, звучащее у первого, которое, без соответствующего дополнения могло бы восприниматься пустовато. Кроме этого, мелодия солирующего инструмента зачастую поддерживается септаккордами второго фортепиано, в верхнем голосе которых также возникает своя мелодическая линия. Например, при нисходящей очередности следующих аккордов: *Am7*, *Dis^{o7}/A*, *Dm7/A*, *Fmaj7*, *F7*, *Dm7/F*, *Dm7/C*, *Am7*, *Dm7/A*, *Cis^{o7}*, *G7/D*, *G7*, — в мелодии сначала происходит движение по хроматизму вниз: *g, fis, f, e, es, a, g, f, e*. С последнего тона *e* начинается ее восхождение уже по ступеням вводного септаккорда *Cis^{o7}* на фоне его задержания в басу, и окончательная смысловая остановка происходит на звуке *g* при звучании доминантовой гармонии в басу (*G7*) (тт. 99–106).

Общая реприза (*A₁*) по характеру звучания и динамике возвращается к началу произведения, небольшая кода продолжает этот же настрой, кроме того здесь чувствуется общая тенденция к расширению движения. Оно как бы «притормаживается»: у второго рояля в этот момент звучат аккордовые последовательности, данные половинными длительностями (*A9*, *D7omit5*, *B7*, *Am7*, *As+9omit5/6*, *G9*), а у первого — синкопированная мелодия, которая переходит в тремоло (тт. 244–247). После этого на фоне задержанного нонаккорда *G9* в мелодии появляется восходящее движение триолями, которое плавно переходит в трель. На ее фоне появляется соединение разноплановых гармоний у второго рояля, таких как трезвучие *G*, данное в широком расположении, и квартсекстаккорд *A/E*, которые вскоре перерастают в тремоло. Подобное сочетание — трель у первого фортепиано и тремоло у второго, и, кроме этого, широта регистрового диапазона — позволяет добиться еще большего нарастания звучания, особенно ярко подчеркнув при этом конечный тонический звук *g*, взятый в четвертой октаве первым роялем и в контроктаве — вторым.

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. При этом партия второго, не столь насыщенная в плане пассажной техники, представляет значительное разнообразие гармонических сочетаний, которые быстро сменяют друг друга ввиду быстрого темпа и общего движения. Конечно, несомненную исполнительскую трудность здесь, на первый взгляд, представляет более развитая партия первого рояля. Но при этом задача второго не менее важна: она заключается в подаче четкого ритма — в умении «удержать» своего «оппонента». Помимо этого, существенную сложность являет в данном произведении его форма. Речь идет об общей исполнительской конструкции, ведь, по сути, *Скерцо* состоит из серии небольших эпизодов, и перед двумя исполнителями стоит непростая задача передать его целостную архитектуру, избежав при этом дробности. Для этого требуется способность мыслить широкими фразами, а также соответствующая выстроенность динамической и ритмической сторон.

Итак, рассмотренные произведения О. Негруцы для двух фортепиано представляют собой несомненную ценность в сфере двухрояльного композиторского творчества в Республике Молдова. Отличительной особенностью индивидуальной манеры О. Негруцы является сочетание двух разноплановых и, в то же время, в чем-то близких стилистических направлений, таких как джаз и классическая музыка. Именно это специфическое свойство его письма представляет собой благодатную почву для создания произведений в жанре фортепианного дуэта, поскольку два инструмента предоставляют большой простор для авторской фантазии в подобной области. Это и возможность для сочинения концертных опусов с большой широтой диапазона, и перспектива для экспериментов с фактурой, в результате чего возникают предпосылки для применения импровизации. Кроме этого, удобство в использовании различных усложненных гармоний ввиду наличия двух нотных носителей, является прекрасной основой для выстраивания аккордов в любых широких расположениях.

При этом, композиции, созданные О. Негруцей для двух фортепиано, имеют 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. Кроме этого, в названных сочинениях ощущаются и фольклорные интонации, подчеркивающие национальный колорит музыки. Однако они не имеют того первостепенного значения,

которое придается им в произведении О. Негруцы *Хора*, рассмотренном в предыдущей главе¹⁶.

Таким образом, все сочинения для двух фортепиано О. Негруцы отличаются яркостью, оригинальностью и самобытностью, а также разнообразием красок и жанрово-стилистических характеристик.

3.2. Специфика музыкального языка и композиционно-драматургического решения в *Скерцо-фантазии* М. Стырчи

Композитор Мариан Стырча, известный, прежде всего, как автор эстрадных песен, музыки к спектаклям и ряда симфонических, хоровых и камерно-инструментальных сочинений, не обошел вниманием жанр фортепианного дуэта. Примером его творчества в данной области является масштабное концертное сочинение *Скерцо-фантазия*, которое М. Стырча написал в 1987 г., будучи студентом по классу композиции В. Загорского. По его словам, он уже тогда знал, кто будет его исполнять. Пианистки И. Хатинова и А. Варданян, ныне педагоги департамента *Фортепиано* АМТИИ, тогда являлись студентками консерватории им. Г. Музическу и однокурсницами М. Стырчи. Они несколько раз играли данное произведение: на летнем экзамене по фортепианному дуэту за первый курс и в концерте, посвященном началу следующего учебного года. А в 2009 г. они представили *Скерцо-фантазию* на юбилейном вечере композитора. А. Варданян и И. Хатинова, характеризуя произведение М. Стырчи, отметили его интонационную яркость и фактурное богатство. Пианисток привлекла свежесть музыкального языка *Скерцо-фантазии*, в котором преобладали современные диссонантные звучания. Это было необычно и интригующе для молодых исполнительниц, воспитанных на классико-романтическом репертуаре.

Название сочинения определяется синтезом двух жанровых видов музыки: скерцо и фантазии. Но если фантазийный элемент в данном симбиозе связан с определенной свободой трактовки формы, то черты скерцо определяют основной характер музыки — динамичный, напористый, позитивный¹⁷.

Скерцо-фантазия М. Стырчи написано в сложной трехчастной форме — $A - B - A_1$, где каждый из разделов выстраивается на основе объединения более мелких частей. Для более наглядного воспроизведения структуры сочинения воспользуемся следующей схемой (таблица 3.1.).

Таблица 3.1. М. Стырча. Скерцо-фантазия. Композиционная структура

<i>Вступление</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A₁</i>
тт. 1–14	<i>a</i> – тт. 15–30 <i>в</i> – тт. 31–40 <i>a₁</i> – тт. 41–56 <i>в₁</i> – тт. 57–84 <i>a₂</i> – тт. 85–102	<i>c</i> – тт. 103–118 <i>d</i> – тт. 119–134 <i>e</i> – тт. 135–162	<i>a₃</i> – тт. 163–180 <i>a₄</i> – тт. 181–198 <i>кода</i> – тт. 199–228

Вступление в данном произведении охватывает первые четырнадцать тактов. (Пример П2. 12). Его начало, отмеченное авторской ремаркой *Allegro con brio*, открывается серией аккордов, звучащих *f*. Эти гармонические комплексы отличаются охватом широкого диапазона, они не имеют конкретной тональной опоры, поэтому основным фактором, определяющим их функцию, является бас.

Начальное созвучие, данное в среднем и высоком регистрах в партии первого рояля, включает звуки *b – es – as – c* и звучащие октавой выше *b – es – f – b*. Далее, у второго рояля, на фоне баса *as* выстраивается созвучие *g – c – d – g* (*As maj7/4*). После него, на низкой басовой основе *e*, возникает аккорд *fis – gis – cis – fis* (*Fis7/E/4*), который снова сменяется предыдущим — *as – g – c – d – g* (*As maj7/4*). По такой же схеме выстраиваются и следующие два такта вступления. Только теперь второй рояль «перехватывает» начальный аккорд — *c – fis – ais – d* (*D7/C+3* — доминантовый секундаккорд от звука *c* с повышенной терцией) и продолжает его в партии правой руки созвучием *g – b – c – g* (*C7/G omit3* — доминантовый терцквартаккорд от *g* с пропущенной терцией). А затем, на фоне басового хода *b – g – ges*, проходят следующие аккордовые созвучия: *gis – cis – dis – gis* (*Gis sus4* — трезвучие от *gis* с квартой вместо терции); *a – c – f – a* (*F/A*); *b – d – f – b* (*B*).

Таким образом, сочетание баса и аккордов представляет собой пример политональности, своего рода «тонального разнобоя». Так, в начальном двутакте доминирует басовый ход *as – e – as*, где явно подчеркивается превосходство тона *as*. Но, при этом, наложенные на него аккорды представляют собой созвучия, выстроенные в *G-dur* и *Fis-dur*, с наличием в них квартового тона вместо терцового. Сходная схема выявляется и дальше: в басу развертывается линия: *в – g – ges*, а цепочка аккордов выстраивается на основе тональностей *Gis-dur* (с квартой), *F-dur* и *B-dur*. Подобное «наложение» тональностей зачастую встречается в джазовой музыке, которая в стилистическом плане затронула и композиторский стиль М. Стырчи. Дальнейший ход вступления определяется насыщенной фактурой: бурными стремительными пассажами,

звучащими у первого рояля и их дополнением в виде аккордов, проходящих у второго с различной степенью продолжительности: от половинных и четвертных длительностей, до сплошного «аккордового каскада», выстроенного на основе движения шестнадцатыми.

Первый раздел формы — *A* состоит из последования периодов: $a - b - a_1 - b_1 - a_2$. Основная тема, начинаясь в партии первого рояля, возникает в его верхнем регистре и звучит в октавном изложении ($g - es - as - d - e - d - c - g$). Когда она останавливается на звуке *d*, ее подхватывают три аккорда, звучащие в партии второго рояля. Здесь можно говорить о господстве тональности *c-moll*. Хотя вместе с аккордами, звучащими в правой руке партии второго рояля, наряду с басами образуются довольно сложные гармонические сочетания (что опять-таки указывает на соприкосновение с джазовой стилистикой): $c - a - es - g$ (*As maj7/C*); $es - b - d - a$ (*Es +11 omit3, omit9*); $fis - a - c - es - ges - b$ (*A9*) (тт. 14 – 16) (Пример П2. 13). На основе данного хода выстроен материал подраздела *a*. Подобная цепочка созвучий постоянно проходит у второго рояля, иногда незначительно изменяя свою ритмическую либо гармоническую структуру. При этом, тема, проходящая у первого рояля, всегда как бы приостанавливается на длинном звуке именно в тот момент, когда у второго проводится упоминаемая аккордовая линия, и, таким образом, они дополняют друг друга в мелодико-гармоническом плане (тт. 15–30).

Следующий подраздел *b* открывается вступительной синкопированной звуковой последовательностью, появляющейся у первого рояля. Включая в себя такие звуки как $d - as - d$, она строится на выдержанных целыми и половинными длительностями аналогичных басах (*as* и *d*), звучащих на тонах, соответствующих аккордам. Понятно, что такое однообразное чередование созвучий говорит о том, что перед нами аккомпанемент, на который, спустя шесть тактов, «накладывается» мелодия, которая проводится вторым роялем. Ее характер и некоторая прерывистость, своеобразные «взлеты» и неожиданные спады — все это является продолжением тематических процессов, свойственных предыдущему подразделу формы. Только, если там мелодия предполагала большее спокойствие, за счет постоянных остановок на крупных длительностях, здесь она звучит одной короткой и цельной фразой, которая «взволнованным потоком» подводит к началу следующего построения — *a*₁.

Последнее выполнено по такому же принципу, что наблюдается в подразделе *a*, то есть в нем происходит постоянное чередование фрагментов мелодии у первого рояля в октавной дублировке и трех аккордовых созвучий, которые сквозным «лейтмотивом» проходят через всю пьесу. Но, если в первоначальном варианте они постоянно отталкивались от опорного баса *c*, то здесь смещаются на полтона вверх: $cis - a - e - gis$ (*A*

maj7/Cis); $e - h - dis - ais$ (*Emmaj7omit3 add11*); $g - ais - cis - e - h$ (*Ais°7/9*). При этом мелодическая линия в партии первого рояля также задерживает свое движение на длинных нотах, как бы «прислушиваясь» и давая высказаться своему «собеседнику», у которого в этот момент проходит вышеупомянутая аккордовая последовательность (тт. 40–56).

Далее следует подраздел b_1 , открывающийся небольшим четырехтактовым вступлением. Как и в сходных с ним начальных тактах подраздела b , здесь также у первого рояля проходит синкопированная мелодическая формула, только на этот раз она дана в секундовом соотношении (звуки $cis - d$, $c - d$) на фоне созвучия $c - d - g - b$, выдержанного по типу своеобразной «аккордовой педали» у второго (тт. 57–60). Далее между партиями обоих инструментов начинается своего рода диалог, который открывается вторым фортепиано, поскольку на этот раз тема, звучащая в октавной дублировке, переходит в басовую сферу. Иногда, «застревая» на длинных звуках, она перехватывается первым роялем. Но в партии последнего тоже проходит тематическое развитие в рамках тональности *cis-moll*, являющейся основной для данного раздела (тт. 61–80). Здесь мелодия выстраивается на фоне аккордового сопровождения, в котором не задействованы слишком сложные комплексы с резко диссонирующим звучанием (как, например, основной ход, часто используемый композитором в эпизодах a , a_1 и a_2). Затрагиваются, в основном, тональности, находящиеся в более близком соотношении с *cis-moll*, такие как: *Gis-dur*, *fis-mol*, *A-dur*. В продолжение этого движения возникает небольшая трехтактовая связка, звучащая в *f-moll*, после чего музыкальный материал плавно модулирует в *c-moll*, открывая тем самым репризный подраздел части $A - a_2$.

Что касается соотношения партий обоих инструментов (в рамках рассмотренного материала), то оно представляется следующим. По предыдущим анализам видно, что обычно в двухрояльных произведениях функцию «солиста» выполняет первый рояль. В данном случае ситуация похожая, поскольку мелодическая линия проходит у первого фортепиано чаще, чем у второго. Но распределением материала, конечно, не ограничивается уровень сложности самой партии, поскольку, если говорить о виртуозной стороне музыки, то вторая партия представляет для пианиста больше «неудобств» в плане разнообразия и насыщенности аккордовой фактуры, нежели первая. Если учесть еще и подвижный темп, то в целом партия второго инструмента может быть охарактеризована как очень развитая и сложная для исполнения. Она не является простым «аккомпанементом», выполняющим вспомогательную функцию, а представляет собой органический компонент сложноорганизованной целостности.

Следующий крупный раздел сочинения — *B* — открывается вступлением (*c*), состоящим из шестнадцати тактов (Пример П2. 14). Оно начинается прозрачным звучанием гармонической последовательности у первого рояля, которая изредка прерывается недлинными восходящими пассажами второго (тт. 103–112).

Далее в верхнем регистре партии первого фортепиано возникает мелодическая линия в октавной дублировке на *pp*. Ее триольное движение подготавливает «почву» для начала основной темы данного эпизода, обозначенного нами *c1*. В нем резко меняется темп и характер музыки — *Molto meno mosso* сменяется взволнованным *Agitato*. При этом движение триолями, наметившееся во вступлении к данной части, здесь сохраняется. Но оно становится намного более стремительными, кроме этого, то у первого, то у второго инструмента возникают виртуозные пассажи. При этом фактура раздела *c1* остается прозрачной, поскольку тематический материал легко передается от одного инструмента к другому, и, если какой-то из них не задействован, он «хранит молчание», пока партнер проводит свою линию. Таким образом, в этой части не наблюдается общей перегруженности звучания, поскольку в фактуре выдерживается принцип диалога (тт. 119–134).

Далее следуют подразделы *d* и *d1*, выстроенные по тому же принципу, что и предыдущие. Первый из них — *d*, обозначенный как *Molto meno mosso*, — имеет вступительный характер, хотя звучит более ярко и помпезно нежели *c* — вступление к *c1*. Это происходит за счет фактурной насыщенности партий обоих инструментов аккордами (тт. 135–144). В разделе *d1* меняется темп, а характер движения музыки становится более взволнованным. Здесь оба инструмента являются равнозначными, поскольку нельзя определенно сказать, какой из инструментов доминирует в сфере пассажной техники, переданной шестнадцатыми длительностями (тт. 145–157).

Небольшая четырехтактовая связка (ее начало совпадает с обозначением *Alla breve*) подводит к последнему, репризному разделу произведения — *A1* (тт. 158–162), полностью основанному на материале первой части (*A*), с той лишь разницей, что при втором проведении основной темы происходит отмена знаков. Тем не менее, материал не связан ни с *C-dur*, ни с *a-moll*, здесь звучат диссонирующие аккорды: *d – a – c – e – g* (в правой руке *Am7*, в левой октава в басу от звука *d*), *f – h – es – h* (в басу октава от *f* и аккорд *Es+/B omit3*), *as – es – ges – d* (*As 11omit3, omit9*) (тт. 181–198). Подобная манера изложения в виде сложных, тонально неопределенных аккордовых созвучий в стилистическом плане усиливает джазовый характер музыки М. Стырчи. Кода, представленная в темпе *Presto*, обладает виртуозным размахом и с подбающей яркостью эффектно замыкает такое

масштабное концертное произведение, каким является *Скерцо-фантазия* М. Стырчи для двух роялей (тт.199–228).

В завершение анализа подчеркнем два момента: первый касается музыкального языка данного произведения, второй — трактовки инструментальных партий.

Нельзя не отметить, что молодой в то время автор *Скерцо-фантазии*, будучи профессиональным пианистом, был под особым впечатлением от композиторов-пианистов эпохи романтизма, 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 произведении для двух фортепиано. Помимо этого, в *Скерцо-фантазии*, как и в двухрояльных сочинениях О. Негруцы, чувствуется определенное влияние джазовой стилистики. При разговоре автора данного исследования с М. Стырчей выяснилось, что, действительно, джаз повлиял на него очень сильно. Композитора всегда привлекала красочность и диссонантность джазовой гармонии, импровизационность формообразования. Это качество музыки в ходе создания произведений возникало интуитивно, спонтанно, поэтому М. Стырча всегда стремился контролировать процесс сочинения, не допуская излишней усложненности и не подчиняя полностью композиционную логику джазовой манере. В *Скерцо-фантазии* композитор насытил музыкальную ткань нонаккордами, ундецимаккордами, использовал политональную гармонию и т. д. Кроме этого, он обогатил сочинение частыми отклонениями и модуляциями, усложнил фактуру, включающую многообразие 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

Что касается фактурных функций партий двух роялей, то в данном сочинении они являются равноценными. В этом же кроется трудность исполнительских задач. Как уже указывалось, партия второго инструмента выполняет функцию фактурно развитого и технически сложного аккомпанемента. Поэтому виртуозные качества здесь в равной степени присущи обеим партиям. М. Стырча в разговоре с автором диссертации подчеркивал, что роли обоих инструментов для него важны, и что значение второго рояля не сводится к «аккомпаниатору» — по звуковым и пианистическим возможностям два фортепиано эквивалентны.

На наш взгляд, 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. Конечно, в *Скерцо-фантазии* можно выделить и чисто пианистические трудности, связанные с техническими возможностями музыкантов, от которых требуются хорошие навыки владения крупной техникой — аккордовой и октавной. Таким образом, *Скерцо-фантазия* М. Стырчи — это прекрасный пример двухрояльного сочинения, оригинального как в чисто исполнительском аспекте, так и в художественном плане.

3.3. Выводы по главе 3

Анализ *Концертного вальса* и *Скерцо* О. Негруцы, а также *Скерцо-фантазии* М. Стырчи позволяет заключить следующее.

1. 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. Это примеры таких жанровых форм, как концертный вальс, скерцо и фантазия. Оригинальность проанализированных произведений заключается в **синтезе** указанной **жанровой образности с языковыми ресурсами массовой музыкальной культуры**, что придает сочинениям качество демократичности и способствует легкости восприятия.

2. Особенности музыкального языка в *Концертном вальсе* и *Скерцо* О. Негруцы, а также в *Скерцо-фантазии* М. Стырчи, обусловленные доминированием жанровой образности и синтезом элементов классического и джазового направлений, проявляются в **типизированности средств выразительности и синтаксических норм**. Это реализуется, в первую очередь, в гармоническом складе: музыкальная ткань насыщена септаккордами, нонаккордами, ундецимаккордами различных видов и форм. Разнообразие гармонической вертикали, использование усложненных сочетаний приводит к преобладанию колористичности, фонизма над функциональностью гармонии, хотя классические функциональные связи в общих чертах не утрачиваются.

Интонационный стиль в произведениях О. Негруцы практически целиком определяется ритмической координатой фактуры: данный фактор определяет метроритмическую и синтаксическую структуру композиции — членение мелодии на мотивы и фразы, появление неожиданных цезур в мелодической линии, наличие акцентов на слабых долях и т. д., что особенно видно на примере *Скерцо*. Общей чертой, объединяющей проанализированные сочинения О. Негруцы, является наличие в каждом

из них единой ритмической пульсации, которая пронизывает общую конструкцию.

В *Скерцо-фантазии* М. Стырчи нет такой однородности, какая наблюдается в произведениях О. Негруцы. 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. Мелодия же то высвечивается в верхнем голосе аккордов, то «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.

3. Фактурное новаторство рассмотренных двухрояльных произведений заключается в **соединении общепринятых разновидностей фортепианного склада классического типа с теми особенностями музыкальной ткани, которые свойственны джазу**: особого типа мелодикой и гармонической вертикалью, ритмическими и тембровыми находками.

4. Различие трактовки функций двух роялей у О. Негруцы и М. Стырчи заключается в неодинаковом подходе к распределению «нагрузки» на партии первого и второго инструментов. Так, у О. Негруцы, при общей прозрачности фактуры, ведущая роль полностью отдана партии первого рояля, которому в большой степени подвластно и кантиленное, и виртуозное начало. Вторая партия, выполняя зачастую функцию аккомпанемента, находится в зависимости от первой: она поддерживает ее ритмически и гармонически.

В сочинении М. Стырчи музыкальная ткань обеих партий отличается плотностью и насыщенностью. Кроме этого, в *Скерцо-фантазии* партия второго фортепиано «вырывается» из роли «подчиненного» компонента двухрояльной фактуры, поскольку по качеству изложения материала и по наличию виртуозных исполнительских моментов несколько не уступает первой.

4. СОЧИНЕНИЯ В. БЕЛЯЕВА И Г. ЧОБАНУ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА: ПОИСКИ СОВРЕМЕННЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ

Поиск современных средств музыкальной выразительности многими композиторами Республики Молдова рассматривается как перспективный путь для создания оригинальных творческих концепций. Чаще всего данная задача решается в области ансамблевой инструментальной музыки, к которой относится и сфера фортепианного дуэта. Среди двухрояльных сочинений отечественных авторов особенно показательными с указанной точки зрения является произведение *Dies Irae* В. Беляева и двухчастный цикл *To Philharmonic Public of Chişinău* Г. Чобану, представленные в двух следующих подразделах настоящей главы.

4.1. Особенности тематизма и формы в произведении для двух фортепиано *Dies Irae* В. Беляева

В творчестве композитора Владимира Беляева камерная инструментальная музыка занимает ведущее место. Более того: можно даже утверждать, что именно данная жанровая сфера стала для В. Беляева той областью, в которой он наиболее убедительно реализует свой художественный потенциал. Это объясняется тем, что возможности камерно-инструментальных жанров в наибольшей мере соответствуют стремлению В. Беляева оперировать различными тембровыми красками и позволяют ему смело экспериментировать, добиваясь интересных результатов. Композитором созданы произведения для разных камерных составов. Преобладают сочинения для четырех, пяти и более инструментов, как, например, два струнных и один духовой (*Adio*) квартеты, три квинтета, септет *In memoriam* для фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, кларнета, фагота и ударных; одночастная композиция *Axa* для двенадцати струнных и т. д. Сочиняет В. Беляев также произведения для инструментов соло: *Violino solo* для скрипки, *Scherzo-sarcastico* для трубы, *Три пьесы на одну народную тему* и *Ostinato* для фортепиано. Пишет он и для двух и трех инструментов: *Duo* для скрипки и вибратона, *Dies Irae* для двух роялей, *Пять миниатюр* для скрипки, флейты и вибратона и др.

Одним из показательных камерно-инструментальных опусов В. Беляева является произведение *Dies Irae*, написанное в 2002 г. для двух фортепиано и представляющее интерес как яркое концертное произведение для двух фортепиано, в котором современный композитор для решения идейно-образных задач обратился к семантике средневековой секвенции. Сразу отметим, что данное сочинение своей концепцией и тематическим

материалом во многом превосходит другое, более позднее и масштабное белаяевское произведение — симфоническую фреску *Passion XXI*. Партия органа, звучащего в *Passion XXI* как солирующий инструмент, во многом опирается на тематизм партии первого рояля из анализируемого здесь двухрояльного опуса.

Секвенция *Dies Irae*, как известно, прочно вошла в историю мировой музыкальной культуры. Считается, что ее текст появился в XIII веке и создан францисканским монахом Томазо ди Челано. Напев секвенции имеет народно-песенные корни и отличается строгостью. К нему нередко обращались разные композиторы как к трагическому музыкальному символу, воплощающему человеческие представления о смерти. Так, например, мелодия *Dies Irae* звучит в финале *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, в *Пляске смерти* для фортепиано с оркестром Ф. Листа, в Третьей симфонии и симфонической поэме *Пляска смерти* Ш.-К. Сен-Санса, в симфонии *Манфред* П. Чайковского, в сюите *Из средних веков* А. Глазунова, в *Равсодии на тему Паганини* и *Симфонических танцах* С. Рахманинова, во Второй симфонии А. Хачатуряна, в оратории *Пляска мертвецов* А. Онеггера и во многих других сочинениях.

Секвенция *Dies Irae* привлекла внимание и композиторов Республики Молдова. Так, Г. Няга использовал интонации *Dies Irae* в побочной партии Третьей симфонии как «знак возмездия, неминуемой расплаты за бездумное, развязное веселье» [2, с. 125]. Обратился к музыкальному образу *Dies Irae* и В. Беляев, для которого вообще характерно «воплощение таких психологических состояний, которые обобщены категорией трагического» [2, с. 62].

Произведение *Dies Irae* В. Беляев сочинил в расчете на дуэт пианистов А. Лапикуса и Ю. Маховича. Однако первыми исполнителями стали Инна Хатинова и Лариса Соболева. Премьера состоялась 27 апреля 2006 г. в Органном зале Кишинева. Позднее сочинение прозвучало 26 октября 2013 года на *Фестивале современной музыки* в г. Яссы (Румыния) в интерпретации учеников И. Хатиновой Александра Пригало и Ливии Чолпан (Запись с концерта можно прослушать на *You Tube*).

Как И. Хатинова, так и А. Пригало отмечают большую трудность при разборе нотного текста *Dies Irae*, поскольку в обеих партиях содержится много диссонансов. Исполнители едины также в характеристике ансамблевых проблем данного опуса: они связаны с ритмической стороной сочинения и динамическим балансом партий. При общем темповом нарастании от начала к концу произведения должно усиливаться и совокупное звучание инструментов, что требует от пианистов хорошей техники и умения

выстроить длительный подход к кульминации опуса, которая расположена почти в конце формы.

Идейную концепцию *Dies Irae* В. Беляева можно определить как противоборство жизни и смерти, вечных ценностей и беспощадного разрушения, роковой предначертанности и божественного провидения. Музыкальным воплощением этой антитезы выступают две образные сферы, тесно связанные между собой приемами сквозного развития и производного контраста. Секвенция *Dies Irae* олицетворяет собой роковое начало, «сметающее на своем пути все живое. Она формируется, а потом и исчезает постепенно» [61, с.124].

Секвенции *Dies Irae* противопоставлена музыкальная символика эпохи Барокко, в частности, И.-С. Баха. В. Беляев цитирует фрагмент прелюдии *c-moll* из первого тома *Хорошо темперированного клавира*, завершает сочинение гармоническими фигурациями прелюдии *C-dur* из того же полифонического 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, которыми открывается сочинение, постепенно складываются в конкретную тему из музыки И.-С. Баха, звучащую с большой внутренней напористостью; далее эта тема наполняется чертами агрессии и внезапно 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. Композитор словно утверждает в данном сочинении, что все возвращается на круги свои: «... что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем...» [38, с. 666]. По словам самого В. Беляева, высокая задача автора — так воплотить идею, чтобы человек, даже не зная наименования произведения, понял, о чем оно.

Произведение написано в сложной трехчастной контрастной форме (*A – B – C*) крещендирующего типа (термин В. Холоповой) с кодой. Раздел *A* (тт. 1–92) выполняет функцию развернутого вступления, в котором происходит формирование элементов первой драматургически весомой темы произведения — темы прелюдии *c-moll* из ХТК И.-С. Баха. Раздел *B* (тт. 93–172) содержит экспонирование и развитие данной темы,

полностью исчерпывающее ее интонационный потенциал. В разделе *C* (тт. 173–218), кульминационном по смыслу, вводится вторая, не менее важная в драматургическом отношении тема — *Dies Irae*. Завершается сочинение просветленной кодой на материале хорального склада (тт. 220–235). Если данную структуру выразить графически, на наш взгляд, она будет подобна динамической вилочке *crescendo*, которая обрывается *subito piano* по типу многоточия. Динамическая устремленность формы обеспечивается не только интенсивными интонационно-тематическими процессами, но и выраженной тенденцией к постепенному сжатию каждого последующего ее раздела. Так, раздел *A* занимает 92 такта, раздел *B* — 80 тактов, кульминационная зона *C* — 47 тактов, кода — 15 тактов. Такое соотношение частей одночастной структуры обеспечивает форме целого качество единства и оптимальной пропорциональности. Продемонстрируем сказанное более детальным анализом.

Начальный раздел *A* представляет собой простую двухчастную форму ($a - a_1$), в которой первое построение (тт. 1–49) имеет имитационную конструкцию, наподобие экспозиции четырехголосной фуги, а второе (тт. 50–92) реализует принципы контрастной полифонии.

Сочинение открывается резким ходом на м. 9 в басу, дублированным в октаву и решенным ритмически как форшлаг. Он появляется сначала у второго рояля от звука *C*, а затем подхватывается первым роялем на б. 2 выше. Этот ход своей краткостью и императивностью напоминает начало органной токкаты Й.-С. Баха *d-moll* и настраивает на соответствующий характер музыки. Далее у первого рояля звучит одноголосная тема, изложенная в очень высоком регистре на фоне легкого глиссандирования по струнам инструментов: у первого рояля — в большой октаве, у второго — в третьей (тт. 3–10). Интонационно-ритмический контур инципита этой темы напоминает начальные обороты темы фуги *c-moll* Й.-С. Баха. В мелодическом контуре просматриваются также очертания риторических фигур *passus duriusculus* и *anabasis*. Правда, из-за обилия ходов на широкие интервалы (уменьшенной нисходящей и увеличенной восходящей октавы, нисходящей малой септимы) связь с музыкой Баха на слух не обнаруживается, она выявляется лишь в процессе анализа. Однако одноголосное изложение придает музыке черты темы фуги и словно предполагает дальнейшее полифоническое развитие (пример П2. 15).

Действительно, после начальных восьми тактов в низком регистре у второго рояля появляется *quasi*-ответ (тт. 10–21). Интонационная структура ответа, по сравнению с темой, является вариантной; одинаковы лишь первые секундовые шаги, в дальнейшем же ответ уступчато и неспешно «двигается» вверх. Противосложение в партии первого рояля

ритмически комплементарно. Огромный регистровый разрыв между голосами здесь создает ощущение напряжения и, в то же время, холодной пустоты пространства, чего-то вневременного и безличностного.

До окончания раздела *a* имеется еще два проведения темы (тт. 22–29, 45–49) и один ответ (тт. 29–45). Спокойное полифоническое развертывание дважды прерывается резкими секундовыми созвучиями-кластерами (тт. 27–29, 40–42), воспринимаемыми как тревожные сигналы-предостережения.

В дальнейшем (*a*₁: тт. 50–92) фактура уплотняется. Музыкальная ткань строится как полифония трех, а затем четырех свободно развивающихся голосов, равномерно распределенных между основными регистрами обоих роялей. Увеличение числа голосов приводит к формированию вязкой музыкальной ткани, в структуре которой встречаются моменты разнообразных имитационных переключек, контрастных и гетерофонных сочетаний. Общая линия развертывания направлена в сторону постепенного учащения ритмической пульсации, накопления диссонантности звучания и усиления громкостной динамики.

Итогом данного движения становится появление (в т. 93) цитаты из прелюдии *c-moll* Баха, звучащей напористо и энергично (пример П2. 16). Она открывает собой вторую часть (*B*) музыкальной композиции, которая по форме двухчастна: *b – b*₁. В построении *b* (тт. 93–123) тема баховской прелюдии проводится в партии первого рояля. Диатоническая чистота баховской гармонии, выдерживаемой здесь, нарушается кластерными созвучиями второго рояля. Далее в кластерные звучания вклиниваются интонационные обороты, сходные по ритмическому рисунку с токкатной темой цитаты из музыки Баха. Они возникают фрагментарно, прерывисто, пока, наконец, не сливаются с партией первого рояля в одно целостное и непрерывное движение (т. 112). В это время тема самой цитаты растворяется в едином звуковом потоке, неизменной остается только ее ритмическая структура и четкая пульсация. Гармоническая вертикаль политональна и диссонантна.

В построении *b*₁ (тт. 124–172) тема прелюдии *c-moll* Баха, проводится вторым роялем. На нее, в свою очередь, накладывается политональный мелодико-тематический комплекс в партии первого рояля, который не просто нарушает ясность диатонической гармонии баховской цитаты, но, становясь полноправной частью фактуры, как бы конкурирует с ней и в конечном итоге побеждает: тема цитаты «не выдерживает поединка» и поглощается звуковым хаосом, царящим вокруг нее. Неожиданно неизменная токкатная фактура в партии первого рояля прерывается (ц. 139), ее сменяют кластерные

созвучия, «разбросанные» по разным регистрам. Угрожающее нарастание звучания говорит о подходе к кульминации всего произведения.

Начало кульминационной зоны сочинения (раздел *C*) ознаменовано появлением темы *Dies Irae* (т. 180). Здесь все подчинено идее регулярного моторного движения, в котором ровный ритмический пульс шестнадцатыми является фоном для возникновения на нем ярких звуковых точек. Дублированные в пять октав, они поочередно вспыхивают в партии то одного, то другого рояля, и из них постепенно складывается мелодия секвенции. Звуковысотный объем музыкальной ткани здесь грандиозен, громкостная динамика достигает предельно максимальных значений, ритмическая активность поражает напористостью (пример П2. 17). При прослушивании временами возникают ассоциации с чем-то механистичным, звучание своим токкатным характером напоминает пьесы типа «злого скерцо» или *perpetuum mobile*. Непрерывный поток кластерных созвучий, не имеющих уже определенно выраженной высоты, словно символизирует мощную разрушительную стихию, которая приводит к гибели всего сущего. Здесь композитор использует специальную форму нотной записи для отображения кластеров, извлекаемых ударом ладони по клавишам.

В кульминационной зоне произведения выделяются два этапа. Первый (тт. 180–194) — это непосредственное проведение секвенции *Dies Irae* на фоне четырехдольного движения шестнадцатых (такого же, как и в предыдущем разделе). Второй (тт. 195–218) ознаменован появлением жестких аккордовых созвучий, бешеный и яростный темпоритм которых говорит сам за себя — близится страшный финал, развязка и, как следствие этого, конец всему.

Когда, постлюдия, воспринимается одновременно как просветление, очищение и опустошение. Силы зла одержали победу, но мрак рассеялся, и после него не осталось ничего. Словно из пустоты появляется серия мажорных аккордов (*F-dur*, *E-dur*, *F-dur*, *Fis-dur*, *G-dur*, *As-dur*, *H-dur*, *B-dur* и т. д.), которые звучат на фоне прозрачного глиссандирования по струнам роялей (как в начальном разделе формы), а затем воцаряется ясное трезвучие *C-dur*, изложенное в гармонической фигурации по типу соответствующей прелюдии Баха (пример П2. 18) (тт. 223–235; 229–235). Это можно сопоставить с эффектом постепенного растворения, застывания звучания, как будто овеванного холодным дыханием вечности. Когда в тишине исчезают последние звуки сочинения, создается впечатление, что молчание реальной жизни продолжает входить в художественный мир произведения, а произведение «втягивает в себя» реальность....

Dies Irae В. Беляева является произведением очень сложным для исполнения как в техническом, так и в образном отношении. В его первом разделе несомненную трудность представляет материал, созданный на базе контрастной полифонии. Сложный интонационный строй требует от исполнителя тщательного изучения и проработки для выявления соотношений основного и подчиненного голосов, а также установления первостепенности либо равноценности звучания первого и второго роялей. 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, выходящий за рамки привычного тематизма музыки И-С. Баха (при общей тенденции к усилению звука), даже несколько пугает устрашающей диссонантностью. Но и в данном случае пианист может прибегнуть к привычной формуле тренировочной работы, которая поможет ему при исполнении: подчеркивать сильные доли, особенно в начале каждого такта, без равномерного утяжеления всей фактуры целиком. Это целесообразно использовать при разборе произведения, но в концертном исполнении (с учетом быстрого темпа) необходимо показывать смысловые опорные точки, исключая излишнюю тяжеловесность и перегруженность звучания. В кульминационном разделе сочинения, где длина пассажей охватывает почти весь диапазон фортепианной клавиатуры, возможно использовать тот же метод работы. Композитором не случайно расставлены акценты, за счет выделения которых происходит показ темы *Dies irae*: их подчеркивание облегчает исполнительскую задачу. Конечно, помимо чисто пианистических трудностей, данное произведение является сложным в плане общего охвата формы и передачи содержания. Поскольку смысл сочинения определяется мрачной концепцией, от обоих исполнителей требуется особая концентрация и самоотдача, способность мыслить и «читать между строк», проводя через этот необъятный звуковой поток, символизирующий разрушение и хаос, надежду на просветление и успокоение.

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 композитором 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 доходчивости и демократичности, современности и исторической конкретности, что позволяет говорить о «индивидуализированности его образа» [57, с. 48]. Рассматривая подобное явление, Л. Мазель пишет, что «оно означает нечто гораздо большее, чем наличие внешних признаков, позволяющих опознать данное произведение среди других. Индивидуальность образа неотделима от его несхожести с другими в чем-то важном — в его внутреннем смысле (или оттенках смысла), — а, следовательно, и от элемента существенно новизны, оригинальности» [57, с. 48]. Характеризуя значение сочинения В. Беляева *Dies Irae* в развитии жанров фортепианной музыки Республики Молдова, можно с определенностью утверждать, что это неординарный пример виртуозного концертного сочинения для двух фортепиано с ярко выраженными признаками симфонизации и монументализации жанра.

4.2. Преломление интертекстуальности в цикле Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*

Являясь автором сценических, оркестровых, хоровых, камерно-инструментальных и камерно-вокальных опусов, Геннадий Чобану проявил себя композитором разнообразных творческих интересов и устремлений. И все же сочинению музыки для фортепиано и с участием фортепиано он уделяет особое внимание, поскольку достоинства этого инструмента в сольном варианте, в качестве ансамблевого партнера и аккомпанирующего тембра хорошо знает по первому музыкальному образованию: в 1982 г. он закончил Российскую академию музыки им. Гнесиных по классу фортепиано Л. Булатовой и В. Жубинской. Поэтому немало произведений им было написано именно для рояля. Это цикл из трех фортепианных пьес (*Пейзаж, Оstinato, Рондо*); *Импровизация, Сонатина* в трех частях: *Burlesque, Andante sostenuto, Allegro vivace*; *Детский альбом, Каприччио, Соната-медитация*, миниатюра *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями* и другие произведения. Для фортепиано и симфонического оркестра Г. Чобану создал *Концерт-рапсодию, Концерт № 2*, озаглавленный *Ностальгия о фестивале*, и композицию *Moment Vasovian*. Помимо этого, рояль используется им в различных камерных ансамблях для двух, трех, четырех инструментов. Для этих составов были сочинены: *Скерцо* и *Турецкая мелодия* для скрипки и фортепиано, *Трио* для скрипки, контрабаса и фортепиано (или синтезатора), *Квартет* для двух скрипок, контрабаса и фортепиано. Рояль как аккомпанирующий инструмент представлен композитором в вокальных сочинениях. В 1996 г. Г. Чобану создал и сочинение для двух фортепиано, названное *To Philharmonic Public of Chişinău (Посвящение кишиневской филармонической*

публике) и ставшее единственным его обращением к фортепианно-дуэтному искусству [129, с. 73, 84].

Премьера сочинения *To Philharmonic Public of Chişinău* состоялась в 1997 г. в Органном зале Кишинёва, в рамках фестиваля *Zilele muzicii noi*, где фортепианным дуэтом А. Лапикус — Ю. Махович была исполнена первая часть диптиха — *For you*. Полностью данный цикл прозвучал в Малом зале Национальной филармонии в 2013 г., в ходе того же фестиваля в интерпретации молодых пианисток Екатерины Барановой и Ольги Пановой. Вскоре после этого сочинение было исполнено учениками И. Хатиповой — Викторией Ромашко и Александром Пригало: 26 октября 2013 г. цикл прозвучал в рамках *Фестиваля современной музыки* в румынском городе Яссы (данная интерпретация имеется в Интернете на *You Tube*). По словам, А. Пригало, сочинение Г. Чобану — это «хрестоматия» по истории музыки, поскольку содержит большое количество разнообразных цитат. Поэтому первоначальную задачу молодой пианист видит в создании цельной исполнительской концепции, которая не распадалась бы на отдельные фрагменты. Написанное современным языком, произведение Г. Чобану поначалу представляется для музыкантов зашифрованным «ребусом», но, по мере вникания в него и глубокого осмысления художественной идеи, возникает большой интерес и исполнительский «азарт». При этом развивается особый тип музыкального мышления — интуитивный, необходимый для интерпретации недавно созданных, прежде не исполнявшихся произведений.

Трудно найти более подходящую характеристику данного сочинения Г. Чобану, нежели та, что дал Д. Лигети своим сочинениям: «Я сказал бы так: программная музыка без программ, музыка, сильно насыщенная ассоциациями, но чистая музыка. Все прямое и однозначное мне чуждо. Я люблю намеки, двусмысленности, многозначности, вещи с двойным дном. Многозначны также различные картинные ассоциации, связанные с моей музыкой, о которых я говорю и думаю или которые я ощущаю, когда представляю себе мою музыку» [83, с. 151]. Здесь же будет уместно и высказывание исследователя М. Гумарова о фортепианном творчестве Д. Лигети, которое легко соотносится с сутью двухрального опуса Г. Чобану: «Существенным фактором творчества Лигети становится игровое начало, путешествия в виртуальные миры. Целое предстает в виде «потока сознания», рождаемого творческой фантазией композитора, с бесчисленным количеством кодов и символов и в бескрайнем космическом мире которого личность блуждает по огромному, постоянно обновляемому пространству» [22, с. 7].

Название произведения композитор сформулировал в виде посвящения. Известно, что в литературоведении и лингвистике посвящение понимается как заявление о том, что данное произведение «адресовано или поднесено в качестве дара тому или иному лицу или <...> группе лиц» [95]. Обычным же тезисом, обсуждающимся применительно к любому посвящению, становится вопрос о том, почему и зачем автор посвятил данное сочинение названному лицу или группе лиц (в данном случае — кишиневской филармонической публике).

По-видимому, не лишено оснований наблюдение киевского музыковеда Е. Зинькевич, что в наши дни повысилась рекламная функция заглавия, которое зачастую «...становится яркой «упаковкой», в которую обернут товар» [30, с. 10]. В анализируемом случае «товару» даже придается «импортный» вид: заглавие дано на английском языке. Думается, однако, что дело не только в рекламной броскости названия. Важно то, что именно факт англоязычного посвящения становится ключом к ответу на вопрос, какой именно публике композитор «преподнес» свое творение. Ясно, что речь идет о той части филармонической аудитории, для которой достаточно привычны названия вроде *Manifestation forms of absolute force* или *In cursu ad intellectum supremae ideae vitae* и т. д. Безусловно, это завсегдатаи фестиваля *Zilele muzicii noi*, интеллектуально образованные, знакомые с явлениями поставангарда, ценящие стилистические интертекстуальные игры.

«Действительно, в сочинении Г. Чобану огромную роль играет сложная система отношений с музыкальными текстами других авторов, ибо именно через выстраивание этих связей рождается собственный текст композитора, утверждается его творческая индивидуальность и выявляется идейная концепция сочинения» [70, с. 104]. Уже названием данного опуса композитор апеллирует к «памяти» других музыкальных посвящений: вспоминаются *Посвящение Наде Буланже* И. Стравинского для двух теноров, *Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву, Дмитрию Шостаковичу* для фортепиано в шесть рук и симфоническая прелюдия *Hommage à Grieg* А. Шнитке, *Посвящение Марине Цветаевой* для хора *a cappella* и *Посвящение Т. С. Эллиоту* для сопрано и инструментального октета С. Губайдуллиной, *Hommage à Pierre* для камерного ансамбля Э. Денисова и многие другие. Тем самым слушатель оказывается как бы подготовленным к возможному образно-эмоциональному наполнению сочинения, связанному с выражением почтительного внимания, признательности, пиетета и т. д.

Однако установка на восприятие серьезного содержания при слушании музыки *Посвящения* Г. Чобану сразу же разрушается, заменяясь ощущением парадоксальности. Первый парадокс заключается в том, что музыкальный материал данного произведения

вызывает множественные и разнообразные ассоциации с творчеством Ф. Листа, Ф. Шопена, К. Черни, авторов XX века (Д. Лигети, О. Мессиана), с собственными более ранними сочинениями Г. Чобану. Суть второго парадокса сводится к тому, что, применяя цитаты и создавая аллюзии, к примеру, на этюд К. Черни или же используя пассажи в духе композиторов-романтиков, 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.

Самым интересным и, пожалуй, ключевым моментом, определяющим смысл всего цикла, становится итог каждой из его частей — появление «флуера», олицетворяющего народное искусство. Это проясняет авторскую концепцию: композитор как бы напоминает, что у истоков и современного, и классического музыкального искусства стоит фольклор. Но если в европейских странах фольклор, хоть и явился благодатной почвой для возникновения и развития профессионального искусства, но, в конечном итоге, не доминирует над ним, то в современной Молдове сложная профессиональная музыка, не имеющая народной основы, не вызывает сильного эмоционального резонанса у широкой публики. Введенным противопоставлением народного и композиторского начал 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 части *Посвящения* автор демонстрирует свои предпочтения: современные, дерзкие, непривычные для широких масс. Такое противопоставление невольно напоминает о взаимоотношениях между филистерами и давидсбюндлерами в художественном мире музыки Р. Шумана. Финал каждой из частей приводит слушателя к первоисточнику — фольклору. Такова позиция композитора по отношению к публике, он как бы говорит ей: «я возвращаю вас к тому, к чему вы привыкли».

Значительный контраст в соотношении двух частей цикла и достаточная завершенность каждой из них в отдельности свидетельствуют об известной автономности, самодостаточности данных частей, которые могут существовать и как отдельные

произведения, что подтверждается фактом изолированного премьерного исполнения начальной из них.

Композиционную логику первой части *Посвящения* определяет свободное комбинирование композитором разнородных по жанровой характеристике и стилевой принадлежности интонационно-тематических элементов, мастерски объединенных в единое целое и образующих последовательно развертывающуюся ткань. Возникает впечатление спонтанности и даже случайности чередования этих элементов, их разобщенности и раздробленности, рождается чувство алогичного «потока сознания», гротеска, пародии, шаржа. Кажется, что основным конструктивным принципом в формообразовании данной части цикла является идея несоответствия, несовместимости, дисгармонии. Но при анализе интонационных процессов обнаруживается продуманная логическая структура, удачно имитирующая эффект звукового хаоса и беспорядка.

В строении первой части диптиха угадываются контуры контрастной сложной трехчастности ($A - bc - D$), где каждый раздел, в свою очередь, написан в простой форме. Присутствует также момент репризного обрамления, обусловленный наличием в первом и третьем разделах общего материала, варьированного фактурно и ритмически. Е. Мироненко трактует общую композицию данного произведения как слитную четырехчастную: I часть — *Allegro moderato*, II часть — *Lirico molto espressivo*, III часть — *Brillante*, IV часть — *Allegro appassionato* [134, с. 83]. Основания для такой трактовки имеются. Думается, однако, что в этом случае части формы оказываются слишком непропорциональными, так как средние слишком коротки (II ч. занимает только 4 т., III — 17 т.), а крайние — чрезмерно развиты (I ч. состоит из 69 т., а IV — из 60). Даже предположение о том, что Г. Чобану воспроизводит здесь структурную модель классического фортепианного концерта, должно свидетельствовать в пользу трехчастности, поскольку именно так строится форма концерта. Романтические же стилистические аллюзии, к которым прибегает композитор, говорят о том, что для него образцом служило не преобразование классического цикла, а модификация романтической одночастности поэмого типа.

Начальный раздел А (тт. 1–69) делится на три неравных подраздела: a (тт. 1–6), a_1 (тт. 7–21) и a_2 (тт. 22–69), масштабные пропорции которых выявляют определенную математическую закономерность: $a : a_1 : a_2 = 1 : 2 : 8$. Правда, говорить здесь о точном количестве тактов затруднительно, поскольку в партиях двух роялей метрическое оформление разное: в партии первого рояля свободно чередуются такты на $2/4$ и $3/4$, у второго рояля постоянно выдерживается равномерный размер $2/4$. Поскольку

тематические элементы поручены первому фортепиано, подсчет тактов осуществлен именно по данной партии. Названное масштабное соотношение частей структуры означает, что размеры каждого последующего подраздела увеличиваются по сравнению с предыдущим в два, а затем в четыре раза. В итоге от начала формы к концу усиливается качество погруженности в атмосферу калейдоскопа, где постоянно создаются причудливо меняющиеся «осколочные» узоры.

В основе интонационно-тематических процессов музыки лежит комплекс разнородных элементов, обозначенных при анализе разными буквами латинского алфавита (*a*, *b*, *c* и т. д.). Эти элементы подобны тематическим персонажам, которые Л. Акопян, рассуждая о мифотворчестве в музыке XX века, трактует как символы физических микрочастиц: «подобно последним, они вступают во взаимодействие друг с другом, образуют группы, которые, метафорически говоря, меняют скорость и характер движения, разбухают, сжимаются, распадаются; индивидуализированный, легко узнаваемый характер персонажей обеспечивает их узнаваемость даже в весьма насыщенных контрапунктических сочетаниях» [5, с. 146].

Элементом *a* открывается каждый из трех подразделов формы. Это краткая динамичная аккордовая реплика, содержащая острые диссонансы: м. 9, ум. 5 и ум. 8. Ее выразительность усиливается аккордовыми же форшлагами, мартеллатным характером звукоизвлечения и громкостной динамикой (*f*). По своему призывному, энергичному характеру и фактуре данный элемент, в начале произведения порученный второму роялю, вызывает аналогии с началом некоторых *Венгерских рапсодий* Ф. Листа (№№ 2, 12). Сам по себе он занимает всего один такт, но в дальнейшем, когда у первого рояля возникают другие тематические элементы, мотив *a* не исчезает, а с изрядной долей постоянства повторяется и влияет на музыкальный облик всей части цикла. Он выступает в качестве вступления, дополнения, контрастного сопровождения, то есть становится как бы постоянно присутствующим интонационным «персонажем» в пестрой звуковой панораме художественного мира этой музыки.

В т. 2 появляется элемент *b* как намек на тему лирического романтического склада, занимающую три последующих такта. Он начинается с оборота, напоминающего выписанный мордент, который опекает тон *b* и является «стартовым толчком» для восходящего скачка на б. 6. Здесь очерчивается тональность *Es-dur*, в рамках которой секстовый ход получает свою «расшифровку»: это начало поэтичного ноктюрна Ф. Шопена оп. 92 № 2. Однако лирический облик шопеновского первоисточника искажен: его трансформируют быстрый темп, диссонантное сопровождение и высокий уровень

громкости. Далее этот короткий мотив повторяется с варьированием, после чего следует его имитация, передающаяся из партии правой руки в левую (тт. 3–4). Завершается данный отрезок формы двухтактовым построением, синтезирующим в себе два элемента: *c* — гаммообразное движение и *d* — октавную дублировку (тт. 5–6). Таким образом, проанализированный подраздел *a* в целом выполняет экспозиционную функцию и в этом смысле напоминает классический период единого строения; при этом интонационные элементы *b*, *c* и *d* проводятся у первого рояля, тогда как у второго особую роль играет элемент *a*.

В данном подразделе выясняется и неоднородность экспонированных элементов. Так, основой элементов *b* и *c* является вид мелодического движения (секстовый скачок, поступенное развертывание), в элементе *a* внимание привлечено к диссонантной аккордовой вертикали и акцентированной артикуляции, в *d* — к особенностям фактуры (октавная дублировка). Принципиальная негомогенность данных элементов предоставляет богатые возможности для разнообразного их комбинирования, что изобретательно используется композитором в дальнейшем выстраивании формы (пример П2. 19).

Следующий подраздел *a*₁ также открывается отрывистыми аккордами элемента *a* (т. 7), но без форшлагов и с измененной структурой: это увеличенное трезвучие. Оно сменяется усеченным проведением элемента *b*, в котором сохранена лишь интонация двух трехдольных тактов, начинающаяся от звука *h*. Самый же яркий в мелодическом отношении, инципитный такт и имитационное продолжение мотива *b* отсутствуют, что приводит к заметному интонационному обновлению материала. Далее музыкальное развитие прокладывает другой путь, нежели в первом *quasi*-периоде, т. е. на первом плане вновь оказывается экспозиционность. У первого рояля появляется элемент *e*, который представляет собой трелеобразное движение шестнадцатыми по звукам $es^2 - des^2$ (тт. 9–10), быстро прерываемое одноктовой паузой. Этот элемент примечателен тем, что впоследствии от него произойдут два родственных интонационных сегмента: *f* — тремоло, которое длится на протяжении тт. 12–16, и *e*₁ — собственно трель, особенно активно заполняющая звуковое пространство партии первого рояля в тт. 24–34 и т. 40 (пример П2. 20).

Примечательно, что элемент *a* постоянно напоминает о себе, не желая «сдавать своих позиций»: он заполняет момент паузы у первого рояля в т. 11, сопровождает развертывание тремолообразного элемента *f* и даже влияет на его сонористическое решение: тремолирует увеличенное трезвучие. Таким образом, элемент *a* проявляет себя как главный двигатель и «режиссер» интонационного процесса. Завершение подраздела *a*₁

связано с внедрением уже знакомого мотива *cd*, соединяющего в себе гаммообразное движения с октавной дублировкой (т. 17). В т. 18 в партии первого рояля происходит очередное «событие»: на фоне гаммообразного движения (*c*) в левой руке в правой впервые появляется восходящий ход по звукам аккорда (в данном случае — уменьшенного трезвучия), что свидетельствует о рождении элемента *h*.

В этот же момент у второго рояля возникает еще один интонационно-тематический «персонаж» — *g*, который примечателен ритмикой: это фигура триоли, которая скандируется четко и внятно. В дальнейшем триольный ритм получит разнообразные модификации и во временном, и в звуковысотном аспектах. Он появляется в изложении четвертями (тт. 18, 36) и восьмыми (тт. 39–40, 41–42), используется в линейном аспекте (тт. 39–40, 41–42) и в скандировании диссонантных аккордов (тт. 36, 47).

Специфика тт. 19–20 определяется синтезом элементов *h* и *d* (движение по звукам аккорда, дублированное в октаву), который активно проявляет себя в партии первого рояля. Энергичное восхождение к звуку *es*³ становится кульминационным моментом данного раздела формы (т. 21), который, одновременно, является и вступлением к последнему подразделу *a*₂. Об этом свидетельствует появление резких аккордов с короткими форшлагами у второго рояля, аналогичные тем, что были в т. 1.

Самый масштабный подраздел *a*₂ строится на разнообразных комбинациях уже знакомых элементов. Так, в тт. 22–23 из синтеза очередных вариантов *b*, *h* и *d* складывается мелодический оборот, дублированный в октаву. Нужно сказать, что идея триольного ритма уже встречалась в начальном проведении элемента *b* (т. 2), но, поскольку в тот момент на первом плане была не ритмическая, а звуковысотная координата фактуры, триольная фигура осталась «в тени». В тт. 24–34 объединяются элементы *e* и *a*, приводя к длительному «трелированию» на октаве *as*–*a*² (в партии первого рояля) на фоне резких созвучий в партии второго рояля.

Далее (тт. 35–37) на материале реплик *a* и *g* между первым и вторым роялем «вспыхивает» диалог, который в тт. 38–52 сменяется развернутым повествованием первого рояля, основанным на сочетаниях *c*, *d*, *e*, *g* и *d*, *h*. Ему «аккомпанирует» второй рояль, развивая элементы *a* и *e*. В итоге волевой напор восходящих возгласов в партии первого фортепиано, подчеркнутый авторским обозначением *non legato*, подкрепляется активной наступательностью второго инструмента, где, как гневные возгласы, возникают резкие аккорды, сначала изолированные, а затем преобразованные в триольные группы из остинатных диссонантных созвучий.

Кульминацией этого динамического процесса становится введение нового элемента — *i*, который основан на остинатном повторении септаккордов в синкопированном ритме мелкими длительностями (тт. 53–56). Экзальтированность этого остината, длящегося четыре такта, подчеркнута динамическим нарастанием от *f* к *ff*. Данный момент является высшей точкой и поворотным пунктом в драматургии подраздела *a*₂. После него начинается отход от кульминации, построенный на комбинации *c*, *d*: это череда коротких гаммообразных пассажей, дублированных в октаву (тт. 57–68). В то время как они исполняются первым роялем, в партии второго появляется еще один новый элемент — *k* (т. 59). Ядром его выразительности становится острый пунктир, который потом соединяется с резкими диссонантными созвучиями, выявляя родство между ним и исходным *a*. Таким образом, логическая цепь интонационного становления музыкальной формы замкнулась. Фермата, завершающая этот процесс, оповещает о границе между разделами общей конструкции.

Раздел *bc* пьесы *For you* написан в простой контрастной двухчастной форме: *b* (тт. 70–73), *c* (тт. 74–90), в которой соотношение подразделов по величине выявляет пропорцию 1 : 4, то есть здесь продолжена идея масштабного увеличения последующих построений по сравнению с предыдущими (как и в разделе *A*). Продлевается и действие основного принципа формообразования, которым остается комбинирование музыкальной ткани из первичных звуковых элементов, выполняющих функцию носителей определенной образности. Так, в подразделе *b*, помеченном ремаркой *Lirico molto espressivo*, у первого рояля звучит протяженная мелодия (новый элемент *l*), дублированная в октаву (*d*). Ее волнообразный характер свидетельствует о вокальной природе; более того: господство секундовых интонаций, на фоне которых рельефно выделяется выразительный восходящий скачок, напоминает речитативно-декламационные ходы из фортепианных транскрипций Ф. Листа, таких как *Лорелея* или *Сонеты Петрарки* (№ 104, 123). Помещенная в бемольную звуковую среду, мелодия связывается с семантикой тональностей *Des-dur*, *b-moll*, *f-moll*, которые у Ф. Листа сопряжены с чувствами томления и любовной неги. В характере этой музыки можно уловить и нечто шумановское, эвсебиевское (пример П2. 21). Аккомпанемент усиливает впечатление песенности музыки, поскольку строится как гармонические фигурации арфового или гитарного типа, незаметно перетекающие из партии одной руки в другую (элемент *m*).

Но кантиленность здесь «остранена» расположением мелодии в высоком регистре и акустическим переченьем, возникающим между бемольной и диэзной сферами мелодии и аккомпанемента. Поэтому образ романтической лирики оказывается окарикатуренным,

представленным в манере гротеска. В целом, степень контраста данного подраздела ко всему предыдущему значительна. Тем не менее, в появившихся здесь элементах *l* и *m* ощущается производность от предыдущего материала. Так, во всем данном подразделе подспудно присутствует элемент *g* (триольный), поскольку, несмотря на указанный автором размер 2/4, реально ощущается трехдольность двух видов: мелодия изложена триолями восьмых, а в сопровождении появляются триоли шестнадцатыми. Нужно признать, что трехдольность в двух проанализированных разделах формы имеет разную природу: в первом она оценивается как нарушение двухдольности, а во втором — как основной вид ритмического деления длительностей. Помимо этого, своей жанрово-стилевой природой элемент *l* близок романтическому *b*, а фигурации сопровождения явились развитием элемента *h*.

Далее следует подраздел *c*, начало которого отмечено ремаркой *Brillante*, что указывает на явную несхожесть с предыдущим (пример П2. 22). Действительно, в образном плане данное построение выдержано в духе приподнятой патетики, свойственной многим страницам фортепианных произведений Ф. Листа в стиле *al fresco*: трансцендентных этюдов, *Венгерских рапсодий*, *Первого концерта*. По форме данный подраздел напоминает период из двух предложений повторного строения (8 т. + 9 т.), в котором второе предложение является фактурным вариантом первого: тематически значимый пласт передается от первого рояля ко второму (своего рода «вертикально подвижной контрапункт»).

Открывается период яркими, звучащими на *ff* и *f* декламационно-ораторскими репликами в партии первого рояля, выразительность которых определяется ритмом: в рамках общей триольной пульсации (элемент *g*) господствует фигура двойного пунктира (*k*), сообщающего музыке пафосный характер. Впечатление торжественности и помпезности усиливается «многорусной» октавной дублировкой мелодии (*d*). Очень скоро, правда, выявляется ложность, «пустота» этого пафоса: в тт. 76–80 мелодия несколько раз повторяет один и тот же оборот, словно ища продолжения и, не найдя, превращается в застывшую формулу сопровождения.

Аккомпанементом служат быстрые гаммообразные пассажи второго рояля, представленные тоже в октавной дублировке (*c*, *d*). В тт. 74–76 в него проникают элементы пунктирного ритма (*k*), после чего партия второго рояля наполняется тремолирующими звучаниями элемента *f* (тт. 77–80). Во время однотоковой паузы у второго рояля тремоло неожиданно перемещается в партию первого, и тут, на границе *quasi*-предложений, происходит смена фактурных позиций: более важный и насыщенный

тематический материал передается партии второго рояля. К концу подраздела нарастает общая динамика движения, подводящая к мощному кульминационному аккорду на *ff* (тт. 81–90). Но, заканчивая этот подраздел, он не ставит точки, а, наоборот, возвещает о начале следующего блока формы (*C*), поскольку данный аккорд внедряется в его вступительное построение.

Оно занимает четыре такта, которым предпослано композиторское указание *Maestoso*. Здесь происходит переключки между первым и вторым роялем на базе диссонантных созвучий элемента *a*. В первой партии они даны в басовом и среднем регистре, а во второй — в высоком. Благодаря увеличению звуковысотного пространства усилился призывный характер звучания (тт. 91–94).

Далее вступает основной материал раздела *D*, отмеченный авторским указанием *Allegro appassionato* (пример 31). По форме он представляет собой простую многочастную (пятичастную) форму развивающего типа: *a* (тт. 95–110), *a*₁ (тт. 111–118), *a*₂ (тт. 119–127), *a*₃ (тт. 128–139), *b* (тт. 140–150), где первый подраздел (*a*) экспонирует тематический материал, три последующие (*a*₁, *a*₂, *a*₃) развивают его, объединяясь общим потоком направленного к кульминации движения, а последний (*b*) становится кодой.

Основу интонационного процесса в данном разделе образуют пассажи этюднотоккатного типа, которые пронизывают музыкальную ткань обеих инструментальных партий (элемент *n*). По своему происхождению они производны от этюдов К. Черни (некоторые фактурные ячейки напоминают даже фактуру этюдов Ф. Шопена, в частности, этюда оп. 10 № 12). Волнообразное движение чередуется в них с широкоохватными гаммообразными пассажами. В партии первого рояля ладотональные центры постоянно смещаются, очерчивая контуры устоев *es-moll*, *A-dur*, *gis-moll*, а звучание второго рояля жестко выдержано в тональности *a-moll*. В итоге возникает диссонантное политональное соотношение голосов, которое к окончанию экспозиционного подраздела постепенно смягчается: звуковысотная организация обоих инструментов приводится «к общему знаменателю» — звукоряду *a-moll*. Именно это звуковое родство в партиях первого и второго рояля характеризует подраздел *a*₁, который выделяется из общей панорамы пьесы своей простотой и консонантностью (пример П2. 23).

В подразделе *a*₂ совершается выход за пределы «белоклавишности» и возрастает контраст между партиями обоих участников фортепианного дуэта. Если в партии второго рояля фактура еще остается неизменной и преобладает движение шестнадцатыми, (совершается лишь уход в бемольную сферу), то в партии первого инструмента появляются новые мотивные образования и наблюдается сочетание двухдольных и

трехдольных мотивов. Следующий подраздел (a_2) усиливает контраст между партиями двух роялей. У первого рояля возникают аккордовые «блики» элемента a , которые, постепенно разрастаясь, приводят к остановке этюднo-токатного движения второго рояля.

В своеобразной алеаторической постлюдии-коде раздела D (и всей первой части диптиха) остигато повторяется четырехзвучная попевка, основанная на последовании полутон – тон – полутон. Она по-разному «движется» в партиях первого и второго роялей. У первого она постепенно ускоряется (после шестнадцатых вводятся тридцатьвторые), а у второго звучит в ритмическом увеличении: сначала возникают восьмые, затем четверти. Завершением коды становится необычный театральный прием: оба пианиста берут приготовленные заранее флуеры и импровизируют на них, возвещая таким образом об окончании «музыкального представления». Композитор не выписывает здесь нотного текста, указывая лишь общее направление мелодического движения, динамику и приблизительное время звучания. Пронзительный тембр народных духовых инструментов разрушает созданный фантазией композитора призрачный мир многозначного и многомерного художественного пространства пьесы *Для вас*, возвращая слушателя к реальной действительности.

Таким образом, в целом вся музыкальная ткань первой части диптиха *To Philharmonic Public of Chişinău* отличается пестротой, мозаичностью. На это, в частности, указывает присутствие в ней большого количества разнородных элементов, данных как «в чистом виде», так и в различных синтезах. При этом в качестве основных, определяющих выделяются следующие: a – диссонантные акцентированные аккорды (часто с форшлагами), b – восходящий скачок на б. б, предваренный формулой мордента, c – гаммообразное движение, d – октавная дублировка, e – трель, f – тремоло, g – триоль, h – ходы по звукам аккордов, i – остигато повторение септаккордов в синкопированном ритме мелкими длительностями, k – острый двойной пунктир.

Разнородные соединения названных элементов формируют фактуру произведения, которая имеет свою специфику в партии первого и второго рояля. Текстура первой партии отличается большей интонационной насыщенностью и яркостью по отношению ко второму. Это объясняется тем, что чередование и сопоставление всевозможных элементов у первого рояля происходит с большей интенсивностью, чем у второго, где какой-либо один из элементов удерживается на более длительное время. Правда, в отдельных случаях (например, в эпизоде *Brilliantе*) обе партии равноправны.

В отличие от первой части цикла произведения Г. Чобану, вторая часть (*To me / Для меня*) однородна и едина по тематическому материалу и по его жанрово-стилевой характеристике. Здесь композитор тоже использует интертекстуальные приемы в виде цитат и аллюзий, но они лишены налета сарказма. Напротив, в использовании чужого материала чувствуется почтительность и уважение. Г. Чобану опирается здесь на музыкальную лексику второй половины XX в., в частности, на фортепианные опусы Д. Лигети и О. Мессиана, на свои более ранние сочинения. Общая темпераментная музыкальная атмосфера «подогревается» специфической ритмической организацией: господством ритмических формул *аксак* с комбинацией двух- и трехдольных мотивов, типичных для балканского региона и развертывающихся в быстром темпе (как известно, турецкое слово *аксак* означает *хромой* и образно характеризует неравнодольность временных групп в данной ритмической формуле. Косвенно это указывает на влияние турецкой культуры на музыку балканских народов).

«Основным приемом композиционной техники является изобретательное комбинирование определенными ритмическими и модальными структурами» [71, с. 103]. В этой части диптиха, так же, как и в предыдущей, складывается контрастная сложная трехчастная форма: *A — B — C*. (Укажем, что нумерация тактов при анализе заимствована из авторского экземпляра нот, набранного компьютерным способом и не учитывающего моменты повтора отдельных фрагментов нотного текста, предписанного знаками репризы. Помимо этого, в начале пьесы имеется расхождение в 1 такт между реальным числом тактов и их обозначением. Поэтому указания на порядковые номера тактов в схемах носят условный характер.)

Первая часть (*A*: тт. 1–90) открывается интродукцией (тт. 1–23), музыкальная ткань которой пропитана яркими мотивами-репликами с острыми танцевальными ритмами. Прибегая к разным сочетаниям первичных фонических элементов (ритмических рисунков, мелодических ячеек, фактурных приемов), Г. Чобану создает оригинальную звуковую конструкцию, которая вызывает впечатление неистового, необузданного веселья. Основных конструктивных элементов во вступлении три. Первый, возникающий в начальном такте пьесы и представляющий собой троекратно «скандированную» октаву *C—c* у второго рояля в ритмической фигуре дробления, напоминает удары барабана (назовем его элемент *a*). Аналогия рождается из-за отрывистого звучания октав на *f*.

Второй элемент появляется в т. 2 тоже в партии второго рояля и строится как восходящий гаммообразный ход: *c — d — e — f — fis — gis — ais — h*, который представляет собой цитату, заимствованную автором из фортепианного этюда № 4 *Фанфары* Д. Лигети

(элемент *b*). В первоисточнике данный мелодический ход выполнял функцию паттерна в музыкальной форме, решенной в традициях минимализма и репетитивной техники.

Этюд *Фанфары* Д. Лигети, по словам музыковеда Р. Разгуляева, — «это своеобразное «вечное движение» с весьма интересной ритмической организацией» [98, с. 209]. Тематизм этюда связан с музыкой написанного несколькими годами ранее *Трио* для скрипки, валторны и фортепиано: Д. Лигети использует в этом этюде ритмическую оstinatную фигуру из быстрой части *Трио*, изменяя ее акцентировку, но оставляя ритмические соотношения длительностей мотивов 3+2. В этюде Д. Лигети данная фигура паттерна создает ощущение временной замкнутости: «это постоянный бег, но бег на одном месте, словно по беговой дорожке тренажера» [98, с. 209]. Восемь звуков паттерна организованы чрезвычайно изобретательно. Они представляют собой два ионийских тетрахорда, соединенных малосекундовым сопряжением: $c - d - e - f, \underline{fis - gis - ais - h}$. Любопытно, что и крайние звуки паттерна (его конец и начало следующего: $h - c$) также образуют малую секунду, словно замыкающую круг. Однако громкостными акцентами Д. Лигети акцентирует не равные между собой тетрахорды, а звуки $c - f - gis$, складывающиеся в фонизм минорного квартсекстаккорда. Ритмическая группировка также выявляет три звуковых элемента: 3 + 2 + 3. Они и создают характерную ритмическую фигуру аксак. На фоне паттерна в этюде Д. Лигети звучит основной тематический материал — сильно видоизмененный «золотой ход» валторн (откуда и название этюда), представленный у Д. Лигети в разнообразных ритмических и мелодических вариантах.

Сохраняя мелодико-ритмическую основу паттерна из этюда Д. Лигети, Г. Чобану вносит в него небольшие изменения: снимает акценты со звуков c, f и gis (хотя в группировке длительностей сохраняет ритмическую формулу оригинала: 3 + 2 + 3), основной долей метра делает не восьмую, а шестнадцатую длительность, модифицирует темп (вместо *Vivacissimo, molto ritmico, con allegria e slancio* предлагает *Vivace*). «Золотой ход», возникающий в т. 8, сходен с первоисточником лишь в том, что представляет собой вариантное повторение короткой трихордной интонации призывного характера, изложенной двузвучиями с октавной дублировкой, контрастирующей паттерну более крупными длительностями.

Третьим «строительным элементом» во вступлении пьесы *To me* является одноголосный мелодический мотив (элемент c : тт. 6–7), главной приметой которого становится прихотливая ритмика и начальная интонационная формула нисходящей малой терции ($g^1 - e^1$), продолженная секундовым движением на основе звукоряда $c - e - f - fis - g$

– $as - b - h$. Данные элементы развиваются при помощи точного и вариантного повтора, модифицируя свои мелодико-ритмические параметры и фактурные функции. Так, элемент a , впервые появившись в роли вступления, почти всегда сохраняет ударный характер и преимущественную локализацию в низком регистре. Однако он меняет свое значение в музыкальной ткани, становясь сопровождением к мелодическим элементам, и разнообразит свои сонорные характеристики: консонантность (ч. 8) «оборачивается» диссонантностью (малые секунды в тт. 2–4, кластеры в тт. 6–7, 10–11 и т. д.), ритмическая формула суммирования трансформируется в разного вида периодические структуры. Элемент b — самый стабильный: мелодия паттерна лишь «кочует» из партии одного рояля в партию другого, получая октавные дублировки; «золотой ход» постепенно разрастается до развернутой мелодической конструкции. Самым подвижным оказывается элемент c : он мотивно дробится, проводится на разной высоте, изобретательно «маневрирует» звуковысотными параметрами (пример П2. 24).

В итоге образуется сквозная структура, подчиненная логике вариационно-вариантных преобразований трех элементов. Схематически интонационно-тематические процессы в данном разделе пьесы можно отобразить следующим образом: цифры в верхней строке схемы указывают номера тактов, литеры в низлежащих строках — соответствующие интонационные элементы (таблица 4.1.)

Таблица 4.1. Г. Чобану. *To me*. Мотивное строение вступления

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
				c	c_1			c_2	c_3			c_4	c_5	c_6	c_6						
	b	b				b_1	b_1			b_1	b_1					b	b	b_2	b_2	b_2	b_2
a	a_1	a_1	a_1	a_2	a_2	a_1		a_2	a_2	a_1	a_1	a_1	a_1	a_1	a_1	a_1	a_1				

Основная часть раздела A (тт. 24–90) подхватывает заложенную во вступлении идею гипертрофированного повтора (точного и вариантного) исходных интонационных тезисов. В соответствии же с особенностями самих тематических процессов весь раздел A расчленяется на три подраздела: a (тт. 24–55) – a_1 (тт. 56–72) – a_2 (тт. 73–90). Границы между ними определяются моментами изменений в направлении развития.

Как и во вступлении, здесь тоже три (но новых) элемента — d, e, f . Два из них (d, e) объединяются в общую конструкцию двухголосного паттерна, экспонированного на протяжении трех тактов в партии первого рояля и сразу же перенесенного в партию

второго инструмента, где он приобретает функцию аккомпанемента и сохраняется до конца раздела формы.

Данный двухголосный паттерн заимствован Г. Чобану из его собственного более раннего сочинения: второй части оркестровой сюиты *Весенние ритуалы*, называющейся *Танец с огнями на снегу*. Он имеет джазовый характер вследствие обилия синкоп и опоры на фонизм малого минорного септаккорда. Мотивы верхнего и нижнего голосов прочно соединены ладовыми и ритмическими связями: оба подчинены логике акцентного трехдольного метра (3/4), в обоих звуковым центром является звук *c*. При этом в каждом из голосов доминирует собственный вид пульсации (в нижнем — движение восьмыми длительностями, в верхнем — шестнадцатыми). Каждому из голосов соответствует индивидуализированная интонационная «идея».

Трехзвучный мотив нижнего голоса (*d*) напоминает контрабасовые реплики *pizzicato* наподобие джазовых риффов. На первый план в нем выходит динамика сопряжения оstinатно повторяемого звука *C* в синкопированной формуле и словно «отталкивающегося» от него большесекундового хода, расположенного малой секстой выше. Этот мотив-рифф повторяется практически неизменно на протяжении всего раздела, иногда переносясь в другую октаву. Начиная с т. 84 он утрачивает свою стабильность, словно «сигнализируя» об окончании раздела формы: в нем появляются интонационно-ритмические «сбои», приводящие к его «распаду».

Мотив верхнего голоса (*e*) имеет кружащийся, пружинистый характер. Его звуковой состав, при центральном тоне *c*, включает *fis*, *g*, *a*, *b*, наиболее яркими интонациями становятся малая секунда *fis–g* и малая септима *c–b*. Сохраняя свои опорные точки (звуки *c*, *fis*, *b*), он в т. 45 предстает в новом варианте, который постепенно вытесняет исходный, а с т. 56 начинает разворачиваться в условиях другой модальной структуры: *c*, *es*, *f*, *g*, *b*. Данное изменение звуковысотного параметра фактуры свидетельствует о начале второго блока формы (*a1*).

Интонационно-тематический элемент *f*, в отличие от названных ранее двух, имеет форму более протяженной фразы. Его характер, вызывающий ассоциации с архаичными возгласами заклинательного характера, создается мелодией формульного типа, которая изложена параллельными квинтами и октавами наподобие органума в структуре звукоряда *e*, *f*, *g*, *b*. Данная мелодическая фраза, сопровождаемая оstinатно повторяемой малой секстой g^1-es^2 , несколько раз звучит с вариантными изменениями, которые затрагивают в первую очередь ее ритмическую сторону (пример П2. 25). Так, в тт. 37–40 возникает более дробная внутридольная пульсация триолями, а мелодические линии

голосов становятся индивидуализированными. В этот момент в составе элемента *c* начинают «исчезать» звуки *d*, *a* и *as*, находящиеся в полутоновой связи с соседними. Так готовится пентатонная структура следующего подраздела. В тт. 51–55 появляется октавное движение — это тоже триоли, но «разбросанные» по разным регистрам, преимущественно высокому и среднему. Схематически интонационно-тематические процессы подраздела *a* можно выразить следующим образом (таблица 4.2.):

Таблица 4.2. Г. Чобану. *To me*. Интонационно-тематические процессы подраздела *a*

24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
-					<i>f</i>				<i>f_i</i>				<i>f_c</i>			
	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>

41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
-		<i>f'</i>				<i>f_i</i>				<i>f_c</i>				
<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e₁</i>	<i>e₁</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e₁</i>	<i>e₁</i>	<i>e₁</i>	<i>e₁</i>	<i>e₁</i>	<i>e₁</i>	<i>e₁</i>
<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>

Подраздел *a₁* (тт. 56–72) вносит новизну в изложение элементов *e* и *f* (при неизменности элемента *d*). Как уже было сказано, элемент *e* разворачивается в партии второго рояля в новом модусном варианте (*c, es, f, g, b*), что не остается незамеченным при слуховом восприятии. В партии же первого фортепиано постепенно формируется новый мотив (в схеме обозначен *d*), равный одному такту (что сближает его с мотивами *a* и *b*); на первый план в нем выходит жесткость ударно артикулированных квартаккордов и механистичность равномерного ритмического рисунка. С мотивом *e* его сближает также родственная модальная структура — пентатоника. Поскольку данный мотив выполняет мелодическую функцию, аналогичную той, что была свойственна элементу *c*, обозначим его в схеме также данной литерой, буквой *i* отмечены мотивы вступительного характера (таблица 4.3.).

Следующий далее подраздел *a₂* (тт. 73–90) является итогом предшествующего развития. Здесь достигается кульминация и совершается уход от нее. Триольные группы диссонирующих созвучий, периодически «вспыхивающие» в середине рояльного диапазона (у первого фортепиано), оказываются словно погруженными в рассредоточенную по контрастным регистрам остигнато пульсирующую ткань в партии второго рояля, составленную из элементов *d* и *e*. Именно этот момент оказывается наиболее напряженным. В строении гармонической вертикали выделяются секундово-

квинтовые созвучия, зеркально симметричные в партиях правой и левой рук первого рояля (т. 73), а также шестизвучные сонорные комплексы, образованные простыми субаккордами (т. 78): неполным доминантсептаккордом (в правой руке) и минорным секстаккордом (в левой), после чего фактура разрежается и аккомпанирующий комплекс *a/e* проникает в партию первого фортепиано. Таким образом, весь раздел *A* строится как постоянно обновляемое сочетание стабильного (в партии второго рояля) и мобильного (у первого) компонентов текста, демонстрирующих взаимодействие контрастных начал: бесконечности (однопорядковых музыкальных явлений) и конечности (экспонирование — развитие — кульминация — завершение), статики и динамики.

Таблица 4.3. Г. Чобану. *To te*. Структура подраздела *a1*

56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
-	-	-	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g1</i>	<i>g1</i>	<i>g1</i>	<i>g2</i>	<i>g1</i>	<i>g2</i>	<i>g3</i>	<i>g4</i>
<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>

Два следующих раздела формы диптиха Г. Чобану (*B* и *C*) неразрывно связаны между собой благодаря единому стилевому ориентиру — музыке О. Мессиаана. Логикой развертывания мелодических линий, параметрами гармонических связей и модальных структур, а также сложной системой ритмических рисунков они напоминают музыку семичастного цикла для двух фортепиано *Les visions de l'Amen* (*Видения Аминя*) с его изысканной чувственностью и экстатической экзальтацией. В программном сочинении О. Мессиаана, связанном со значением слова *аминь* (*это истинно*), воспроизводятся библейские догматы и утверждает их верность, подобно тому, как священнослужитель во время богослужения оглашает молитвы, завершая их словом *аминь*. О. Мессиаан сопроводил сочинение подробным комментарием и сделал ссылки на текст Библии. Цикл *Les visions de l'Amen* состоит из семи пьес: № 1 *Amen de la Creation* (*Аминь Творения*), № 2 *Amen des etoiles de la planete a l'anneau* (*Аминь звезд, планеты с кольцом*), № 3 *Amen de l'agonie de Jesus* (*Аминь агонии Иисуса*), № 4 *Amen du desir* (*Аминь желаний*), № 5 *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* (*Аминь ангелов, святых, пения птиц*), № 6 *Amen du Jugement* (*Аминь Страшного суда*) и № 7 *Amen de la Consommation* (*Аминь Завершения*). Сначала Г. Чобану дает лишь стилевую аллюзию на музыку О. Мессиаана (в разделе *B*), потом же, в разделе *C* использует конкретные цитаты, заимствованные из четвертого (*Amen du desir*) и пятого (*Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*)

номеров названного сочинения французского автора. Охарактеризуем данные участки формы подробнее.

Раздел *B* (тт. 91–120) окрашен в блюзовые тона, его конструкция напоминает классическую простую трехчастную форму, поскольку начальный интонационный оборот возвращается в т. 109 в функции репризы, а срединное построение (с т. 98) контрастирует своим тематическим профилем. Звуковая ткань в данном разделе разворачивается в стереофонически многомерном континууме, каждый ярус которого наполнен собственными интонационными процессами (пример П2. 26). Внезапность их появления, рождающая ощущение восхищения созерцаемым-воспринимаемым, напоминает непредсказуемую игру воображения, свойственного сновидениям. В широком звуковысотном пространстве в свободной последовательности возникают причудливые краткие мелодические реплики, отмеченные ритмическим изяществом и разнообразием. Преобладают широкие интервалы: тритоны, большие и малые сексты, чистые кварты и квинты. При этом интонационные «события», в зависимости от их характера, располагаются в разных регистровых отрезках. Верхние октавы отданы «птичьим» трелям, «щебетаниям» и легким воздушным пассажам (тт. 94, 98–101, 107–108). В низком регистре грузно чередуются аккордовые комплексы, образованные квартаккордами и квартсептаккордами (тт. 100–109), средний регистр насыщается секундово-квинтовыми мелодическими интонациями и созвучиями.

Некоторые интонации повторяются, образуя запоминающиеся ходы. Так, тт. 101–106 заполнены пассажами, «взлетающими» по звукам as , d^1 , ges^1 , f^1 , des^2 , h , g^1 , b^1 , des^3 и чередующимися с отвечающей им нисходящей секундой. В тт. 98, 99 и 108 звучат легкие восходящие септимовые возгласы, напоминающие чириканье птицы. В целом данный материал воспринимается значительным контрастом по отношению к предшествующему активному *A*.

Раздел *C* представляет собой экстатический финал сочинения, который состоит из двух построений. Начальное из них (тт. 121–137) насыщен цитатами из четвертого номера сюиты О. Мессиана *Les visions de l'Amen — Amen du desir*. Так, уже первый оборот строится на материале, экспонированном в сочинении О. Мессиана в т. 11 у второго рояля соло, а в дуэтом изложении, появившемся в т. 115, Г. Чобану использует данный тематический комплекс в полном виде, особую выразительность в нем имеют три элемента. Первым является начальный мелодический ход по тонам нисходящего минорного квартсептаккорда. Впервые он звучит от звука f^2 (пример П2. 27). Впоследствии этот оборот Г. Чобану повторяет от звуков f^2 (т. 125), e^1 (т. 126), a^2 (т. 135),

*as*³(т. 136); причем мелодические ходы обрисовывают не только минорный, но и уменьшенный и увеличенный секстаккорды; меняется гармоническая вертикаль, но все равно данный ход остается узнаваемым благодаря ритмическому единству.

Вторым элементом названного тематического комплекса становится мелодико-ритмическая фигура с пунктирным ритмом и квартовым ходом, гармонизованная мажорными трезвучиями. Впервые этот ход звучит в т. 121, затем идентично повторяется в тт. 128 и 129. В одноголосном варианте композитор вводит его в т. 124, с изменением гармонизации — в т. 132.

Наконец, третьим репрезентантом музыки О. Мессиана, имеющим более нейтральный характер, а потому и обладающим большей мобильностью, становится сопровождение в партии второго инструмента, где в мерном чередовании следует ряд уменьшенных квинт. Поначалу их последование образует аккомпанемент, порученный второму фортепиано (тт. 121–127). Затем они начинают чередоваться с другими фактурными элементами, внедряться в партию первого рояля, появляться эпизодически, варьироваться ритмически. Однако в целом данный фактурный элемент из темы О. Мессиана остается самым постоянным участником интонационно-тематического процесса.

В т. 138 начинается последний подраздел формы, в котором партия второго рояля насыщена чередующимися тритоновыми интонациями, а партия первого инструмента заполнена синкопированными мотивами полетного характера. В конце его (т. 152) автор еще раз обращается к цитате, взятой из пятого номера *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* и представляющей собой двойное глиссандирование, которое подводит к последним заключительным аккордам раздела.

Завершающие такты опуса (тт. 154–159) — это своеобразное послесловие или кода, содержащая реминисценции из первой пьесы цикла, *To you*, и имитацию наигрыша на флуэре, словно говорящую о том, что все неизбежно возвращается к древнейшему источнику вдохновения — фольклору.

Далекий от классических стандартов, диптих Г. Чобану — это прекрасный материал 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. При этом

само качество соревновательной виртуозности 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 чисто пианистических приемов и средств двухчастный цикл Г. Чобану впечатляет оригинальностью и самобытностью музыкального языка: сутью является синтезирование разнообразных интонационно-ритмических формул, которые по отдельности вполне понятны и традиционны. Проблема для исполнителей заключается в передаче их целостности, в улавливании единства, обусловленного всеобщей взаимосвязью. Оба пианиста не должны забывать о красочности, концертной репрезентативности сочинения, чтобы избежать превращения музыки в хаотический звуковой поток. Поэтому очень важен показ и выделение нужных тем, высвечивание главного материала на фоне гармонических фигураций, легкость в исполнении пассажей, особое внимание к моментам переключек между первым и вторым инструментами. Только тогда, благодаря именно художественному подходу, произведение «заиграет» яркими красками, что несомненно привлечет внимание и заслужит одобрение любой аудитории.

В целом, двухчастный цикл Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău* раскрывает взгляд современного прогрессивного художника на окружающую действительность с ее противоречиями. Стремление композитора к сложному переплетению разнородных музыкальных текстов дает ему возможность продемонстрировать различие между собственной позицией и слушательской ориентацией, между тем, что лежит на поверхности, и что глубоко скрыто в подтексте. Все вместе рождает ощущение полисемантической и значительности, когда в произведении причудливо сочетается серьезность авторской мысли с ироничной насмешкой, глубина замысла с кажущейся легкостью реализации. Убедительность же этой сложной художественной конструкции обуславливается высоким профессионализмом автора. 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.

4.3. Выводы по главе 4

Анализ произведений для двух фортепиано В. Беляева (*Dies Irae*) и Г. Чобану (*To Philharmonic Public of Chişinău*) позволяет сделать следующие выводы.

1. Важной особенностью проанализированных сочинений В. Беляева и Г. Чобану становится ярко выраженная **индивидуализация творческого замысла**. В обоих опусах идейно-драматургическая концепция складывается на основе интертекстуальных отношений. Но если В. Беляев органично интегрирует в собственную речь музыкальный тематизм И. С. Баха и секвенцию *Dies Irae*, синтезируя их в единую логическую структуру, то Г. Чобану привлекает цитаты и аллюзии из творчества композиторов-романтиков и мастеров XX в. в качестве принципиально контрастных интонационно-стилевых «персонажей». В. Беляев избегает «внешних, фронтальных и острых стилистических контрастов» и стремится к внутреннему соприкосновению стилистических единиц [19, с. 138]; Г. Чобану, напротив, акцентирует стилевые различия интонационно-тематических элементов. В итоге произведение В. Беляева, в связи с его глубокой философской тематикой, 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. Но, несмотря на разные методы использования полистилистики, чувствуется, что для В. Беляева и Г. Чобану данная концепция (как и для ее основателя — А. Шнитке) представляется не только техникой, а «способом «видения» и «слышания» мира» [33, с. 257].

2. 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 динамической процессуальности и сквозного развития над фрагментарной расчлененностью и статической дробностью. 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.

3. Существенным свойством фактуры в опусах В. Беляева и Г. Чобану 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 и проявляется в том, что, как правило, мелодически важные построения излагаются в первой партии. Однако суть фортепианного дуэта как диалога двух паритетных тембровых, интонационно-тематических и реальных сценических «действующих лиц» в произведениях В. Беляева и Г. Чобану проявляется отчетливо и выражается в сложности двухрочальной 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-дуэтном 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 отечественной 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) [69, 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 [69; 60]. Выявляются основные жанровые формы, индивидуальный стиль, музыкальный язык и композиционно-драматургические особенности произведений для двух фортепиано [69, 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 [62, с. 50–54; 64, с. 62–63; 65, с. 15–16], с музыкой «третьего направления» [63, с. 100–105], с достижениями постмодернизма [61, с. 122–128; 70, с. 102–110; 71, 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 [62, с. 50–54; 65, с. 15–16; 64, с. 62–63; 61, с. 122–128; 70, с. 102–110; 71, с. 102–107]. Можно предположить, что данное «периферийное» положение двухфортепианного ансамбля 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 [69, с. 232–239; 60, с. 64–67; 67, 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 [61, с. 122–128; 70, с. 102–110; 71, с. 102–107]. Связь с национальной традицией ощущается в музыкальном материале и способах его оформления [62, с. 50–54; 65, с. 15–16; 64, с. 62–63].

Тематические импульсы своих двухрояльных композиций композиторы Республики Молдова находят в национальном фольклоре (В. Бурля, Е. Мамот, О. Негруца) [62, с. 50–54; 65, с. 15–16; 64, с. 62–63; 63, с. 100–105], в традициях музыки «третьего направления» (О. Негруца, М. Стырча) [63, с. 100–105], в образцах западноевропейского Барокко, классицизма, романтизма, музыки XX века (Г. Чобану, В. Беляев) [61, с. 122–128; 70, с. 102–110; 71, с. 102–107]. Фактурное решение отечественных двухфортепианных ансамблей обнаруживает сходство с текстурой фортепианной четырехручной литературы (В. Бурля, Е. Мамот, О. Негруца) [62, с. 50–54; 65, с. 15–16; 64, с. 62–63; 63, с. 100–105], с переложениями для двух фортепиано опусов, написанных для одного инструмента (О. Негруца) [63, с. 100–105], с шедеврами мирового двухрояльного искусства (М. Стырча, Г. Чобану, В. Беляев) [61, с. 122–128; 70, с. 102–110; 71, 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 [58; с. 160–164; 59; 60, с. 64–68; 68, с. 69; 69, 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 [58, с. 160–164; 59; 60, с. 64–68; 68, с. 69; 69, 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 (*Brâuł lui M. Amihalachioaie*), Е. Мамота (*Концертино*) и О. Негруцы (*Хора*), характеризуется опорой на материал молдавской народной музыки и определяется принадлежностью к **фольклоризму** [62, с. 50–54; 65, с. 15–16; 64, с. 62–63]. Другой стилиевой 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 [63, с. 100–105]. Еще одна стилиевая 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** [61, с. 122–128; 70, с. 102–110; 71, 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 [63, с. 100–105; 61, с. 122–128; 70, с. 102–110; 71, 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. АБЕРТ, Г. В.-А. *Моцарт*. Ч. 1, кн. 2. Москва: Музыка, 1988. 636 с.
2. АКСЕНОВ, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века)*. Кишинев: Bulat Art Glob, 1998. 152 с. ISBN-9975-9537-3-5
3. 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 5-376-00739-1
4. АКСЕНОВ, В. Т. А. Войцеховская: принципы фортепианного исполнительства и педагогики. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 38–51. ISBN 5-376-00922-X
5. АКОПЯН, Л. *Анализ глубинной структуры музыкального текста*. Москва: Практика, 1995. 256 с. ISBN 5-88001-018-X
6. АЛЕКСЕЕВ, А. *История фортепианного искусства*. Ч. III. Москва: Музыка, 1988. 158 с.
7. АЛЕКСЕЕВ, А. *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
8. *Анатолій Лапикус – Юрій Махович: творческий путь длиной в 15 лет*. [online]. Chişinău, 2008. [citat. 11.01.08]. Disponibil: <http://www.allmoldova.com/moldova-news/society/1200056984.html>
9. АСАФЬЕВ, Б. *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 1977. 279 с.
10. БЕЛЫХ, М. Рапсодия для скрипки, двух фортепиано и ударных В. Загорского в контексте музыкального авангарда 60-х годов XX века. В: *Cercetări de muzicologie, vol. II*. Chişinău: Cartea Moldovei, 2011, pag. 88–110. ISBN 978-9975-60-192-4
11. БЕНГЕЛЬСДОРФ, С. Концерт преподавателей. В: *Молодежь Молдавии*, 1968, № 139 (2560), с. 4.
12. БОРОДИН, Б. *История фортепианной транскрипции*. Москва: Дека-ВС, 2011. 507 с. ISBN 978-5-901951-39-2
13. БРЯНЦЕВА, В. С. В. *Рахманинов*. Москва: Сов. Композитор, 1976. 647 с.
14. ВАРДАНЯН, А. *Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI веков*. Берлин: Schaltungsdienst Lange o.H. G., 2017. 367 с. ISBN 978-620-2-00603-3
15. ГЕЙРИНГЕР, К. *Иоганнес Брамс*. Москва: Музыка, 1965. 432 с.

16. ГОТЛИБ, А. Искусство ансамбля. В: *Советская музыка*. Москва: Композитор, 1967 (№2), с. 49–51.
17. ГОТЛИБ, А. *Основы ансамблевой техники*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2009. 86 с. ISBN 978-5-8269-0172-4
18. ГОТЛИБ, А. Фортепианный дуэт. В: *Советская музыка*. Москва: Композитор, 1954 (№12), с. 94–95.
19. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века*. Москва: Сов. Композитор, 1989. 208 с.
20. ГРИНЕС, О. *Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера*. Автореф. дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2005. 23 с.
21. ГРОМОВА, Н. *Фортепианный дуэт в музыкальном искусстве Беларуси (композиторское творчество и исполнительская практика)*. Автореф. дис. канд. иск. Минск, 2015. 30 с.
22. ГУМАРОВ, М. *Фортепианные сочинения Дьёрдя Лигети в контексте современного музыкального искусства*. Ташкент: Musiq, 2010. 79 с. ISBN 978-9943-307-44-4
23. ГУПАЛОВА, Е. *Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова*. Автореф. дис. др. иск. Кишинев, 2008. 31 с.
24. ДОЛИНСКАЯ, Е. *Николай Метнер*. Москва: Музыка, 1966. 192 с.
25. ДРУСКИН, М. *Игорь Стравинский*. Ленинград: Сов. Композитор, 1982. 208 с.
26. ДРУСКИН, М. *Очерки по истории танцевальной музыки*. Ленинград: Сов. Композитор, 1936. 207 с.
27. ЕКИМОВСКИЙ, В. *Оливье Мессиа́н*. Москва: Сов. Композитор. 1987, 304 с.
28. ЗЕНКИН, К. Фортепианное творчество Ф. Листа. В: *Европейская музыка XIX века*. Книга первая. Польша, Венгрия. Москва: Композитор, 2008, с. 264–320. ISBN 5-85285-829-3
29. ЗЕНКИН, К. Фридерик Шопен. В: *Европейская музыка XIX века*. Книга первая. Польша, Венгрия. Москва: Композитор, 2008, с. 28–198. ISBN 5-85285-829-3
30. 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
31. *Импровизация* В: *Музыкальная энциклопедия*. Том 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, с. 508
32. *История зарубежной музыки XX века*. Москва: Музыка, 2007. 575 с. ISBN 978-5-7140-0884-9

33. *История отечественной музыки второй половины XX века*. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 556 с. ISBN 5-7379-0227-3
34. КАТОНОВА, Н. *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра*. Автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2002. 26 с.
35. КИШКА, Е. *Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX–40-е гг. XX века)*. Автореф. дис. канд. иск. Киев, 1990. 25 с.
36. КИШКА, Е. *Фортепианное исполнительство Бессарабии 1918–1940 гг. В: Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 25–37. ISBN 5-376-00922-X
37. КЛЕТНИЧ, Е. Василий Загорский. В: *Клетнич Е. Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 125–171.
38. Книга Екклесиаста или Проповедника. В: *Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета*. Helsinki: Avainsanoma.ru., 2011, с. 666–675.
39. КОГАН, Г. *О фортепианной фактуре*. Москва: Сов. композитор, 1961. 193 с.
40. КОКОРЕВА, Л. *Дариус Мийо*. Москва: Сов. Композитор, 1986. 336 с.
41. КОКОРЕВА, Л. *Клод Дебюсси*. Москва: Музыка, 2010. 496 с. ISBN 978-5-7140-1206-8
42. КОНЕН, В. *Рождение джаза*. Москва: Советский композитор, 1990. 320 с. ISBN 5-85285-167-1
43. КОРАБЕЛЬНИКОВА, Л. *Творчество С. И. Танеева*. Москва: Музыка, 1986. 296 с.
44. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинев: Pontos, 2000. 240 с. ISBN. 9975-938-11-6.
45. КОЧАРОВА, Г. *Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке)*. В: *Музыкальное искусство Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1984, с. 17–28.
46. КОЧАРОВА, Г. *Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества*. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 8–16.
47. КРЕМЛЕВ, Ю. *Клод Дебюсси*. Москва: Музыка, 1965. 792 с.
48. КРЕМЛЕВ, Ю. *Фридерик Шопен*. Москва: Музгиз, 1960. 704 с.
49. КУЗНЕЦОВ, И. *Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании*. В: *Вопросы методологии советского музыкознания*. Москва: МДОЛГК, 1981, с. 127–157.

50. КУЗНЕЦОВ К., МАЗЕЛЬ Л., БЕРКОВ В., Протопопов В. *Фантазия*. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва: Советская энциклопедия, 1981, с. 767–771.
51. КЮРЕГЯН, Т. *Фантазия*. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва: Советская энциклопедия, 1981, с. 767–772.
52. ЛЕВАЯ, Т., ЛЕОНТЬЕВА, О. *Пауль Хиндемит*. Москва: Музыка, 1974. 448 с.
53. ЛОБАНОВА, М. Дьёрдь Лигети — эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов (Критика и размышления). В: *Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики*. Вып. 94. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987, с. 140–172.
54. ЛУКЪЯНОВА, Н. *Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века*. Автореф. дисс. канд. иск. Санкт-Петербург, 2006. 24 с.
55. МАЗЕЛЬ, Л. Монументальная миниатюра. В: *Музыкальная академия*. Москва: Композитор, 2000 (№ 1), с. 208–210. ISSN 0869–4516
56. МАЗЕЛЬ, Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1986. 528 с.
57. МАЗЕЛЬ, Л., ЦУККЕРМАН, В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
58. МАМАЛЫГА, М. Воспитательно-образовательное значение исполнительской деятельности фортепианного дуэта А. Лапикус – Ю. Махович. В: *Ion Gagim și Universul Muzicii (Materialele conferinței științifice internaționale consacrate aniversării a 60 de ani ai savantului, Academia de Științe a Republicii Moldova)*. Яссы: EDITURA ARTES, 2014, с. 160–164. ISBN 978-606-547-192-4
59. МАМАЛЫГА, М. В этом году известный молдавский фортепианный дуэт А. Лапикус – Ю. Махович празднует свой юбилей! В: *Capitala (Столица)*, 2012, № 36, (1188), с. 3.
60. МАМАЛЫГА, М. Из истории фортепианно-дуэтного исполнительства в Республике Молдова. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Кишинев: NOTOGRAF PRIM, 2015, №3 (26), с. 64–68. ISSN 2345–1408
61. МАМАЛЫГА, М. Композиционно-драматургические особенности произведения В. Беляева *Dies Irae* для двух фортепиано. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Кишинев: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 122–128. ISSN 1857–2251
62. МАМАЛЫГА, М. Особенности тематического материала и фактуры в фантазии *Brâul lui M. Amihalachioaie* для двух фортепиано В. Бурли. В: *Studiul artelor și*

- culturologie: istorie, teorie, practică*. Кишинев: Valinex SRL, 2016, №1 (28), с. 50–54. ISSN 2345–1408
63. **МАМАЛЫГА, М.** Особенности музыкального языка и фактуры в *Концертном вальсе* для двух фортепиано Олега Негруцы. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Кишинев: FOXTROT SRL, 2017, №1 (30), с. 100–105. ISSN 2345–1408
 64. **МАМАЛЫГА, М.** Особенности тематического материала и фактуры в *Концертино* Е. Мамота для двух фортепиано. В: Тезисах конференции *Музыкальное наследие Республики Молдова и современность (фольклор и композиторское творчество)*. Кишинев: VALINEX SRL, 2016, с. 62–63. ISBN 978-9975-4461-2-9
 65. **МАМАЛЫГА, М.** Особенности тематического материала и фактуры в фантазии *Brăul lui M. Amihalachioaie* для двух фортепиано В. Бурли. В: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Rezumatele lucrărilor*. Кишинев: NOTOGRAF PRIM, 2015, с. 15–16. ISBN 978-9975-9617-5-2
 66. **МАМАЛЫГА, М.** Произведения композиторов Республики Молдова для фортепиано в четыре руки в репертуаре детских музыкальных школ. В: *Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва*. (Матеріали регіональної науково-практичної конференції з міжнародною участю. Вып.1 Николаев, 18–19 мая 2016 г.), с. 55–59.
 67. **МАМАЛЫГА, М.** Произведения композиторов Республики Молдова для фортепианного дуэта: опыт классификации. В: *Anuar științific: musică, teatru, arte plastice*. Кишинев: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), с. 114–118. ISSN 1857–2251
 68. **МАМАЛЫГА, М.** Роль ансамбля А. Лапикус – Ю. Махович в развитии фортепианно-дуэтного исполнительства Республики Молдова. В: *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*. Rezumatele lucrărilor. Кишинев: Grafema Libris, 2015, с. 69. ISBN 978-9975-52-196-3
 69. **МАМАЛЫГА, М.** Теоретические проблемы фортепианного дуэта как жанра композиторского творчества. В: *Intertext*. Кишинев: ULIM, 2019, № 3/4 (51/52), с. 232-239. ISSN 1857-3711
 70. **МАМАЛЫГА, М., ЦИРКУНОВА, С.** Композиционно-драматургические особенности сочинения для двух фортепиано *Посвящение Кишиневской филармонической публике* Г. Чобану (часть I). В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Кишинев: VALINEX SRL, 2014, №1 (21), с. 102–110. ISSN 2345–1408
 71. **МАМАЛЫГА, М., ЦИРКУНОВА, С.** Композиционно-драматургические особенности сочинения для двух фортепиано *Посвящения Кишиневской*

- филармонической публике* Г. Чобану (часть II). В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Кишинев: VALINEX SRL, 2015, №2 (25), с. 102–108. ISSN 2345–1408
72. МАРТЫНОВ, И. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979. 320 с.
 73. МЕДВЕДЕВА, И. *Франсис Пуленк*. Москва: Сов. композитор, 1969. 240 с.
 74. МЕДУШЕВСКИЙ, В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
 75. МИЛЬШТЕЙН, Я. Ф. *Лист*. Т. 2. Москва: Музгиз, 1956. 600 с.
 76. МИЛЮТИНА, И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 190–212.
 77. МИЛЮТИНА, И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии (Вопросы истории и теории)*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7–31.
 78. МИЛЮТИНА, И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции: обретения и потери. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Кишинев: GOBLIN, 1997, с. 79–87. ISBN 9975-9533-0-1
 79. МИЛЮТИНА, И. Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии. В: *Музыка и музыканты братских народов Советского Союза*. Ленинград: Сов. композитор, 1972, с. 77–91.
 80. МИЛЮТИНА, И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 79–95. ISBN 5-376-00739-1
 81. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинев: FPC «Primex-Com» SRL, 2014. 464 с. ISBN 978-9975-110-03-7
 82. МУЗЫКА, Т. О роли молдавской музыки в воспитании музыканта-профессионала. В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинев: Штиинца, 1982, с.140–148.
 83. *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып.6. Москва: Музыка, 2005. 480с. ISBN 5-7140-0202-4
 84. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982. 320 с.
 85. НЕЙГАУЗ, Г. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музыка, 1982. 304 с.

86. НЕСТЬЕВ, И. *Бела Барток*. Москва: Музыка, 1969. 799 с.
87. НЕСТЬЕВ, И. *Жизнь С. Прокофьева*. Москва: Сов. композитор, 1973. 663 с.
88. НИЗЯЕВ, Д. *Джазовая гармония* [online]. [citat. 12.07.2017]. Disponibil: <http://7not.ru/harmony/22.phtml>
89. НИКИТЧЕНКО, В. Романсы О. Негруцы на стихи А. Пушкина: стилевые и исполнительские особенности. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Кишинев: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 167–172. ISSN 1857–2251
90. *Органная музыка в дуэтных обработках* [online]. [citat. 22.02.2010]. Disponibil: http://www.spbofd.ru/festival5_komentarii.html
91. Переложение. В: *Музыкальная энциклопедия*. Том 4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, с. 240.
92. ПЕТРОВ, В. *Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра*. Автореф. дисс. канд. иск. Астрахань, 2006. 25 с.
93. ПОЖАР, С. *К таинствам пианизма. Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*. Кишинев: Центральная типография, 1999. 216 с. ISBN 9975-923-76-3
94. ПОЛЬСКАЯ, И. *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке*. Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 1992. 26 с.
95. *Посвящение* [online]. [citat. 11.11.2014]. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5>
96. ПРОПИЩАН, С. *У рояля – Гита Страхилевич*. Москва: Буки Веди, 2014. 160 с. ISBN 978-5-4465-0384-1
97. РААБЕН, Л. Концерт. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, с. 922–925.
98. РАЗГУЛЯЕВ, Р. Последние десятилетия Д. Лигети. В: *Музыкальная академия*. Москва: Композитор, 2007 (№ 1), с. 205–212. ISSN 0869-4516
99. *Роль контрабаса в джазе* [online]. [citat. 09.07.2017]. Disponibil: <http://culture.esrae.ru/33-109>
100. РАППОПОРТ, Л. *Витольд Лютославский*. Москва: Музыка, 1976. 136 с.
101. САМОЙЛОВИЧ, Т. Некоторые методологические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля. В: *О мастерстве ансамблиста*. Ленинград: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986, с. 21–31.
102. САРДЖЕНТ, У. *Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987. 296 с.

103. Свинг [online]. [citat. 23.03.2017]. Disponibil: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/265774>.
104. Скерцо. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981, с. 49–50.
105. *Советский джаз*. Москва: Сов. композитор, 1987. 592 с.
106. СОРОКИНА, Е. *Фортепианный дуэт*. Москва: Музыка 1988. 319 с.
107. СТОЯНОВ, П. *Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне*. Кишинев: Штиинца, 1990. 156 с. ISBN 5-376-00807-х
108. СТОЯНОВ, П. *Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма*. Кишинев: Штиинца, 1985. 168 с.
109. СТОЯНОВ, П. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев: Штиинца, 1980. 176 с.
110. СТУПЕЛЬ, А. *Беседа о камерной музыке*. Москва: Музгиз, 1963. 67 с.
111. СУББОТИНА, Е. Фортепианный дуэт как коммуникативный феномен [online]. [citat. 20.09.2016]. Disponibil: <http://cyberleninka.ru/article/n/fortepianny-duet-kak-kommunikativnyy-fenomen>.
112. Транскрипция. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Сов. энциклопедия, 1981, с. 589–590.
113. УТКИН, В. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. В: *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1979, с. 63–84.
114. 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>
115. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983. 136 с.
116. ХЕНТОВА, С. Д. *Шостакович*. Ленинград: Сов. композитор, 1986. 624 с.
117. ХОЛОПОВА, В. *Фактура*. Москва: Музыка, 1979. 88 с.
118. ЦАРЕВА, Е. Вальс. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедия, 1973, с. 656–658.
119. ЦАРЕВА, Е. *Иоганнес Брамс*. Москва: Музыка, 1986. 384 с.
120. 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
121. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1987. 240 с.

122. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы*. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
123. ЦЫПИН, Г. А. С. Аренский. Москва: Музыка, 1966. 180 с.
124. ЧИГАРЕВА, Е. Полистилистика. В: *Теория современной композиции*. Москва: Музыка 2007, с. 431–449. ISBN 978-5-7140-0887-0.
125. ЯМПОЛЬСКИЙ, И. Аранжировка. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973. с. 193.
126. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Игорь Стравинский*. Ленинград: Музыка, 1982. 264 с.

На румынском языке

127. AXIONOV, V. Repere conceptuale și morfologice în simfonia *Destine* de Vlad Burlea. În: *Axionov V. Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2012, pag. 139–154. ISBN 978-606-645-011-9.
128. 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.
129. CHISE, L. Câteva observații asupra utilizării tehnicii seriale în *Rapsodie pentru vioară, două pianе și percuție* de V. Zagorschi. În: *Cercetări de muzicologie*. Vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, pag. 110–117. ISBN 978-9975-60-192-4.
130. IUNCU, R. Intersecția paralelelor. Anatol Lăpăruș – Iurie Mahovici. В: *Spectacolul scenei și al vieții*. Кишинев: Periscop, 2007. 176 pag. ISBN 978-9975-9987-4-1.
131. GUPALOVA, E. Lucrările pentru pian ale compozitorilor moldoveni în practica concertistică muzicală. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2006, pag. 73–78. ISSN 1857-1581
132. GUPALOVA, E. Lucrările pentru pian în contextul creației componistice de Oleg Negruța. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2015, nr. 2 (25), pag. 108–114. ISSN 2345-1408.
133. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. 156 pag. ISBN 9975-78-069-5.
134. 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

135. 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.

136. DETTMER, R. Concerto for Two Pianos and Orchestra (Poulenc). In: *All Music Guide to Classical Music: The Definitive Guide to Classical Music*. New York: Backbeat Books, 2005. 1020 p.
137. FERGUSON, H. *On Playing Piano Duets*. New York: RCM Magazine, 1959. 98 p.
138. GERFALD, U. *Music for two pianos: composition and performance*. London: Union, 1980. 51p.
139. PONIATOWSKA, I. *Fryderyk Chopin. The Man and His Music*. Warszawa: MULTICO Oficyna Wydawnicza, 2009. 200 p.
140. 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.
141. SADIE, S. *The New Grove Mozart*. London: Macmillan Publishers Limited, 2000. 264 p.
142. TCACENCO, V. The piano duo A. Lăpuciu – 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

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

На польском языке

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

ПРИЛОЖЕНИЕ I

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Необычайно интересным и ярким произведением в творчестве М. Равеля является *Valse* (*Вальс*), который был задуман как оркестровое сочинение. Но, тем не менее, первоначальным вариантом *Вальса* был фортепианный эскиз, кроме того имеется версия для двух роялей. Впервые данное сочинение прозвучало именно в редакции для двух фортепиано в Вене, и только позже — в оркестровом варианте в Париже под управлением К. Шевичяра (1920).

² Другие фортепианные пьесы С. Танеева, созданные преимущественно в консерваторские годы и не обладающие значительными достоинствами, были опубликованы спустя десятилетия под редакцией В. Шебалина и П. Ламма.

³ Интересно, что каждая из вариаций имеет свое собственное название: *Диалог*, *Вальс*, *Торжественный марш*, *Менуэт*, *Гавот*, *Скерцо*, *Похоронный марш*, *Ноктюрн*, *Польский*.

⁴ На даче, снятой под Голливудом, у С. Рахманинова бывал В. Горовиц, с которым часто устраивались домашние концерты на двух роялях. Ими исполнялись произведения В.-А. Моцарта, а также вторая сюита и *Симфонические танцы* С. Рахманинова [13, с. 599].

⁵ В. Бурля является также автором двухрояльной пьесы *Teluric fantasy*, которая представляет собой переложение оркестрового сочинения *Coasă*.

⁶ Известно, что импровизация (от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – это встречающийся в ряде искусств (поэзия, драма, музыка, хореография) особый вид художественной деятельности, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения. Устный характер народного творчества – передача песен и инструментальных наигрышей на слух, по памяти – способствовал использованию элементов импровизации народными музыкантами (певцами и инструменталистами). В своей практике они опирались на выработанные в народе формы музыкального мышления, на устоявшийся круг интонаций, попевок, ритмов. Для народных музыкантов было характерно стремление объединить четкую фиксацию найденного музыкального образа с его свободным варьированием, добиваясь постоянного обновления и обогащения музыки [31, с.508].

⁷ Ритмоорганизующую и аккомпанирующую функцию цимбал в народной музыке можно сравнить с ролью контрабаса, которую тот выполняет в джазовых ансамблях [99].

⁸ Как пишет Э. Флоря, «этим они отличаются, в частности, от виртуозных мужских танцев типа бэтуты, в которых основные элементы лексики (синкопированные удары ног о землю и др.) исполняются, ввиду своей большой сложности, главным образом на месте или в процессе медленного продвижения» [115, с. 26].

⁹ Общность структурных, в том числе метроритмических, признаков танцев бэтуты и хоры подтверждается бытованием танца с двойным названием — хора бэтутэ, то есть хора с ударами [115, с. 29].

¹⁰ Ладовые особенности молдавской народной музыки подробно освещаются в работах П. Стоянова [107, с. 5; 108, с. 7]; Г. Кочаровой [45, с.19–20; 46, с. 8–9], И. Милютиной [76, с. 195–196; 79, с. 85] и других исследователей.

¹¹ Если понимать «третье направление» как художественную тенденцию, то по утверждению музыковеда-исследователя А. Цукера «к данному понятию следует относиться скорее как к удачно найденной метафоре, нежели как к теоретическому определению, поскольку оно по сути своей отразило более широкие интеграционные процессы, происходившие в музыке начиная с 70-х, и особенно активно в 80-е годы, и вовлекавшие в свою орбиту композиторов совершенно разных «направлений», стилевых ориентаций, жанровых предпочтений. С этой точки зрения к нему могут быть причислены свими отдельными работами С. Слонимский и В. Гаврилин, А. Эшпай и А. Петров, М. Кажлаев и И. Калныньш, Р. Кангро и Л. Десяников и многие другие композиторы» [120, с. 63–64].

¹² Композиторский интерес к звучанию двухроряльного ансамбля выразился в том, что О. Негруца выполнил переложения для двух фортепиано ряда своих ранее написанных произведений: *Экспромт*, *Рэгтайм*, *Парафраз* на народную тему *Vaba mea*.

¹³ Как известно, вальс — это парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением. Вальс является одним из самых распространенных бытовых музыкальных жанров, прочно утвердившийся в профессиональной музыке европейских стран. Музыкальный размер вальса, как правило, трехдольный (3/4, 3/8, 6/8), а темп умеренно-быстрый. Поскольку в переводе с немецкого языка слово *walzen* означает *кружиться* или *выкручивать ногами в танце*, то такой тип движения был бы невозможен

при слишком быстром темпе. Название *вальс* появилось примерно в 70-е годы XVIII в. как обозначение народного крестьянского танца некоторых областей Южной Германии и Австрии (отождествлялось с понятиями *лендлер* или *немецкий танец*). «Превосходные образцы этого оживленного кружащегося крестьянского танца закреплены во многочисленных фортепианных пьесах Ф. Шуберта» [26, с.49]. С начала XIX века вальс становится самым популярным танцем во всех слоях европейского общества. Его развитие особенно интенсивно проходило в Вене, где расцвет вальса связан с творчеством таких композиторов как Й. Ланнер, И. Штраус-отец и его сыновья Йозеф и Иоганн. Последний по праву был прозван «королем вальсов» благодаря широкой известности его замечательных произведений — настоящих «жемчужин» в сфере вальсового жанра: *Сказки Венского леса, Весенние голоса, У прекрасного голубого Дуная*.

¹⁴ При разборе произведений О. Негруцы наименования некоторых аккордов соответствуют стандартам записи, принятым в джазовой гармонии. Для унификации приведем примеры от звука *C*:

- Мажорное трезвучие — *C*
- Минорное трезвучие — *Cm*
- Большой мажорный — *Cmaj7, Cmaj*,
- Большой минорный — *Cmmaj7*,
- Малый мажорный — *C7*
- Малый минорный — *Cm7*
- Малый уменьшённый (полууменьшённый) — *Cm7/-5, Cm7/ b 5*,
- Уменьшенный — *C°* (иногда обозначает ум. трезвучие), *C°7, Cdim7*,
- Большой увеличенный — *C5+/maj7, C5#/maj7*
- Малый мажорный септаккорд + большая нона — *C9*
- Малый мажорный септаккорд + малая нона — *C-9*
- Большой мажорный септаккорд + большая нона — *CM9, Cmaj9*
- Малый минорный септаккорд + большая нона — *Cm9*
- Малый мажорный септаккорд + увеличенная нона — *C+9, C7/+9*
- Мажорное трезвучие *до*, в басу *ми* (мажорный секстаккорд) — *C/E*
- Минорное трезвучие *до*, в басу *соль* (минорный квартсекстаккорд) — *Cm/G*
- Малый мажорный септаккорд *до*, в басу *соль* — *C7/G*
- Нонаккорд с пропуском квинты — *C9omit5*

¹⁵ *Скерцо* О. Негруцы для двух фортепиано возникло в классико-романтическом жанровом русле. Можно предположить, что классическое скерцо, которое с конца XVIII в. вошло в качестве одной из частей в сонатно-симфонический цикл и встречается в симфониях, сонатах, реже — в концертах, уже содержит предпосылки той образности и системы музыкально-выразительности средств, которая повлияла на трактовку данного жанра у О. Негруцы. Речь идет о метрической и темповой характерности (трехдольный размер, быстрый темп), типизированной форме — сложной трехчастной с трио, более спокойного и лирического характера, свободной смене музыкальных мыслей с элементом неожиданности и внезапности, что зачастую «представляет выражение в музыке юмора — от веселой игры, шутки до гротеска и даже до воплощения диких, зловещих, демонических образов» [104, с. 49–50]

¹⁶ Тесную взаимосвязь в творчестве О. Негруцы фольклорного и джазового начал можно соотнести с интересной точкой зрения А. Медведева по отношению к подобному синтезу. В сборнике *Советский джаз* исследователь говорит о том, что «...фольклор не нуждается в джазе, жил без него и дальше будет жить. А вот джазу без фольклора не обойтись. Он нужен джазу, как глоток кислорода на горной высоте» [105, с. 45]. Именно фольклор, по словам А. Медведева, «способен щедро одарить джаз новыми идеями, новыми творческими стимулами» [105, с. 45].

¹⁷ Известно, что возникновение фантазии относится к началу XVI вв. а источником, вдохновлявшим многих композиторов на создание произведений в подобном жанре, являлась импровизация. Композиторы-романтики — Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман и Ф. Лист — обогатили данный жанр, углубив проявлявшиеся в нем и прежде черты программности (*Фантазия* для фортепиано *C-dur* op. 17 Р. Шумана). Особенно часто фантазия взаимодействовала с другими жанрами, примерами чего могут служить такие сочинения как *Вальс-фантазия* М. Глинки; *Эспромт-фантазия* и *Полонез-фантазия* Ф. Шопена [50, с. 769-770; 51, с. 767-768]. Таким образом, и *Скерцо-фантазия* для двух роялей М. Стырчи синтетична по своей жанровой принадлежности.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Нотные примеры

Пример П2. 1.

В. Бурля. Фантазия. *Brîul lui Mihail Amihalachioaie*

$\text{♩} = 110$

Piano 1

Piano 2

mf

Пример П2. 2.

Е. Мамот. *Концертино*

Maestoso

Piano 1

Piano 2

f

Пример П2. 3.

Е. Мамот. *Концертино*

Allegro ma non troppo

Piano 1

Piano 2

mf

Пример П2. 4.

Е. Мамот. *Концертино*

Listesso tempo



Piano 1 *mf*

Piano 2 *p*

Пример П2. 5.

О. Негруца. *Хора*



Piano 1

Piano 2

Пример П2. 6.

О. Негруца. *Концертный вальс*

Andante cantabile



Piano 1 *mf*

Piano 2 *mf*

Пример П2. 7.

О. Негруца. *Концертный вальс*

Tempo di valse (moderato)

Piano 1 *mf*

Piano 2 *mf*

Пример П2. 8.

О. Негруца. *Концертный вальс*

Meno mosso

Piano 1 *dolce*

Piano 2 *dolce*

Пример П2. 9.

О. Негруца. *Скерцо*

Allegro vivace

Piano 1 *f f* *poco cresc.* *ff*

Piano 2 *f* *ff*

Пример П2. 10.

О.Негруца. Скерцо

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 11.

О. Негруца. Скерцо

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 12.

М. Стырча. Скерцо-фантазия

Allegro con brio ♩ = 150

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 13.

М. Стырча. *Скерцо-фантазия*

Musical score for Example P2.13, featuring two pianos. The score is in a key with two flats and a common time signature. Piano 1 (top) has a melody starting with a half note, followed by a series of eighth notes, a trill, and a triplet. Piano 2 (bottom) has a complex accompaniment with octaves and chords. The dynamic marking is *mf*.

Пример П2. 14.

М. Стырча. *Скерцо-фантазия*

Musical score for Example P2.14, featuring two pianos. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Piano 1 (top) has a melody starting with a half note, followed by a series of eighth notes, a trill, and a legato marking. Piano 2 (bottom) is mostly silent. The dynamic marking is *p legato*.

Пример П2. 15.

В. Беляев. *Dies Irae*

Musical score for Example P2.15, featuring two pianos. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Piano 1 (top) has a melody starting with a half note, followed by a series of eighth notes, a trill, and a *p* marking. Piano 2 (bottom) has a complex accompaniment with octaves and chords. The dynamic marking is *ff*.

Пример П2. 16.

В. Беляев. *Dies Irae*

Musical score for Example P2.16, featuring Piano 1 and Piano 2. Piano 1 has a forte (*f*) dynamic and a complex rhythmic pattern. Piano 2 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a simpler accompaniment.

Пример П2. 17.

В. Беляев. *Dies Irae*

Musical score for Example P2.17, featuring Piano 1 and Piano 2. Both pianos have a fortissimo (*ff*) dynamic and complex, dense rhythmic patterns. The score includes markings for *8va* and *8va sub*.

Пример П2. 18.

В. Беляев. *Dies Irae*

Musical score for Example P2.18, featuring Piano 1 and Piano 2. The score includes markings for *poco rit. e dim.*, *mp*, and *8va*.

Пример П2. 19.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău. For you*

Allegro moderato. ♩ = 96

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 20.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău. For you*

Piano 1

Piano 2

Pno. 1

Pno. 2

Пример П2. 21.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău For you*

♩ = 42 **Lirico molto espressivo**

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 22.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău For you*

Brillante

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 23.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău. For you*

Allegro appassionato ♩ = 96

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 24.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău To me*

Vivace. ♩ = 150 (♩ = ♩)

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 25.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău To me*

Piano 1

Piano 2

Пример П2. 26.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău. To me*

Musical score for Example P2.26, featuring Piano 1 and Piano 2 parts. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood markings are *legato e dolce, armonioso* for Piano 1 and *dolce, armonioso* for Piano 2. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (3 and 7).

Пример П2. 27.

Г. Чобану. *To Philharmonic Public of Chişinău. To me*

Musical score for Example P2.27, featuring Piano 1 and Piano 2 parts. The score is in 2/4 time and consists of four measures. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo marking is $\text{♩} = 65$ ($\text{♩} = 130$). The dynamics are *ff* for Piano 1 and *f legato e marc.* for Piano 2. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (3).

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Подпись

Дата

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Semnătura

Data



CURRICULUM VITAE

МАМАЛЫГА МАРИНА

(род. 02.12.1985, Бендеры, Республика Молдова)

Образование: высшее. Республиканский музыкальный лицей-интернат им С. Рахманинова (2000–2005); АМГИИ, Кишинев (2005–2009); мастерат по специальности *Фортепиано*, АМГИИ, Кишинев (2009–2011); мастерат по специальности *Музыковедение*, АМГИИ, Кишинев (2011–2013); докторат по специальности *Музыковедение*, АМГИИ, Кишинев (2013–2017).

Повышение квалификации:

Мастер-класс музыковеда доктора искусствоведения, профессора, проректора по научной работе МГК им. П. Чайковского К. Зенкина, АМГИИ, Кишинев (2013).

Профессиональная деятельность:

Концертмейстер на кафедрах *Сольное пение, Духовые и ударные инструменты, Хоровое дирижирование*, АМГИИ (2007– 2017); Концертмейстер балета в Национальном Театре Оперы и Балета им. М. Биешу (2017–...).

Концертная деятельность: Выступления в качестве солиста, ансамблиста и концертмейстера в Молдове, Румынии и Украине.

Дипломы:

За проявленное мастерство в исполнении авторских произведений и за активное участие в пропаганде русской музыки в фестивале *Дни русской музыки в Молдове-2015*.

Pentru contribuția la buna desfășurare a Concursului Internațional de Interpretare Instrumentală *Ioan Goia, Ediția a IV-a*, desfășurat în perioadă 9–10 mai 2015 la Colegiul Național de Artă *Octav Bancilă*, Iași, România.

За кропотливый труд в подготовке юных музыкантов, раскрытие их талантов, сохранение и развитие русских и европейских традиций в Республике Молдова в фестивале *Дни русской музыки в Молдове-2016*.

За подготовку учащихся и популяризацию русской культуры и русской музыки в фестивале *Дни русской музыки в Молдове-2017*.

Pentru participare în Proiectul cultural *Punți de lumină-2017*, Târgu-Mureș, România

Участие в международных конкурсах и фестивалях:

G. Georgescu, Тулча, Румыния (2001);

Ночь в музее, Кишинев (2010, 2011);

XII Международный конкурс камерных ансамблей и фортепианных дуэтов им. М. Юдиной, номинация *Фортепианный дуэт*, Санкт-Петербург, Россия (2011) – III премия;

IV Международный конкурс камерных ансамблей и фортепианных дуэтов им. С. Танеева, номинация *Фортепианный дуэт*, Калуга, Россия (2011);

V Международный конкурс пианистов, посвященный памяти Э. Гилельса, Одесса, Украина (2013);

V Международный конкурс камерных ансамблей и фортепианных дуэтов им. С. Танеева, номинация *Фортепианный дуэт*, Калуга, РФ (2013);

Область научной деятельности: история и теория фортепианного искусства.

Участие в 10 национальных и международных научных форумах, таких как:

- *Vladimir Axionov: savant, pedagog, persoană publică* (АМТИИ, 25.10.2013),
- *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (АМТАР, 03.04.15, 22.04.16),
- *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* (АМТАР, 25.10.13, 14.05.14),
- *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică) în contemporaneitate* (АМТАР, 23–24.06.2015, 27–28.09.2016, 26.09.2017),
- *Ion Gagim și universul muzicii* (Конференța științifică internațională consacrată aniversării a 60 de ani ai savantului, АȘМ, 5.06.2014),
- *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului* (Конференța științifică internațională dedicată aniversării a 75 ani de învățământ artistic din Republica Moldova, АМТАР, 25–26.11.2015),
- *Праксеологическая направленность профессиональной подготовки будущего учителя музыкального искусства*. (Николаев, 18–19. 05.2016).

Публикация 13 научных статей на русском языке по проблемам фортепианного искусства Республики Молдова.

Контактная информация:

Адрес: Кишинев, ул. Гр. Виеру, 24, кв. 57, тел. (022) 22-94-01; **моб.** (069)716118;

e-mail: marina19850212@gmail.com