

**JUVENIS CONCERT ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ЧЕРТЫ ЖАНРА И ФОРМЫ****JUVENIS CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRA SIMFONICĂ
DE VLADIMIR CIOLAC: TRĂSĂTURILE GENULUI ȘI FORMEI****JUVENIS CONCERT FOR PIANO AND SYMPHONY ORCHESTRA
BY VLADIMIR CHOLAK: FEATURES OF THE GENRE AND FORMS****ГАЛИНА КОЧАРОВА,**profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Статья затрагивает проблему претворения жанровых черт и формы фортепианного концерта в сочинении Juvenis concert Владимира Чолака. Посвященное сыну композитора, оно прозвучало во второй редакции на Фестивале Zilele muzicii noi (10 июня 2015 года, солистка – Наталия Ботнарюк, Симфонический оркестр Телерадио РМ под управлением Дениса Чаусова, запись размещена в Интернете 31 июля 2015 года).

Ключевые слова: Juvenis concert, концерт для фортепиано с оркестром, Владимир Чолак, моноцикл, каденция, остинато, музыкальная фактура

Acest articol se referă la problema punerii în aplicare a caracteristicilor de gen și forme de concert pentru pian, reflectate în lucrarea Juvenis concert de Vladimir Ciolac. Dedicată fiului compozitorului, ea a sunat în a doua sa redacție la Festivalul Zilele Muzicii Noi (10 iunie 2015, solistă - Natalia Botnariuc, Orchestra simfonică a Teleradio-Moldova sub baghetă lui Denis Ceausov, înregistrarea a fost postată pe Internet la 31 iulie 2015).

Cuvinte-cheie: Juvenis concert, concertul pentru pian și orchestră, Vladimir Ciolac, monociclul, cadența, ostinato, factura muzicală

The article concerns the problem of implementation of genre features and forms of the piano concerto in the work Juvenis concert by Vladimir Cholak. Devoted to the son of the composer, it sounded in its second edition at the Festival Days of New Music (June 10, 2015, soloist - Natalia Botnariuc, Symphony Orchestra of Teleradio Moldova conducted by Denis Ceausov, recording posted on the Internet July 31, 2015).

Keywords: Juvenis concert, concerto for piano and orchestra, Vladimir Cholak, monocycle, cadence, ostinato, musical texture

Владимир Чолак – композитор, особенно активно работающий в жанрах хоровой и симфонической музыки, 22 апреля 2016 года отметил свой шестидесятилетний юбилей в атмосфере заслуженного всеобщего уважения и широкого признания его творческой, исполнительской и педагогической деятельности. Представитель музыкальной династии, он продолжает традиции фамильной музыкальной культуры не только в своей работе, но и в семье, воспитав сына Максима – пианиста, успешно работающего сегодня вместе со своим отцом и с дядей, Николаем Чолаком, в нашей Академии музыки, театра и изобразительных искусств. С именем Максима связано и появление одного из относительно недавних крупных произведений Владимира Чолака – фортепианного концерта, обозначенного автором как *Juvenis concert pentru pian și orchestra simfonică*.

По словам композитора, идею создания сочинения в этом жанре ему еще в годы учебы Максима в лицее подсказала трагично и безвременно ушедшая позже из жизни Ирина Столяр, имея в виду будущее мальчика как исполнителя. Мысль, зароненная глубоко в душу её словами, не давала Владимиру Чолаку покоя и, наконец, нашла свое претворение в молодежном по своему замыслу Концерте (напомню, что слово *Juvenis*, латинское по своему происхождению, переводится как *юный, молодой*)¹.

1 У композитора в партитуре оно обозначено как Juvenis, что не соответствует записи этого слова в Латинско-русском

Сочинение это существует в двух редакциях. Первая, оконченная 23 мая 2013 года и так и не представленная слушателям, была написана для фортепиано в сопровождении струнного оркестра и литавр, вторая, завершенная накануне дня рождения композитора, 20 апреля 2015 года, предназначена для исполнения с участием большого симфонического оркестра традиционного двойного состава, где в числе ударных предусмотрены уже не только литавры, но и треугольник, колокола и большой барабан. Тем самым автор вывел свое произведение из разряда камерных жанров в область жанров более масштабных, переориентировав и всю партитуру на более помпезный стиль оркестрового изложения, предполагающий и более глубокий и рельефный тип контрастов, и по-настоящему концертный, репрезентативный стиль сольной партии.

Прозвучавший на фестивале *Zilele muzicii noi* 10 июня 2015 года в интерпретации пианистки Наталии Ботнарюк и симфонического оркестра Телерадио Молдовы под управлением Дениса Чаусова, *Juvenis concert* 31 июля того же года был обнародован в Интернете в записи с премьерного концерта [3]. Над латинским заголовком сочинения в партитуре, словно в подтверждение общей программно-жанровой идеи, стоит фраза: «моему сыну Максиму посвящаю». В то же время, после ознакомления с этой музыкой невольно приходишь к мысли, что автор явно выходит за рамки обычной трактовки «молодежных» жанров – как правило, не нагруженных драматизмом, а концентрирующихся на светлых эмоциях и не заостряющих внимание на отрицательных сторонах жизни. Круг настроений *Juvenis concert*'а лежит в ярко контрастной образной сфере – вплоть до показа «абсолютного зла», обезличенного и разрушительно-агрессивного, в духе шостаковичевского «эпизода нашествия», в столкновении с благородством проявлений человеческого «Я».

Концентрация энергии в Концерте В. Чолака оказывается столь высокой еще из-за того, что композитор избирает для ее выражения форму одночастного сочинения, предусмотрев, впрочем, возможность отразить в нем разные планы образного содержания, в их последовательном развертывании. Цикличность музыкального сюжета находит отражение в тонально замкнутом рамками *До мажора* движении, а также в тематической структуре и в соотношении разделов всей композиции, создающей эффект *моноцикла*, с внедрением признаков *Скерцо* и *Адажио* внутри формы первого плана.

В ряду последовательно проходящих этапов этой формы первым становится вступление (*Moderato con moto*), открывающее *Концерт* звоном колоколов и перекличками духовых и струнных, передающих из верхнего регистра в более низкие сигнальную интонацию, основанную на «пустых» кварто-квинтовых ходах. Две волны, каждая из которых постепенно набирает силу, как бы «настраивая» оркестр, развертывая его диапазон и учащая ритмический пульс, подготавливают вступление солиста с энергичной, импульсивной темой (ц. 2), где важную роль выполняет лидийская квартовая интонация и игра мажоро-минорных красок. Октавно-унисонное изложение пунктирной темы фортепиано дополняется синкопированным аккордовым аккомпанементом у струнных, поддерживаемых фаготом и дуэтом кларнетов, а также возникающими на относительно-сильных долях звонкими квинтами у колоколов.

Утверждая радостное, светлое настроение, тема эта звучит поверх всей музыкальной массы и выигрышно представляет солиста, несмотря на свою фактурную простоту. Переданная затем скрипкам (ц. 3), она сохраняет свою выразительность и импульсивность, но оставляет место в общем звучании и для фортепиано, которому поручено арпеджированное фигуративное сопровождение в ансамбле с другими оркестровыми инструментами. Происходящая далее динамизация развития после яркой кульминации приводит к возвращению темы в партию солиста (ц. 4). Изложенная на сей раз в уплотненной аккордовой фактуре, на *ff*, она под-

словаре И.Х. Дворецкого [1, с.569]. В коллективно изданном в 1999 году Словаре латинско-русском [2, с. 167] слово *juvenis* предлагается писать с диакритическим знаком – *juvĕnis*.

готавливает туттийное завершение всей главной партии, организованной в форме периода из трех предложений, с яркой кульминацией и каденцией в *До мажоре*.

Отсюда начинается активное тональное развитие, поскольку в действие вступает связующая партия, основанная на вычлененных интонациях главной темы (ц. 5). Вопросо-ответное соотношение ее мотивов у фортепиано дополняется точной, а затем вариантной имитацией у виолончелей и контрабасов, «качающимися» октавами у скрипок и альтовой гармонической поддержкой синкопированного ритма. Динамический уровень здесь поначалу снижен – в том числе, и за счет «выключения» духовых и ударных инструментов, что дает возможность вывести на первый план фортепианную партию: они добавятся позже, в ц. 6, где происходит учащение ритмической пульсации и ведущая функция фортепиано передается оркестру.

Связующая партия, уводя в сферу бемольных тональностей, подчеркивающих мажорно-минорную игру, заострена в интонационном отношении и даже включает в себя ходы по звукоряду тон-полутон, с опорой на напряженные тритоновые обороты, что позволяет ввести в конце и далекую дизизную тональность *фа-диз минор*, в которой и проходит затем побочная партия (*cantabile con affetto*, с ц. 7). Её начало привносит заметный контраст в развитие: струнной группе оркестра поручено здесь и пиццикатное подчеркивание опорных тонов (у первых скрипок и виолончелей), и синкопы (у вторых скрипок и альтов), и то протянутые, то возобновляемые ноты-педаль на тонике, колокола же и литавры одномоментно отмечают некоторые сильные доли. Фортепиано не сразу вступает со своей темой, также поначалу реализуя опорную роль тонического баса. Её исходная кварто-квинтовая интонация опирается на начальные мотивы вступления, но одновременно тема сохраняет и пунктирную ритмику, и синтаксическую расчлененность мотивов, характерных для тематизма главной партии.

Динамика в теме побочной партии в целом смягчена, хотя и подчиняется принципу волнового «всплеска» при присоединении деревянных духовых и валторн, а также при обострении диссонантности и регистровом подъеме в кульминации. Во второй волне солист и оркестр вступают в диалог, и, после передачи темы струнникам (ц. 8), в фортепианной партии контрапунктом к ней возникает оживленное фигурационное движение триолями и секстолями, способствующее накоплению дополнительной энергии при подходе к новой кульминации. В изложении небольшой (6-тактной) заключительной партии (с ц. 9) ведущую роль выполняет оркестр, а на долю фортепиано (здесь выступающего не в сольной роли, а, скорее, в качестве оркестрового инструмента) выпадает исполнение довольно нейтральных в интонационном отношении фигурационных ходов. Вся экспозиция завершается в *фа-диз миноре*.

Следующий раздел – *Allegro (Allegro feroce, ff)*, вводится резким контрастом. Его агрессивно-наступательный характер, подчеркнутый неожиданным сдвигом в тональность *ля минор* и акцентами аккордов на *sf*, связан также с переключением фортепиано на безостановочное триольное движение в духе *moto perpetuo* и постепенным вовлечением в игру всего оркестра.

Активное тональное развитие сочетается здесь с ярким динамическим подъемом и учащением «бега времени» – с неумолимо отмеряющим его «счетом» с помощью ударов у деревянных духовых, струнных, литавр, большого барабана, а также в партии левой руки пианиста. Механистичность движения, обезличенность тематизма, длительное *tutti*, преобладание минорных красок, усложненных внедрением диссонантности (в их числе отметим появление на некоторое время *до минора*, уводящего из *ля минора* в более глубоко «оминоренную» по колориту, миноро-мажорную сферу) – все эти средства способствуют достижению особого драматизма – вплоть до ощущения катастрофичности происходящего. Увенчивает всю эту грандиозную картину «набега зла» грозное провозглашение у деревянных духовых, труб, струнных басов и тремолирующих скрипок и альтов размашистой крупнодлительной хоральной темы. Удары литавр поддерживают своими акцентами начала полутактов, вал-

торны же и фортепиано отмечают в это время каждую долю сдвигом вниз диссонантных созвучий. Арпеджированные наложения в фортепианной партии их дополняют, что, вместе с оркестровой аккордикой, способствует образованию полигармонических вертикалей.

Это развитие, приводящее к кратковременному спаду напряжения, затем втроекратно вновь нарастает от *subito p* к *ff*, завершая фазу туттийной игры, договариваемой у фортепиано и струнного оркестра последними острыми акцентами – отголосками былой энергии. В ц. 13 открывается последняя стадия всего inferнального эпизода *moto perpetuo*, с остигательными повторами басов, быстрым взлётом в высокий регистр, с удерживанием динамики *f* и показом таких традиционно связанных с семантикой страдания и драматизма созвучий, как уменьшенный и малый уменьшенный септаккорды. А в самом последнем такте этого раздела, где в басу устанавливается центральный тон главной тональности, пока еще не означающий её возврата с гармонической точки зрения, дополнительным фактором динамизации становятся восходящие *glissandi* у фортепиано, приводящие к лидийской кварте, которая, в комбинации с натуральной квинтой, наслаивается на гармонию нонакорда с квинтой пониженной, построенного на басу *do* (композитор применяет здесь двойную запись, с энгармонизмом *fis=ges*).

Прием *glissando*, усиливающий эффект концертности, репрезентативности, характерной для избранного им жанра, автор использует неоднократно, вводя его и далее – и у оркестровых инструментов, и в партии фортепиано. Своеобразным продолжением центрального эпизода оказывается репризное возвращение гимнической темы главной партии, мощно провозглашаемой у фортепиано на фоне поначалу неустойчивой гармонии – D_9 , S -й тональности *До мажора*, дополненного тритоном. Басы на остигательно повторяемой фигуре «качающейся» квинты на тонике и эффект «трения» между двумя мажоро-минорными вариантами тонической терции все же подтверждают возвращение объединяющей тональности *До*, а акустически сильный квинтовый остов поддерживается еще и с помощью настойчивой репетиции звука *соль*, выводящего в многократный остигательный повтор восходящего октавного *glissando* у вторых скрипок.

В репризе главная партия существенно динамизирована, и солист вступает здесь в активный диалог с оркестром, поддерживающим его в форме то имитаций, то вариантной дублировки, а местами оба участника делят между собой тему, наиболее наглядно реализуя таким образом принцип совместной игры. Массивная звучность оркестра при этом не перекрывает показ сольной партии, выполненной в ярко концертном стиле, с использованием крупной техники и блеска многозвучных *glissandi*. В сокращенной связующей партии (ц.17) их эффект несколько смягчен за счет переноса этого приема в оркестр и постепенно сходит «на нет». Интересно, что в тональном развитии в теме связующей партии вновь, как и в экспозиции, поначалу ненадолго вводится *фа-диез минор*, однако затем всё же устанавливается тональность *ля минор*, в которой и начинается в репризе побочная партия (ц. 18). Характер ее в целом сохранен (и даже оттенен *фа-диез-минорной* краской), как и стилистика краткой заключительной партии, замыкающей репризу в тональности *ля минор*.

Видимо, поэтому, получив в результате «открытый» тональный план, обычно не свойственный тонально замкнутой форме сонатного *Allegro*, композитор решил ввести далее ещё один контрастный эпизод (с ц. 20), также выдержанный в духе inferнального скерцо, воплощающего идею натиска агрессивных, враждебных человеку сил. Это *Allegro* и здесь выступает разрушительным антиподом по отношению к жизненному началу, олицетворяющему силу и красоту молодости, и так же агрессивно, как и в первом своем явлении, вторгается злым *moto perpetuo* в музыкальное развитие Концерта. Двойные удары *tutti* на *f* и угловатые ходы у фортепиано на *ff* (на этот раз в глубоком басу), дополняемые всеми атрибутами перкуссионной гармонии², открывают неостановимое движение бездушной машины, все более жестокой и устрашающей.

² Перкуссионная гармония подразумевает намеренное использование темброво-динамических, сонантных и ритмически-акцентных приемов исполнения и созвучий, создающих ударный эффект.

До минор – тональность трагическая – господствует в этом грандиозном остигатном нашествии звуков, создающем эффект, близкий к шумовому, почти сонористическому, хотя и достигается он без экстрамузыкальных приемов. Тем ярче на таком фоне, своего рода «знаком сопротивления» злу, выступает хорал, введение которого и на сей раз служит переломным моментом в драматургическом плане сочинения: напряжение идет на спад до *pp*, и после отзвуков пережитой трагедии, как бы отвечая ставшей уже расхожей формуле «Красота спасет мир», начинается развернутая сольная каденция фортепиано (обозначенная в партитуре без цифры – просто как *cadenza. Moderato*, то есть как самостоятельный раздел формы). Здесь снова возвращается светлый *До мажор*, многопланово оттеняемый гармоническими и ладотональными красками в полном соответствии с развертыванием свободной, *quasi*-импровизированной формы – неотъемлемого атрибута стиля, свойственного концертному жанру. На этот раз и темповая и динамическая переменность, и чередование различных типов фактуры не просто призваны создать впечатление свободного размышления и поиска новых музыкальных идей на базе уже услышанного ранее материала: композитор активно его обновляет, тем самым переключая развитие на новый уровень действия. В этом смысле, если агрессивные эпизоды *Концерта* воплощают идею *Скерцо* в рамках возникающей в нем моноциклической композиции, то каденция соответствует скорее всего её медленной части – *Adagio*.

Одновременно она выполняет функцию предвосхищения завершающей Концерт коды, а после столь долгого соло, когда в ц. 22 каденция естественно перетекает в раздел *Allegretto moderato*, объединяющий усилия солиста-пианиста и оркестра, он также воспринимается как предкодие. Он построен, подобно предрепризному предикту (с ц. 13), на ритмизованных pedalных остигато и фигурациях рояля, приводящих в конце к эффектным *glissandi*. Как оказывается, это не случайно, поскольку далее, с ц. 23 (*Moderato con moto*), начинается последнее, гимническое проведение темы главной партии у фортепиано и оркестра, где господствует атмосфера всеобщего праздника, завершаемого апофеозом. Тема и здесь звучит ярко, помпезно, что соответствует авторскому замыслу и жанру всего сочинения, воплощающего вечную тему победы добра и света над злом и насилием.

Автор в своем творческом поиске не только подтверждает в концепции *Juvenis concert'a* главный принцип «молодежных» жанров, но и несколько своеобразно трактует принцип диалога, характерный для жанра концерта. Соревновательность, свойственная для него, реализуется не столько средствами концертирования, сколько чаще через совместную игру. Избрав композиционную структуру сонатного *Allegro*, Владимир Чолак его также видоизменяет за счет замены разработки на материале основных тем экспозиции эпизодом, хотя и чрезвычайно динамичным. Более того, по завершении репризы он вводит новый, словно замещающий повтор разработки эпизод, сходный по характеру с первым, но все же отличный от него по тематизму и тональности. Это, возможно, побудило композитора в заключение снова представить тему главной партии, выступающую здесь, по сути, в качестве рефрена. Так рождается смешанная многоплановая форма, где присутствуют, помимо признаков двойной сонатной композиции, черты рондо. А, принимая в расчет каденцию и уровень контрастирования её с центральными эпизодами (оба – в духе «военных» *скерцо*) и в отношении к основному тематизму сонатного *Allegro*, все сочинение, как уже говорилось выше, можно трактовать как *моноцикл*, поскольку именно так, предельно заострив степень контрастного сопоставления конфликтующих образов, Владимир Чолак представляет в данном сочинении *тип симфонизированного одночастного концерта*. Таковы в первом рассмотрении жанровые и композиционные приметы, позволяющие сделать вывод о глубине и оригинальности авторской концепции в одном из самых новых опусов в жанре фортепианного концерта в Молдове.

Библиографические ссылки

1. ДВОРЕЦКИЙ И.Х. *Латинско-русский словарь*. Москва: Издательство «Русский язык», 1976. 1096 с.
2. ПОДОСИНОВ А.В., КОЗЛОВА Г.Г., ГЛУХОВ А.А. *Словарь латинско-русский*. Москва: изд.Флинта; изд. Наука, 1999. 373 с.
3. VLADIMIR CIOLAC *Juvenis concert*. Видеоролик. Доступно в интернете:
< <https://www.youtube.com/watch?v=0WOqQoiOlNM>>. Опубликовано: 31 июля 2015 г.