

КОНЦЕРТНАЯ МУЗЫКА С. ПЫСЛАРЬ — ОБРАЗЕЦ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ МОЛОДОГО КОМПОЗИТОРА

MUZICA CONCERTANTĂ DE S. PÎSLARI — MODEL AL CĂUTĂRILOR ARTISTICE ALE UNUI
TÂNĂR COMPOZITOR

CONCERT MUSIC BY S. PYSLARI AS A SAMPLE OF CREATIVE SEARCH OF A YOUNG
COMPOSER

ЕЛЕНА САМБРИШ,

доктор искусствоведения, конференциар университета,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 785.6(478)

В статье рассматривается Концертная музыка С. Пысларь — яркое и динамичное сочинение, отличающееся оригинальностью замысла, поиском нетрадиционных принципов формообразования, новизной музыкального языка. Среди множества различных конструктивных закономерностей весьма плодотворной оказалась работа с параметром массы звука как новым фактурно-динамическим приемом, указывающим на современную трактовку модели концертного жанра.

Ключевые слова: концертная музыка, С. Пысларь, закономерности организации структуры

Articolul se referă la Muzica concertantă de S. Pîslari — o compoziție luminoasă și dinamică, ce se distinge prin originalitatea ideilor, căutarea unor principii neconvenționale de structurare a formei, noutatea limbajului muzical. Printre diferitele și numeroasele legități constructive prezente în creația analizată, a fost foarte interesant să lucrăm cu parametrul masei sonore, ca procedeu dinamic-factural nou, ce indică spre tratarea modernă a modelului de gen concertant.

Cuvinte-cheie: Muzica concertantă, S. Pîslari, legități de organizare a structurii

The article deals with the Concert Music by S. Pyslari — a bright and dynamic composition, distinguished by the originality of the idea, the search for unconventional principles of form construction, the novelty of the musical language. Among the many different constructive patterns, it has been very fruitful to work with the parameter of the mass of sound as a new texturally-dynamic method, pointing to the modern interpretation of the concert genre model.

Keywords: concert music, S. Pyslari, patterns of organizing the structure

Снежана Ильинична Пысларь принадлежит к тому поколению творческих личностей, которые вошли в музыкальное искусство Республики Молдова в 90-х годах минувшего века. Сейчас многие из них, завоевав признание, уже сформировались как художники, привлечшие внимание как исполнителей, так и музыковедов. Сочинения С. Пысларь часто звучат в столице Молдовы на ежегодном Международном фестивале *Дни новой музыки*. Нас заинтересовало одно из произведений симфонического жанра — *Концертная музыка*, которое было написано в 1996 г. и исполнено в 2004 г. в рамках фестиваля оркестром Национальной филармонии под руководством О. Пылымского. К настоящему времени в творческом портфеле композитора имеется еще одно крупное симфоническое произведение — *Господарь Молдовы (Prince of Moldavia)*, созданное в 2013 г. и исполненное в 2015 г. на фестивале *Дни новой музыки* Национальным симфоническим оркестром *Телерадио-Молдова* под управлением Д. Чаусова. Взяв за основу эти сочинения, мы могли бы говорить об эволюции симфонического стиля С. Пысларь, но не желая забегать вперед, остановимся на первом из них, поскольку каждое заслуживает отдельного разговора.

Произведения существенно отличаются в жанровом наклонении, реализуя два самобытных типа симфонической музыки — концерт для оркестра и симфонические вариации; в основе их концепций лежат разные принципы организации. На примере этих сочинений можно проследить определенную линию развития оркестрового мышления композитора, что

подтверждают и слова самого автора: «Сейчас мой стиль изменился, я уже пишу не так», — говорит С. Пысларь, — «но на тот момент это было актуальным»².

Так что же было востребованным для начинающего композитора? Ответив на этот вопрос, мы сможем лучше понять, что представляла собой культурная парадигма рубежа веков, формировавшая молодых художников. Рассмотрим сначала, есть ли в *Концертной музыке* С. Пысларь типизированные атрибуты классической архитектоники и каким путем шел автор в освоении новых языковых средств.

Концертная музыка (Musica concertata) — дипломная работа, написанная в классе сочинения Павла Борисовича Ривилиса. Это яркий, динамичный, «остросюжетный» опус. Его музыкальная фабула демонстрирует концепцию поиска новых звуковых структур, разворачивающихся в русле индивидуального проекта. Многообразие эмоциональных модусов, представленных в сочинении, сопряжено с множеством контрастов, которые подчеркнуты стремительными переходами от одной сферы выразительности к другой. Такое соотношение отвечает духу концертного жанра, реализуя принципы концертной драматургии. В художественном пространстве произведения сопоставляются грозный императив, прихотливая изломанность, отстраненная медитация, обостренная импульсивность. Будучи далекими от неоромантических устремлений, подобные коллизии показательны для нашей эпохи как отражение современного взгляда на мир сквозь призму сложных перипетий рубежа веков. В отсутствие фольклорных лексем сочинение не соотносится с неофольклорным направлением. Многослойность содержания предстает в диалогическом неслиянии разных пластов, в несводимости художественных антитез к единой парадигме, что отвечает современной модели концертного сочинения оркестрового типа.

Общие закономерности организации выстраиваются вокруг главного системообразующего фактора — принципа континуальной эволюционности, который прочерчивает ритм формы, задаваемый контрастированием множества интонационных элементов с их последующим свободно вариантным развитием. Образуется *континуально-контрастный тип композиции*, по В. Задерацкому [1, с.323–324], в котором параллельно проявляются некоторые классические принципы формообразования.

Континуально-эволюционный принцип развертывания формы взаимодействует с сонатным и слитноциклическим, преломленными, главным образом, в семантическом аспекте. Сонатность воплощается через инвариантный образно-смысловой сюжет сонатной структуры, представленный как дуализм двух образных сфер — активной и медитативной. Последовательность основных контрастирующих разделов и их соотношение подчиняются регламенту сонатной формы, указывая на ее скрытый генезис, подкрепляемый также соответствующей драматургией — действенно-активной, однако намеченный тип структуры не утверждается интонационно-тематическими связями и гармонической функциональностью. В итоге сонатность оказывается размытой, рождая двойственность понимания формы.

Разделы композиции обнаруживают бифункциональность благодаря присутствию различных логических принципов нескольких классических форм:

- 1) раздел А (ц.1–11), *Sostenuto*: вступление/первая экспозиция;
- 2) раздел В (ц.12–24), *Barbaro*: основной раздел/вторая экспозиция;
- 3) раздел С (ц.25–29), *Allegretto scherzando*: эпизод/разработка;
- 4) раздел D (ц.30–46), *Furioso*: первая реприза, условная/ложная реприза;
- 5) раздел E (ц.47–55), *Barbaro*: вторая реприза/кода.

² Из личной беседы, состоявшейся 4.09.2017 г.

Логико-функциональные связи поддерживаются рядом соответствующих атрибутов и семантикой, например, контрастом экспозиционного и развивающего типов изложения, противопоставлением двух типов образности — активной и медитативной и др. Реализуются также универсальные законы коммуникации художественного высказывания, выражаемые формулой *i-m-t* (*initio – motus – terminus*).

Однако главной особенностью данной структуры является отсутствие традиционно понимаемой репризы, поскольку в зоне ее ожидания (раздел D) звучит новый тематический материал, при этом интонационное обновление продолжается вплоть до коды. В свою очередь, в коде, выполняющей одновременно функцию репризы, проводятся две важнейшие темы произведения — главная тема экспозиции (ц.47–51) и главная тема репризы, то есть предпоследнего раздела **D** (ц.52–55). Но раздел **D** сам предстает условной репризой, так как существенно отличается в интонационном плане от тематизма экспозиции, хотя по образно-ассоциативному сходству стремительное *furioso* его ведущей темы (ц.30) воспринимается как продолжение грозного *barbaro* начальной темы основного раздела — «главной партии» (ц.12). Несмотря на явное интонационное несовпадение новая «главная партия» получает право на самореализацию, вытесняя из художественного пространства сочинения обычную репризу. Так первая реприза не оправдывает ожиданий и оказывается не состоявшейся, напоминая ложную репризу в классических музыкальных формах (хотя и в ином смысле — как тематическое, а не тональное несоответствие).

Бифункциональность проявляется и в среднем разделе — **C**, и в меньшей степени затрагивает первые два — **A** и **B**. Начало *Концертной музыки* совмещает функции вступления и первой экспозиции, поскольку представляет собой сопоставление двух тем и их вариантное развитие. Позднее в новой главной партии репризы — разделе **D** (ц.30) — обнаружится некоторая интонационная общность со второй темой вступления (ц.2). Однако тематизм вступительного раздела запечатлевает довольно близкие эмоциональные модусы, недостаточные для создания ощущения полноправной сонатной экспозиции. Такими свойствами обладает именно второй раздел — **B**. Кроме того, первый раздел (A) наделен соответствующими для вступления образно-семантическими атрибутами — ползуче-хроматический мелос, интонационное «нащупывание», зарождение основных зерен мысли, — все это рождает традиционный для начальных разделов крупных композиций образ становления, поиска.

Основной раздел **B** образует экспозицию: здесь появляется сурово-решительная, жестко и настойчиво звучащая главная партия (ц.12), на основе ее интонационного материала вырастает связующая (ц.16), их оттеняет образно противоречивая, семантически неоднозначная, контрапунктически сложно выстроенная побочная (ц.18) и лапидарно-подчеркнутая, отчетливо скандированная, также интонационно производная от главной темы заключительная, выполняющая одновременно функцию преддикта-связки к следующему разделу (ц.24). Композиционная модуляция, происходящая в четвертом разделе формы (условная реприза, о которой говорилось выше), ретроспективно разрушает эту стройную логику сонатной экспозиции, лишая ее точек опоры и указанной обоснованности. Композиция *Концертной музыки* усложняется, становится многозначной.

Раздел **C** (ц.25) предстает как эпизод/разработка, так как, с одной стороны, он продолжает развитие образов главной партии, хотя и существенно меняет ее модус (*Allegretto scherzando* вместо *Barbaro*), с другой стороны интонационный материал значительно обновлен и почти не идентифицируется. В данном случае в большей мере проявляется сходство не столько мелодико-интонационных элементов, сколько некоторых общих параметров звуковой ткани — «параметров экспрессии», по В. Холоповой [2, с.100], что выражается в скандировании аккордов-кластеров, штрихах *marcato*, массивном звуковом объеме.

Континуально-эволюционный принцип вносит свои коррективы во все разделы сонатной композиции, *опровергая полностью или частично функциональные установки ее организационной системы.*

В то же время *Концертная музыка* дает пример сочинения, где в качестве *формы третьего плана* прочерчена слитноциклическая композиция. Вступление и сонатное *allegro* (разделы **A** и **B**), скерцо (раздел **C**) и финал с кодой (разделы **D** и **E**) — вот основные части этого цикла. Лирико-медитативные образы не реализовались в «самостоятельной части», хотя им отведена значительная роль в разделах **B** и **D** (экспозиции и репризе сонатной формы). Специфическое эмоциональное наклонение этой лирики — экспрессионистски-напряженное в первом случае и таинственно-инфернальное во втором — не позволили данным эмоциям распространиться вширь в достаточном объеме, так как организующим и одновременно сдерживающим фактором здесь выступили собственно драматургические принципы концертного типа. В этом смысле *Концертная музыка* представляет современную модель концерта для оркестра, где отсутствуют типично симфонические длительные этапы становления и развития одного модуля, но актуальными оказываются быстрые смены состояний, переброшки в разные сферы, контрасты различного уровня и генезиса.

Структурно организующие принципы композиции включают в свою орбиту также и *производный контраст*, претворяемый дважды. В первом случае он создается отдаленным мелодико-ритмическим родством второй темы вступления с главной партией репризы (о чем говорилось выше), а во втором — связью главной и побочной партий из раздела **B** (ц.18) с ведущей темой центрального раздела *Allegretto scherzando* (ц.26). Именно эти скрытые интонационные мосты между тематизмом, который в целом воспринимается как самостоятельный, и наделяют раздел **C** бифункциональностью эпизода/разработки. Данный производный контраст расставляет определенные смысловые акценты в произведении, где многое как будто уклоняется от однозначных ответов. Примечательно его проявление в многоэлементной побочной партии, которая разворачивается в трех пластах фактуры: у деревянных духовых звучит надрывно-стенающий мотив в высоком регистре, у валторн — размашистые скачки в среднем регистре, у струнных — шестизвучные полутоновые кластеры в объеме кварты, дублированные и разбросанные вниз на три с половиной октавы. Три элемента предстают как три самостоятельных персонажа на сцене и ведут себя в дальнейшем весьма независимо. Появление или исчезновение третьего элемента вкупе или порознь с двумя другими и составляет суть звукового становления всего этапа побочной партии, которая организована в рондообразную структуру. Этот элемент становится ритмо-фактурно-гармоническим источником для тематизма следующего раздела и ретроспективно обнаруживает отдаленные связи с темой главной партии экспозиции.

Итак, кажущаяся внешне свобода и непринужденность изложения, проявляемая в связи с действием принципа континуальной эволюционности, координируется *целым рядом конструктивных закономерностей*, важнейшие среди которых:

- 1) образно-семантические соотношения сонатного типа и циклической формы;
- 2) универсальный закон коммуникации художественного высказывания как реализация триады *initio – motus – terminus*;
- 3) контраст типов изложения — экспозиционного и развивающего;
- 4) производный контраст;
- 5) косвенно (условно) трактованная репризность.

В *Концертной музыке* множество контрастных сопоставлений соединяется со свободным вариантным преобразованием тематизма. Построения различной протяженности (фазы) группируются в разделы, являющиеся этапами в *единой линии контрастно-вариантного развертывания.*

Данная линия подчиняется *следующим общим закономерностям*, продолжающим ряд конструктивных принципов организации:

б) тембровая диспозиция (взаимозависимость тембров) и скрытый тембровый сюжет (логика тембровой горизонтали);

7) принцип концертирования малых оркестровых групп как основа тембрового ритма формы;

8) принцип динамической волны в расположении двух типов кульминации с их логической согласованностью (работа с «массой звука»);

9) пропорции золотого сечения в организации всей композиции.

Соотношение данных принципов рождает индивидуальный профиль произведения, в результате художественная концепция *Концертной музыки* оказывается реализованной в *трех подсистемах*:

а) основные разделы композиции образуют сонатную форму в синтезе со слитноциклической,

б) динамико-фактурные фазы выстроены на основе принципа динамической волны,

в) тембровая логика развертывания подчиняется принципу концертирования.

Первые две подсистемы взаимно коррелируются, третья представляет отдельный, относительно самостоятельный слой художественного содержания. Континуальная эволюционность выступает универсальным началом, пронизывающим все уровни структуры.

В динамико-фактурном профиле формы прочерчивается абрис нескольких волн, вписывающихся в пропорции золотого сечения. Здесь выстраиваются два типа кульминаций: первая — высокая, эмоционально накаленная, нервно-взвинченная кульминация экспрессионистского генезиса, вторая — туттийная, с плотной фактурой. В их взаимодействии проявляется принцип балансирования, игры со звуком как один из приемов метода концертирования. Он реализуется через сопоставление двух типов звуковых параметров — плотное, массивное *tutti* и высочайший, пронзительно-истонченный регистр у скрипок и флейт. Создается индивидуальный рисунок звукового пространства с охватом крайних точек — в высоту и глубину. Важные моменты отмечены двумя генеральными паузами: одна маркирует границу между вступлением и экспозицией и отмечена туттийной кульминацией (ц.12), другая находится между разработкой и репризой в точке золотого сечения и выделена высочайшим регистром скрипок (ц.40).

Фактурно-динамическое *crescendo* неоднократно подчеркивает членение формы, приобретая роль конструктивного принципа, достигающего максимального проявления в коде сочинения. Окончание произведения знаменует кульминацию всей формы, которая отмечена всплеском двух мощных звуковых волн, следующих одна за другой. После длительного фактурно-динамического нарастания всего оркестра (ц.46–51) регистровый подъем и яростное вихревое движение скрипок в высочайшем регистре (ц.52–55) воспринимается как последнее, предельное напряжение эмоций. Двойная кульминация в конце произведения, выросшая из ряда динамических восхождений, подчеркивает две важнейшие темы произведения – главную партию экспозиции и главную партию репризы.

Так работа с параметром массы звука становится еще одним смыслопорождающим фактором в композиции. Но все же основной содержательной идеей оказывается тембровая техника. Рассмотрению принципов концертирования и тембровых решений будет посвящена вторая часть предпринятого анализа в виде отдельной статьи.

Подводя итоги, отметим нестандартный подход в области формообразования, опору на множество конструктивных принципов и в особенности работу с параметром массы звука как особым фактурно-динамическим приемом, указывающим на современную трактовку модели концертного жанра.

Библиографические ссылки

1. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. Вып. 2. Москва: Музыка, 2008. ISBN 978-5-7140-1149-8.
2. ХОЛОПОВА, В. «Параметр экспрессии» — новое измерение музыкального языка. В: *Сборник трудов РАМ им. Гнесиных*. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001, вып. 146: Музыкальная фактура, с.100–111.