

**КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ КОНСТАНТИНА РОМАНОВА:
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА,
КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ**

CONCERTELE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE CONSTANTIN ROMANOV:
CARACTERISTICA GENERALĂ, SPECIFICUL TEMATISMULUI,
COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI

CONCERTOS FOR PIANO AND ORCHESTRA BY CONSTANTIN ROMANOV: GENERAL
CHARACTERISTICS, PECULIARITIES OF THE THEMES, COMPOSITION AND DRAMATURGY

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

АЛИНА ПЕРЕТЯТКО,

доктор (кандидат) искусствоведения

В статье анализируются два концерта для фортепиано с оркестром Константина Романова, созданные в Кишиневе в 1920-е гг. Это первые из известных нам в отечественной музыке сочинения в жанре фортепианного концерта, написанные на территории современной Республики Молдова. Произведения анализируются с точки зрения особенностей тематического материала, музыкального языка, композиции и драматургии. Делается вывод о влиянии на стиль данного сочинения музыки С. Рахманинова, в частности, его фортепианных опусов.

Ключевые слова: композиторы Бессарабии, концерт для фортепиано с оркестром, архивные материалы, нотные рукописи, музыкальный тематизм, музыкальный язык, драматургия, композиция.

În articol se examinează două concerte pentru pian și orchestră de Constantin Romanov compuse la Chișinău în anii 1920. Acestea sunt primele lucrări în genul de concert pentru pian și orchestră create pe teritoriul Republicii Moldova de azi. Concertele sunt analizate din punct de vedere al materialului tematic, limbajului muzical, compoziției și dramaturgiei. Se ajunge la concluzia că stilul muzical al concertelor lui C. Romanov este influențat de muzica instrumentală a lui S. Rahmaninov, în special de opusurile pentru pian.

Cuvinte-cheie: compozitori basarabeni, concert pentru pian și orchestră, materiale de arhivă, manuscrise de note, dramaturgie, compoziție, limbaj muzical.

This article analyzes two Concertos for piano and orchestra by Constantin Romanov created in Chisinau in the 1920s. There are the first works known to us written in the genre of piano concerto on the territory of the modern Republic of Moldova. The works are analyzed in terms of the thematic material, the musical language, dramaturgy and composition. A conclusion is made that the musical style of C. Romanov's Concertos is influenced by S. Rachmaninoff's music, especially by his piano opuses.

Keywords: Bassarabian composers, concert for piano with orchestra, archival materials, musical manuscripts, musical themes, the language of music, dramaturgy, composition.

Константин Романов был одним из тех музыкантов, чья активная творческая деятельность в 1920-е гг. оказывала существенное влияние на атмосферу культурной жизни Кишинева. К. Романов проявлял себя в области концертного исполнительства, педагогики и композиторского творчества. Как пианист он выступал с сольными и ансамблевыми программами, аккомпанировал певцам. Помимо этого К. Романов вел классы фортепиано и камерного ансамбля в музыкальном училище и консерватории *Unirea*, сочинял музыку, оркестровал свои и чужие произведения. Как композитор, К. Романов интересовался преимущественно инструментальными жанрами: он написал два концерта для фортепиано с оркестром, фортепианное трио, сонату для скрипки и

фортепиано, фортепианные и ансамблевые миниатюры. Наиболее значительными из названных сочинений являются концерты.

В свое время композиторскому творчеству К. Романова в бессарабской периодике адресовалось много лестных высказываний. Однако сегодня ясно, что не следует преувеличивать значение этих оценок — они не бесспорны. Ведь, не случайно, фортепианные концерты К. Романова, с восторгом воспринятые в Кишиневе, не нашли никакого сочувствия в Париже, куда их автор, воодушевленный успехом, отправился в 1924 г. в поисках европейского признания¹.

Только аргументированный анализ названных произведений может служить достаточным основанием для их объективной оценки. Поэтому изучение рукописей К. Романова и разбор его фортепианных произведений представляется принципиально необходимым. Ценные материалы о творчестве К. Романова уже имеются в отечественном музыковедении. Так, перу А. Перетятко принадлежит ряд статей, в которых произведения этого композитора рассматриваются в контексте музыкальной культуры Бессарабии межвоенного двадцатилетия². В настоящей статье речь пойдет о двух его концертах для фортепиано с оркестром³. Рукописи партитур, голосов и переложений (для двух фортепиано) этих концертов хранятся в Национальном архиве Республики Молдова [3; 4].

Значение концертов К. Романова определяется, прежде всего, тем, что они явились первыми в Бессарабии образцами этого сложного жанра, требующего от композитора профессионального мастерства и изобретательности, сочетающего в себе симфоническую драматургию с блеском сольной партии. Первый из них — *g-moll* — был написан в 1920 г. и тогда же исполнен в городском саду под управлением И. Базилевского. *Концерт* посвящен певице Л. Бабич. «Композиция моя, — писал впоследствии К. Романов, — очень понравилась, но, к сожалению, публики было очень мало в тот вечер из-за проливного дождя» [1, с. 30]. В 1934 г. *Концерт* транслировался по бухарестскому радио; известно, что дирижировал Т. Рогальский, партию фортепиано исполнял автор⁴.

По форме *Концерт № 1* представляет собой трехчастный цикл, в котором основную драматургическую нагрузку несет на себе активно действенная I часть; вторая, медленная часть выполняет функцию лирического центра, финал обобщает представленные ранее образы.

Сонатному *allegro* I части предшествует небольшое вступление, основанное на контрасте двух тематических элементов: фанфарного, героического (синкопированная остиная фигура на звуке доминанты в тональности *g-moll*) и мягкого, лирического (интонация опевания наподобие мордента с остановкой на последнем звуке). Примечательно, что в этом вступлении предвосхищаются контуры многих тем сонатного *allegro*, а также намечается основной принцип развития (сопоставление, варьированный повтор), который будет господствовать в дальнейшем (пример 1).

¹ По словам самого К. Романова, один из французов, познакомившись с его сочинением, «...с видимым отвращением воскликнул: «Mais c'est du Rahnaminov!» — желая этим подчеркнуть свое негодование по поводу разных отсталых приверженцев музыки» [1, с. 36].

² А. Перетятко является также автором диссертационного исследования об инструментальной музыке Бессарабии 1918–1940 гг. [2].

³ В *Мемуарах* К. Романова имеются сведения, что в 1930-е гг. он обдумывал идею *Третьего фортепианного концерта*, и даже написал часть музыки. Однако этот замысел не был осуществлен. К. Романов пишет: «Базилевскому я посвятил свой третий фортепианный концерт, который я начал сочинять в то время [в 1938 г. — С. Ц., А. П.] и который еще не завершен по сей день /.../ Хотя я и сознаю, что этот концерт — самый удачный из моих трех, но всегда думаю о судьбе первых двух, о том, как они годами не видели света рампы, и еще о том, что предстоит написать толстую партитуру объемом около 200 страниц и расписать оркестровые голоса — и у меня опускаются руки...» [1, с. 67].

⁴ Данный факт подтверждается приклеенной к титульной странице партитуры концерта вырезкой из какой-то румынской газеты с анонсом соответствующей радиопередачи на 6 ноября 1934 г.

пример 1

К. Романов
Концерт для ф-но с орк.
ч. I вступление

Allegro

Fl., Ob.,
V-ni., Cl.

Fag., Corn.,
Tr-be

После вступления следует развитая фортепианная каденция, в которой трансформируется вступительный лирический элемент. Аккордовая фактура здесь напоминает музыкальную ткань рахманиновских концертов, в частности, тех их страниц, которые связаны с экспрессивными, эмоционально открытыми темами: фактура плотно насыщена и, вместе с тем, производит впечатление стереофоничности музыкального пространства.

На фоне мощного звукового потока в сочном унисоне виолончелей, альтов и кларнетов появляется мелодия главной темы. Она отличается распевностью и широтой дыхания (пример 2).

пример 2

К. Романов
Концерт для ф-но с орк. №1
ч. I гл. тема

Allegro

Cl., V-ne., V-ni

Fag.,
C-b

Cor.

Во втором проведении тема звучит у гобоев и первых скрипок. Второй раздел главной партии (она написана в простой двухчастной форме: *a – b*) выполняет функцию оттеняющего контраста. Здесь звучит тема, основанная на синтезе двух элементов вступления — мелодическая линия второго из них оформлена ритмическом рисунком первого. Представляя собой восходящую секвенцию, эта тема отличается достаточной мелодической рельефностью и эмоциональной наполненностью. Секвентное развитие приводит к кульминации, за которой следует быстрый спад. После этого оркестр принимает на себя аккомпанирующую функцию, и оба раздела главной партии повторяются в партии солирующего инструмента, где проходят с некоторыми интонационно-ритмическими купюрами: будучи сам прекрасным пианистом, К. Романов никогда не упускал случая показать разнообразные краски инструмента. В фортепианной партии появляются хорошо знакомые по музыке С. Рахманинова пассажные фигурации, на фоне которых выделяется поющий мелодический голос. В тот момент, когда очередная волна динамического нарастания достигает своей вершины, возникает новый раздел формы — связующая партия. Здесь преобладают общие формы движения с «мелкой», этюдного типа техникой, ускоряется темп, совершается модуляция в тональность доминанты. Внезапно напряжение спадает, и на тихом шелестящем фоне вторых скрипок и альтов в тональности *B-dur* возникает новая лирическая тема — побочная (пример 3).

пример 3

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.
ч.1 п.партия

Allegretto moderato
V-celli., Fag.
p
V-le

В первом своем изложении она мягко звучит у фаготов и виолончелей. Нежная, вальсирующе кружащаяся, она контрастирует и мятежной главной, и ажурной связующей. Мелодия гибко меняет направление движения, скользит то вверх, то вниз, вовлекая в свое русло хроматизмы. При втором, фортепианном, проведении побочная тема становится более страстной, учащается ее ритмический пульс, динамизируется фактура. После двукратного экспонирования побочной темы композитор вычлняет наиболее подвижный в тональном отношении элемент (первую интонацию) и секвентно развивает его. Нарастает мощность звучания, общее направление мелодической линии становится восходящим. На гребне кульминации возникает следующий раздел формы (заключительная партия), который постепенно гасит мощный накал энергии: напряжение постепенно снимается, мелодическая линия неуклонно спускается, движение останавливается.

Разработка начинается таинственно и сумрачно. Тема главной партии попеременно проходит у флейт и скрипок. Она звучит на фоне «гирлянды» быстрых фортепианных пассажей и остиной фигуры у остальных струнных и инструментов деревянной духовой группы. Путем энгармонической модуляции композитор сразу же начинает тональное развитие главной темы (*Es-dur*). Она контрапунктически соединяется с двумя мотивами вступления, секвенцируется. Кроме того, в разработке К. Романов активно пользуется приемом стреттного изложения. В целом разработка представляет собой этап, связанный с постепенным исчерпанием внутренних ресурсов темы главной партии. При этом показательно, что тематическая работа осуществляется только тембровыми, фактурными и ладотональными средствами оркестровой партии. Партия фортепиано на протяжении всей разработки насыщена исключительно пассажами: арпеджированными и гаммообразными.

Реприза несколько видоизменена в сравнении с экспозиционным разделом. По причине длительного варьирования главной темы в разработке, здесь отсутствует ее проведение оркестром: она сразу излагается у солиста. Побочная тема звучит светло и безмятежно (*G-dur* вместо *B-dur*). Не претерпевая сколько-нибудь значительных изменений, она, как и в экспозиции, подводит к заключительному разделу, который утверждает тональность *G-dur*. Затем, в качестве симметричного обрамления возникает фортепианная каденция, в которой слышны отголоски основного тематического образа. В коде еще раз проводятся темы главной и связующей партий в основной тональности.

С первых же тактов второй части — *Tranquillo* — воцаряется светлая и поэтическая атмосфера спокойных размышлений, нежных чувств. Тремоло у низких струнных становится фоном для основной темы, которая проходит сначала у кларнетов, затем у флейт. Неторопливая, декламационная мелодия исполнена безмятежного настроения и глубокого душевного покоя. Основная тема медленной части оттеняется пасторальным наигрышем кларнетов и валторны. Ощущению полноты и интенсивности лирических переживаний, которые рождает музыка первого раздела сложной трехчастной формы, способствуют также красочные смены гармоний (пример 4).

пример 4

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.
ч.2 основная тема

Tranquillo

Cl. Ob.

p

V-c. C-b.

The score for Example 4 is in 3/4 time, marked 'Tranquillo'. It features a piano part with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The woodwind parts (Clarinets and Oboes) have a melodic line that is mostly in the right hand, with some notes in the left hand. The tempo is marked 'Tranquillo' and the dynamics are 'p'.

Тема средней части (пример 5) звучит в партии фортепиано, приобретая понемногу все более страстный, патетический характер. Особенной взволнованностью и драматизмом отмечено ее второе проведение (*C-dur* после первоначального *d-moll*). Плавное мелодическое разворачивание сменяется бурным и стремительным движением шестнадцатых, словно в медленную часть цикла вклинивается эпизод скерцо. Постепенно эта тема перерастает в виртуозную каденцию.

пример 5

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№1
ч. II, средняя часть

Agitato

f

V-ni V-le *p*

V-celli C-b. *mf*

The score for Example 5 is in 3/4 time, marked 'Agitato'. It features a piano part with a complex, rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The string parts (Violins, Violas, Cellos, and Basses) have a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Agitato' and the dynamics are 'f'.

Реприза сокращена; главная роль принадлежит здесь солирующему инструменту.

Финал (*Allegro marcato*) написан в форме свободно трактованного рондо: *A – B – C – B – D – B – E – C – B – Coda*, в котором построение *A* является развернутым вступлением, раздел *B* выполняет функцию рефрена, а секции *C*, *D* и *E* играют роль эпизодов. Волевой и жизнеутверждающий характер финала определяется уже в первом вступительном разделе, проникнутом чувством радостного возбуждения. Музыка здесь отмечена богатством ритмики, блеском тембровых и гармонических красок. После фортепианной каденции появляется тема, выполняющая функцию рефрена. Упругая, волевая, почти плясовая ритмика и подвижный темп придают ей стремительный характер (пример 6). Первоначально мелодия темы звучит у гобоя, затем у флейты, третье проведение (аккордовое) поручено фортепиано. Отметим интонационные связи указанной темы со вторым элементом вступления к I части: преобладание секундовых интонаций, складывающихся в небольшие мелодические волны, свойственны обоим темам.

пример 6

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№1
финал, рефрен

Allegro marcato

Ob. Cl.

V-ni *mp* V-le

The score for Example 6 is in 2/4 time, marked 'Allegro marcato'. It features a piano part with a rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The woodwind parts (Oboes and Clarinets) have a melodic line. The tempo is marked 'Allegro marcato' and the dynamics are 'mp'.

В линии последующего развития рефрена можно усмотреть динамизацию образа: с каждым разом привлекается все большее число инструментов, фактура уплотняется, масштабы темы сокращаются. Последнее проведение рефрена является репризным, оно почти без изменений повторяет начальное.

Эпизоды — это лирические разрядки. Первый из них (*C*), тематически связанный с пасторальной медленной частью, словно рисует картину природы. Нежно и светло звучит мелодия у солирующей флейты. Переходя в партию фортепиано, она становится более полнозвучной, регистровые подъемы и спады расширяют звуковысотное пространство. Второй эпизод — *D* — вальс. Плавная, кружащаяся мелодия, которая проходит у виолончелей и альтов, насыщена хроматизмами, тонально неустойчива. Тема последнего эпизода (*E*), очень нежная и томная, замыкает линию лирических разделов формы.

Таким образом, *Первый концерт для фортепиано с оркестром* К. Романова привлекает целым рядом достоинств: он имеет ясную линию драматургического развития, рельефный тематизм, логичное тональное решение. *Концерт* хорошо оркестрован, партия фортепиано разнообразна по фактуре и достаточно сложна в техническом отношении. Однако нельзя не отметить в *Концерте* и сильного влияния фортепианной музыки С. Рахманинова, которое ощущается, прежде всего, в фактурном профиле сочинения, а также в его музыкальном языке: интонационно-ритмическом строе, гармонии, тембровой стороне.

Названные качества присутствуют и во *Втором фортепианном концерте g-moll* К. Романова, который отделен от *Первого* совсем небольшим временным промежутком (мы не располагаем сведениями о точной дате написания *Второго концерта*, однако сопоставление различных фактов биографии композитора приводит к убеждению, что он был создан в период между 1921 и 1924 гг.). На титульном листе партитуры имеется надпись посвящения: мадемуазель Ольге Смирновой. Содержится также информация об исполнении *Концерта* по бухарестскому радио: премьера — 7 ноября 1933 г., повтор — 22 мая 1945 г. (дирижер — Т. Рогальский, партия фортепиано — автор), третье — 1 ноября 1947 г. (дирижер — М. Кобылович, партия фортепиано — К. Романов).

Второй концерт для фортепиано с оркестром демонстрирует большую степень индивидуализации замысла. Это видно уже из его композиционно-драматургических особенностей. Он представляет собой крупную одночастную композицию, в построении которой просматриваются контуры шестичастного рондо: $A - B - A_1 - CDC_1 - B_1 - A$.

Роль рефрена выполняет основная тема, декламационно-приподнятая, органично сочетающая в себе кантиленную распевность с речитативной гибкостью и импровизационностью. В качестве эпизодов выступают два больших раздела, контрастирующие между собой и рельефно оттеняющие рефрен. Двукратное проведение темы *B* (в начале и в конце *Концерта*) со сменой тональности позволяет трактовать ее как побочную партию, а в самом произведении видеть черты сонатности. Признаки сонатности усиливаются и в связи с наличием разработочного раздела, который следует непосредственно после экспонирования побочной темы. Кроме того, последовательность главной и побочной партий в экспозиционном и репризном разделах (реприза оказывается зеркальной) указывает на некоторые черты концентрической формы. Взаимодействие указанных формообразующих принципов прочно скрепляет структуру произведения, не позволяет ей «распасться» на отдельные фрагменты.

Открывается *Концерт* лаконичным призывным мотивом, провозглашаемым трубой и двумя тромбонами. Краткая трехзвучная формула звучит дважды, чередуясь с мощными тоническими аккордами оркестрового *tutti* и образуя I часть простой трехчастной формы вступления (пример 7).

пример 7

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№2
Вступление (первая часть вст.)

Marziale

Tr-be., Tr-ni.

ff

Tutti *sf*

Начальным фанфарам отвечает страстная, порывистая тема, восходящие секвенции которой образуют линию стремительного подъема и подводят репризному громогласному утверждению начального мотива (пример 8). В дальнейшем тема вступления предваряет и побочную партию, которая ритмически вырастает из ее исходного фанфарно-призывного элемента. Экспрессивно-лирический элемент вступления интонационно связан с основной темой *Концерта* (рефреном). Она экспонируется у гобоев и первых скрипок сразу после небольшой фортепианной каденции завершающей вступительный раздел.

пример 8

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№2
середина вступления

Marziale

p

Archii

cresc.

Мелодическую основу главной партии составляет волнообразное движение вокруг опорных тонов трезвучия *d-moll*. Ее ритмическая выразительность определяется сочетанием быстрого темпа, трехдольного метра, мягких внутритактовых синкоп (пример 9). Virtuозные пассажи солиста, сопровождающие первое проведение главной темы, еще больше подчеркивают ее устремленность, темпераментную волевою активность. Музыкальная ткань постепенно насыщается: к ведению темы присоединяются флейты, гобои, кларнеты, скрипки, альты. Звучность постепенно приобретает драматический оттенок.

пример 9

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№2
гл. партия - рефрен

Allegro

Ob.
V-ni.

f

Cl., Fag., V-c

Затем следует середина главной партии (написанной в простой трехчастной форме), построение оттеняющего характера. Она полна светлого, мечтательного чувства. В диалог вступают инструменты струнной и деревянной духовой групп оркестра. Плавно льющиеся одна за другой певучие фразы придают теме вокальный характер. Внезапно они прерываются мужественными интонациями основной темы: начинается ее второе проведение. При этом, хотя образный строй сохранен полностью, масштабы темы сокращаются. Отметим попутно, что при последнем, третьем проведении рефрена он звучит без изменений.

Побочная партия (*Des-dur*) носит просветленный характер. В ее основе — лирическая мелодия гобоя, возникающая на фоне прозрачного звучания струнных (пример 10). Развертывание

побочной партии, сначала относительно спокойное и плавное, далее приобретает восторженно-приподнятый оттенок и перерастает в разработку. Главным принципом развития здесь становится тембровое и фактурное варьирование.

пример 10

К.Романов
Концерт для ф-но с орк. №2
поб. партия

Tranquillo

Второй эпизод *Концерта* объединяет функции двух традиционных частей симфонического цикла — медленной части и скерцо: энергичные танцевальные образы резко контрастируют лирико-элегическому настроению середины.

Ориентация на моноциклический тип структуры в композиции *Второго концерта* К. Романова, сочетание в ней принципов одночастности и цикличности, рондальности, сонатности и концентричности приводит к возникновению довольно своеобразной, индивидуализированной музыкальной формы. Этим *Второй концерт* К. Романова отличается от *Первого*. Однако в их внутренней организации есть много общих свойств. К их числу можно отнести тяготение к сопоставлению разделов формы как основному драматургическому принципу, преобладание сквозного развития над динамическим сопряжением композиционно-драматургических элементов. Отсюда — ощущение некоторой калейдоскопичности, отсутствие интенсивного, подлинно симфонического развития тематизма. Тематическое развитие в концертах К. Романова сводится в основном к тембровому и фактурному преобразованию, чем оба концерта также близки друг другу.

Приведенные черты сходства в композиционно-драматургической логике концертов, в их темброво-тематической организации и т. д. с очевидностью свидетельствуют о том, что данные черты можно считать типичными для фортепианного творчества К. Романова, отражающими его манеру композиторского мышления. И хотя некоторые из них в большой мере интерпретируют соответствующие качества музыки С. Рахманинова, тем не менее, сам факт их наличия важен как свидетельство четкой авторской позиции, а также как феномен зарождения в музыкальной культуре Бессарабии первого представления о жанре фортепианного концерта. Другое дело, что опыты К. Романова оказались практически выключенными из дальнейшей исторической эволюции концертного жанра в крае. Переехав в 1929 г. на постоянное жительство в Бухарест, композитор как бы «изъял» себя из панорамы музыкальной жизни Бессарабии. Он не предпринимал усилий к тому, чтобы его музыка исполнялась на родине (хотя, как мы уже указывали, в Бухаресте его концерты звучали). А 1940 год еще более отдалил К. Романова от культурных процессов в Кишиневе. Тогда многие местные музыканты уехали на Запад, в Кишиневе же появились люди, не знакомые с его творчеством. Поэтому следующие образцы фортепианного концерта, возникшие в МССР в 1950-е гг. (это были фортепианные концерты Д. Федова и В. Полякова) никакой связи с сочинениями К. Романова не имели.

Библиографические ссылки

1. РОМАНОВ, К. *Мое жизнеописание*. Национальный архив РМ. Ф. Р-2983. Оп. 1. Д. 44. 107 с.
2. PERETEATCO, A. *Muzica instrumentală în Basarabia interbelică*: autoref. tz. doct. în studiul artelor. Chișinău, 1997.
3. РОМАНОВ, К. *Концерт для фортепиано с оркестром № 1*. Национальный архив РМ. Ф. Р-3166. Оп. 1. Д. 15–21.
4. РОМАНОВ, К. *Концерт для фортепиано с оркестром № 2*. Национальный архив РМ. Ф. Р-3166. Оп. 1. Д. 15–21.