

ТЕМБРОВО-ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА С. ПЫСЛАРЬ**PARTICULARITĂȚI ALE TIMBRULUI ȘI TEXTURII ÎN LUCRAREA MUSICA CONCERTATA PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE S. PÎSLARI****PECULIARITIES OF TIMBRE AND TEXTURE OF MUSICA CONCERTATA FOR SYMPHONY ORCHESTRA BY S. PYSLAR****ЕЛЕНА САМБРИШ,**доктор искусствоведения, конференциар университетар
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**CZU 785.11(478)****785.6(478)**

В статье рассматриваются особенности стиля симфонического произведения «Концертная музыка» С. Пысларь. Прототипом для данного сочинения послужил жанр концерта для оркестра. Его генезис проявляется в особой организации композиции с ведущей ролью принципов концертирования, которые реализуются, в первую очередь, в области темброво-фактурных стратегий. Повышенное внимание к тембру, ритму, фактурному рисунку отодвигает мелодический фактор на второй план. Автор применяет технику концертирования малых оркестровых групп, вводя краткие сольные реплики-вставки в диалогическом изложении. Традиционную сольную виртуозность заменяет концертная виртуозность оркестра. Тембровая работа выступает в сочинении как главный игровой принцип организации концерта как жанра.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, симфоническое творчество, Концертная музыка, концерт для оркестра, тембровая драматургия, оркестровый стиль

Articolul se referă la particularitățile stilului simfonic al creației „Musica concertata” de S. Pâslari. Prototip al acestei lucrări este genul de concert pentru orchestră. Această sursă genuistică se manifestă în organizarea specifică a compoziției, în care rolul conducător aparține principiilor concertante, realizate, în primul rând, prin intermediul unor strategii factural-timbrale. Factorul melodic este transpus pe plan secund, în timp ce compoziția acordă o atenție sporită timbrului, ritmului și modelului factural. S. Pâslari aplică tehnica de concertare în grupuri orchestrale mici, introducând scurte replici solo, în expunere dialogală. Tradiționala virtuozitate solistică este înlocuită cu virtuozitatea concertistică a orchestrei. Principiul interpretativ central în organizarea genuistică a concertului îl constituie aspectul timbral.

Cuvinte-cheie: Snejana Pîslari, lucrări simfonice, Muzica concertata, concert pentru orchestră, dramaturgie timbrală, stil orchestral

The article considers the stylistic features of the symphonic work „Concert Music” by S. Pyslar. The genre of the concerto for orchestra served as the prototype for this work. The genre genesis is manifested in a special organization of composition with the leading role of concert principles, which are implemented, first of all, in the field of timbre-textured strategies. Increased attention to timbre, rhythm, textured pattern pushes the melodic factor into the background. The author applies the technique of concerting of small orchestral groups, introducing brief solo replicas-inserts in a dialogical presentation. The traditional solo virtuosity is replaced by the concert virtuosity of the orchestra. The main performing principle of the concert as a genre refers to the timbral aspect of the composition.

Keywords: Snejana Pyslar, symphonic works, Concert Music, concerto for orchestra, timbral dramaturgy, orchestral style

Введение. Композитор Снежана Пысларь, хорошо известная слушателям, активно работает в разных жанрах, среди которых представлены в том числе сочинения крупных симфонических форм. И хотя это направление пока не стало ведущим в творчестве С. Пысларь,

одно из произведений — *Концертная музыка (Musica concertata)* для симфонического оркестра — обнаруживает множество ярких стилевых черт, указывающих на современный подход к трактовке жанра и оригинальные принципы музыкального мышления композитора. Сочинение привлекло наше внимание в разных ракурсах: с точки зрения формообразования и драматургии (статья *Концертная музыка С. Пысларь — образец творческих поисков молодого композитора* [1]) и с позиций темброво-фактурных закономерностей. Рассмотрение в данной работе специфики тембровых решений, особенностей мелоса и синтаксиса, реализаций динамико-фактурных линий драматургии будет способствовать более глубокому пониманию тех процессов, которые протекают в целом в современном концертно-симфоническом творчестве в Республике Молдова на рубеже веков.

1. Тембротектоническая организация и техника концертирования малых оркестровых групп. В первую очередь, отметим очевидный факт, что прототипом для данного сочинения послужил жанр концерта для оркестра. При этом жанровое обозначение *Концертная музыка (Musica concertata)* является примечательным с той точки зрения, что на сегодняшний день в композиторском творчестве Молдовы это произведение является единственным сочинением с подобным названием.

Жанровый генезис проступает в особой организации композиции с ведущей ролью принципов концертирования, которые воплощаются, главным образом, в области темброво-фактурных стратегий¹. Автор применяет технику концертирования малых оркестровых групп с наложением кратких сольных реплик-вставок в концертно-диалогическом изложении. Традиционную виртуозность солистов заменяет концертирование всего оркестра, что апеллирует в большей степени к доклассической, барочной модели концертного жанра. С другой стороны, общие принципы барочной техники обновляются современными приемами оркестрового письма, которые проявляются, в частности, в быстрой переброске отдельных мотивов и фраз от группы к группе, от одних разновидностей инструментов к другим, в комбинаторике тембровых микстов, тембро-фактурных звуковых пятен и «темброточек», акцентирующих сонорные черты звучания многих разделов.

Свои поиски в области тембровых средств автор очерчивает возможностями двойного состава большого симфонического оркестра с добавлением весьма ограниченного числа видовых инструментов — флейты пикколо и контрафагота; из группы ударных инструментов используются литавры и большой барабан. Тем не менее, *Концертная музыка* предстает в яркой «тембровой одежде», где композитор проявляет максимум изобретательности в работе с оркестровыми красками, в сопоставлении различных групп и солистов, в комбинации разных приемов и штрихов, регистровых контрастов, тембровых наложений, «мостов» и многого другого.

В целом тембровая техника выступает в качестве главного принципа организации данного сочинения — в ее ярко-репрезентативном, игровом выражении, становясь основой концертной драматургии.

В произведении обнаруживается специфическая тембротектоническая организация, прочерчивающая структуру сочинения на макроуровне. Приведенная ниже схема отражает общий план сочинения (схема 1).

¹ Тембровая сторона симфонической музыки привлекает С. Пысларь также с исследовательских позиций в диссертации *Особенности трактовки тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса* [3]. Помимо этого, интерес к работе с различными тембрами поддерживается в настоящее время камерными произведениями для различных составов духовых инструментов.

Схема 1

A	B	C	D	E
Вступительный раздел	Экспозиция	Разработка	Реприза с замещением тем	Кода с репризным возвращением основных тем
<i>Sostenuto</i>	<i>Barbaro</i>	<i>Allegretto scherzando</i>	<i>Furioso</i>	<i>Barbaro</i>
Ц.1–11	Ц.12–24	Ц. 25–29	Ц.30–46	Ц.47–55

Композитор использует **принципы функциональной инструментовки** (термин Г. Банщикова, см. [2]), при которой границы разделов четко отмечены сменой фактурно-тембровых блоков. Действие этого принципа распространяется и на синтаксический уровень, где, в свою очередь, процесс развертывания интонационных комплексов организуется также и другими средствами. Композитор использует различную тембровую технику, соединяя классические и авангардные тенденции, поэтому тембр предстает многопланово функциональным.

Как известно, классические принципы предполагают определенную тембровую диспозицию, под которой понимается «зависимость инструментовки одного раздела от другого» [4, с.17] в связи с масштабом членения формы. По этому поводу С. Пономарев пишет: «Самое мелкое членение (на мотивы) обычно передаётся сменой родственных тембров внутри одной группы с небольшим контрастом. (...) Более крупное деление (по разделам внутри темы) обычно создается сменой тембров, подготовленной и смягченной промежуточными оттенками, сменой групп с процессуальной динамикой. (...) Крупные межтемные границы формы связаны со значительным обновлением тембра, обычно с прямой сменой групп» [4, с.16–17].

В *Концертной музыке* мы встречаем как подчеркивание названных уровней формы благодаря тембровой диспозиции, так и создание «встречного ритма движения», определяемого тембровой стороной с ее собственной логикой звукового пути.

Среди неклассических приемов отметим в качестве основных следующие:

1. *Мотивно-тембровый диалог* — смена тембров неродственных инструментов и групп при мотивном дроблении.
2. *Тембро-мотивная quasi-контрапунктическая техника* — также раздробление тематизма на мотивы и тембровый контраст соседних мотивов, но с наложением окончания одного мотива на начало другого.
3. *Тембро-мотивная полифония* — полифонический принцип изложения мелких мотивов при ограниченном количестве голосов.
4. *Полифония пластов и голосов фактуры* — в условиях насыщенного многоголосия (не являющегося, однако, сверхмногоголосием) создается звучание, близкое сонорному, когда голоса не прослушиваются достаточно ясно и отчетливо.

Все названные приемы являются весьма показательным для современного метода концертирования в целом, и в том числе они реализуются в технике концертирования малых оркестровых групп, представленной в данном сочинении.

Рассмотрим их более подробно в композиции *Концертной музыки*.

Вступительный раздел А, Sostenuto представляет идею длительного становления, зарождения мысли, ставшей довольно традиционной для начальных разделов крупных симфонических произведений, но в жанре концерта чаще реализуются другие грани образного содержания — это, как правило, монолог солиста, высказывание от первого лица, дающее зачин повествованию. В *Концертной музыке*, где объявленные солисты отсутствуют, воплощается иной замысел, связанный с экспозицией основных тембровых групп и тембров-лидеров.

На протяжении ряда небольших построений, величина которых все время варьируется (см. схема 2), автор постоянно обновляет тембровые миксты, используя вариационно-вариантный принцип интонационного развития двух основных элементов:

1) элемент **a** — хроматические попевки с последующим вариантным преобразованием, в низком регистре, в сдержанном ритмическом рисунке с пунктирным ритмом, напоминающем возвышенную барочную патетику риторического дискурса;

2) элемент **в** — прихотливое кружево хроматических интонаций, в высоком регистре, с капризной ритмикой свободной смены триолей, шестнадцатых, квинтолей, пунктирного ритма.

Обратим внимание, что элементы **a** и **в** контрастируют друг другу не звуковысотной стороной, а динамикой, артикуляцией, ритмом и тембром. Именно эти закономерности становятся главными формообразующими принципами в сочинении в целом.

Схема 2. Вступительный раздел А

построения	a	a1	в	в1	a2	a3	a4+v2 — синтез	в3	в4	a5
тембры	V-le, Cf+ Tuba	Cl-ti + Tr-ba, Archi	Fl-ti, Vc.	Fl-ti, Cl-ti +flag. Cb	V-le, Ob, Cl, Tn <i>solo</i>	Tr-ba +Cl +Ob, V-ni I + Archi, Tr-ba <i>sola</i>	Fl+ Fag+ Archi; затем Fag <i>solo</i>	V-ni I,II	Cl-ti + V-ni I,II	непол. tutti
динамика	<i>mf</i>	<i>mf, dim.</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>cresc., f</i>	<i>sub.p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>f</i>
кол-во тактов	5	7	9	10	7	8	5+5	7	8	23
цифры партитуры	0	ц.1	ц.2	ц.3	ц.4	ц.5	ц.6	ц.7	ц.8	ц.9–11

Если в тематическом плане во вступлении складывается вариационно-вариантная рондообразная форма с развитием двух тем, где динамические и регистровые средства четко прочерчивает ее структуру — с преобладанием *f* и низкого регистра в первой теме и *p* с высоким регистром во второй, с постепенным расширением всего диапазона звучания, приводящем к первой кульминации в конце раздела, — то в тембровом отношении реализуется иной план. Композитор последовательно варьирует тембр в каждом разделе формы, как бы опробуя все возможные сочетания, а также намечает солистов — это тембры-лидеры, выдвигаемые неоднократно с небольшими репликами. В данной функции задействованы труба, тромбон, фагот, туба (особенно в двух последних разделах), литавры. В целом, вступительный раздел демонстрирует традиционный для классической инструментовки прием — тембровое обновление на уровне синтаксических единиц.

Второй раздел **В**, *Barbaro* резко отличается от первого. Это основной раздел *Концертной музыки*, представляющий сонатную экспозицию (схема 3).

Схема 3. Второй раздел В

построения	c	c1	d	d1	e	f (от e)	e	f	e	f	g
разделы формы	гл. п.		св.п.		поб. п.						закл. п.
тембры	tutti	V-le, tutti	V-ni I,II	Corni, Fiatti, Archi	Fiatti, Corni, Archi	Archi, Ottoni	Fiatti, V-le, Corni	Archi, Ottoni	Fiatti, Corni, V-le	Archi	неполн. tutti
динамика	<i>ff</i>	<i>meno f</i>	<i>ff</i>	<i>meno f</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
кол-во тактов	15	14	12	10	9	7	6	9	8	11	6
цифры партитуры	ц.12–13	ц.14–15	ц. 16	ц.17	ц.18	ц.19	ц.20	ц.21	ц.22	ц.23	ц.24

В первую очередь, отметим, что на протяжении всей экспозиции превалирует динамика от *f* до *ff*. Здесь господствуют образы жесткого натиска, агрессии — в партитуре обозначения *barbaro, energico, risoluto*. Основной тон задает главная тема: начальные две попевки у струнных обрисовывают четырехзвучный звукоряд в объеме уменьшенной кварты; ладовые средства усиливают суровый характер. Нисходящая терцовая попевка, заканчивающаяся решительным нисходящим ходом на большую септиму, представляет второй элемент. Он получает развитие в виде скандированных ритмоинтонаций. Скрипки, поддержанные деревянными духовыми, захватывают высочайший регистр, взвинчивая напряжение, а затем уступают инициативу альтам.

В изложении и развитии главной темы (ц.12–15) задействован весь оркестр, но трактовка его предстает совершенно иной по сравнению со вступительным разделом. Музыкальная ткань складывается из мотивных тембровых переключек, при этом для нее очень характерно сцепление мотивов, связанное с наложением их разных участков, в результате чего возникает множество кратковременных тембровых микстов. Это — *тембро-мотивная quasi-контрапунктическая техника*, которая является, на наш взгляд, одним из новых ярких приемов письма и характерна для современного оркестрового стиля, обусловленного, в свою очередь, более широким явлением — полимелодической фактурой и тематизмом.

Укажем также, что подобное мотивно-тембровое «диагональное изложение», где используется мотивное членение со сменой тембров и сцепляемостью мотивов, находится вне зоны «отчетливого слышания», что неизбежно придает звучанию яркой сонорный колорит.

Грозное звучание главной темы в *tutti* не смягчает появление связующей, но лишь ослабляет плотность фактуры и динамики. Зато побочная с новой силой взмывает к вершинам напряженно-звонящих эмоций. На гребне кульминации *ff* у деревянных духовых появляется мотив со скачками и ламентозной интонацией, который наделен двойственной семантикой, так как широко распространенная риторическая фигура *lamento* скандируется в высоком регистре, звучит взволнованно, с надрывом и отчаянием.

Тема побочной партии разворачивается в трех пластах фактуры: 1) в высочайшем регистре у двух флейт и флейты пикколо — стремительный взлет и стенающие секундовые интонации, 2) у валторн в среднем регистре — размашистые скачки и 3) в среднем и низком регистре у струнных — шестизвучный полутоновый кластер в объеме кварты. Строем побочной партии повторяет форму вступления — рондо (e-f-e-f-e-f) с почти точным повтором разделов, но со структурным варьированием.

Очень краткая заключительная партия построена как наложение мотивов у всех групп инструментов, при этом ритмически однотипные фигуры обнажают гармонический кластерный остов, происходящий от третьего фактурного элемента побочной партии. Это построение одновременно выполняет роль предъикта, подготавливающего следующий раздел.

Третий раздел C, Allegretto scherzando — разработка, приобретающая черты эпизода благодаря резкой смене типа изложения, характера артикуляции и инструментовки (схема 4).

Схема 4. Третий раздел C

построения	c2	e1	c3	e1	c4
разделы формы	разработка интонационного материала главной и побочной партий				
тембры	Fag., V-le, Fiatti, Ottoni	Archi, timpani	Tr-ni+Ob, V-ni+Corni	Archi, timpani	Fag.+Tr-be
динамика	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>f. sf</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>
кол-во тактов	12	11	10	11	12
цифры партитуры	ц.25	ц.26	ц.27	ц.28	ц.29

Связь с темой главной партии проявляется очень отдаленно, поскольку здесь скорее обнаруживается определенная общность семантики, причем, как и в экспозиции, преобладает динамика *f* и *ff*. В первом построении (ц.25) привлекает внимание переборка репликами у различных инструментов — сначала фагот, затем альты; звучащая у них интонация нисходящей малой ноты с протянутыми звуками, взятыми *sf*, носит грозный, решительный характер и интонационно производна от второго элемента главной темы (нисходящей большой септими). Во втором построении (ц. 26) струнные и литавры выполняют ритмодинамическую функцию, представляя фактурный пласт, заимствованный из темы побочной партии (ее третий элемент) — ритмические «вдалбливания», активная аккордовая пульсация с кластерной основой. В итоге в данном разделе выявляется родство с обеими темами сочинения.

Четвертый раздел D, Furioso — условная реприза, так как основные темы экспозиции сонатной формы заменены (схема 5).

Схема 5. Четвертый раздел D

построения	h	i	a5	a6
разделы формы	главная партия	побочная партия	заключительная партия	
тембры	V-ni I,II, Ottoni, Fiatti	Archi, Tuba sola, Timpani	Ob+Cl+Tr-ba, Archi, Corni	неполное tutti
динамика	<i>ff</i> , G.P. — в точке золотого сечения	<i>non f</i>	<i>ff</i>	<i>ff, cresc.</i>
количество тактов	86	34	11	21
цифры партитуры	ц.30–39	ц.40–43	ц.44	ц.45–46

Значительно трансформируется и образная сфера, поскольку в репризе раскрываются иные грани художественного мира сочинения, вводятся новые сильные аффекты, связанные с ситуацией яростной борьбы, сопротивления, вызова. Скачки и вращение вокруг одного центра, нервно пульсирующий метр (размер 6/8) вкупе с приемом остинато способствуют созданию inferнального характера. После скерцозного разработочного раздела ожидание репризы не вполне оправдывается, точнее, возврата к первоначальным образам не происходит, так как движение идет по нарастающей, и процесс изменений не останавливается. Новая тема главной партии имеет лишь отдаленное образно-семантическое сходство с первоначальной — это

воплощение действенности, активной наступательной энергии в ином ключе. Подобная подмена главной партии другой темой встречалась в музыке и ранее, например, в программных сочинениях, связанных с развитием фабулы. Определенная сюжетность, скрытая театральность, присутствует в целом и в *Концертной музыке* С. Пысларь.

В побочной партии (ц.40–43) также дается новая тема, ранее не представленная, но имеющая отдаленные связи с тематизмом вступления благодаря напряженным хроматическим интонациям, которые как бы набрали силу и зазвучали в полный голос (во вступлении — *sotto voce*, в репризе — *non f, ma molto passionato*). Важно и тембровое решение, так как здесь солируют туба (краткие возгласы) и литавры (триоли, *p, misterioso*) — берегаемые тембры в *Концертной музыке*, из них туба звучала во вступлении. Побочная партия вводится после генеральной паузы, которая приходится на точку золотого сечения композиции, что подчеркивает ее важное смысловое значение. В целом по внутренней энергетике и эмоциональному состоянию главная и побочная партии в экспозиции оказываются ближе друг другу, в то время как в репризе (имеются в виду две новые темы) они оказываются на крайних эмоциональных полюсах. Отрешенность от мира, погружение в мистериальную сферу предстает как максимальное отстранение от реальности. Выход из нее происходит через остро-субъективную, напряженно экспрессивную лирику заключительной партии (ц.44–46), повторяющей материал кульминации вступления (ц.9–11).

Последний, *пятый раздел Е, Barbaro* — кода, которая подводит итог данной композиции не только двумя мощными кульминациями, но и итоговым возвращением ведущих тем сочинения (схема 6).

Схема 6. Пятый раздел Е

построения	c4	c5	c6	c7	h
разделы формы	тема главной партии экспозиции				тема главной партии репризы
тембры	Tuba, Fag, C-fag, Corni, неполное tutti	tutti	неполное tutti	Archi, Corni	V-ni I,II
динамика	<i>ff</i>	<i>ff, sf</i>	<i>ff, sf</i>	<i>ff, sf</i>	<i>ff, sf</i>
количество тактов	9	7	24	11	40
цифры партитуры	ц.47	ц.48	ц.49–50	ц.51	ц.52–55

Тема главной партии экспозиции звучит в тембровом миксте у тубы, контрафагота, фаготов и валторн, поддержанных ритмическими фигурами всего оркестра, за исключением скрипок, флейт и гобоев, поскольку высокие тембры берегаются для кульминации. Развитие главной партии как будто продолжается на расстоянии с того места, где оно было прервано появлением новой темы в экспозиции (ц.15). Тональная неопределенность, мотивные переключки (вновь используется тембро-мотивная *quasi*-контрапунктическая техника), вариантность, синтез интонационно-тематических структур становятся основными параметрами коды, дающей еще один мощный всплеск-кульминацию образных постулатов ведущей темы сочинения. Постепенно фактура упрощается, «оголяются» унисоны, затем утверждается свернутый в гармоническую вертикаль пятизвучный целотоновый звукоряд (ц.49–51). Переход к аккордовому складу служит знаком подготовки заключительного раздела коды — *Furioso*, где проводится тема главной партии репризы только у первых и вторых скрипок, в яростном вихревом подъеме захватывающих высочайший регистр и доводящих звучание второй кульминации до крайней точки, нервно-взвинченная энергетика которой не исчерпывается, а обрывается на пике.

2. Новые приемы оркестрового письма и фактурно-регистровая драматургия кульминационных зон. В процессе анализа мы отметили некоторые яркие оркестровые решения, которые ниже суммируем в соответствии с названным в начале статьи приемами современного оркестрового письма.

1. *Мотивно-тембровый диалог* (с участием неродственных тембров) представлен во вступлении (ц. 4), главной партии экспозиции (ц.14–15), связующей (ц.17), разработке (ц.25–29), репризе (ц.40–43).

2. *Тембро-мотивная quasi-контрапунктическая техника* (с наложением окончания одного мотива на начало другого) отмечалась неоднократно в изложении главной партии в экспозиции и проведении той же темы в коде (ц.12–15, 47–51), а также в заключительной партии экспозиции (ц.24).

3. *Тембро-мотивная полифония* организует фактуру связующей партии экспозиции (ц.16–17), побочной партии (ц.18, 20, 22).

4. *Полифония пластов и голосов фактуры* (близкая сонорной) отмечена в кульминации вступления (ц.9–11) и в заключительной партии репризы, построенной на том же материале (ц.44–46).

Помимо тембровой организации, важнейшую роль в формообразовании играет *принцип динамической волны в расположении двух типов кульминаций*. В их логической согласованности проявляется другой характернейший параметр современного музыкального мышления — работа с «массой звука» (термин Ю. Буцко [4, с.17]). Здесь просматривается тот же принцип сбережения тембров, который обусловлен, в свою очередь, экономией регистров и плотности фактуры для получения более рельефного динамического профиля сочинения. К сберегаемым тембрам и регистрам относятся: 1) низкие духовые и струнные (туба, контрафагот, контрабасы); 2) высокие струнные (скрипки в высочайшем регистре) и флейты, включая флейту пикколо (также в высочайшем регистре).

В результате координации двух типов кульминации — первой, связанной с плотностью фактуры, и второй, обусловленной включением высочайшего регистра оркестра, — выстраивается следующая *фактурно-регистровая драматургия кульминационных зон* (схема 7).

Схема 7

разделы	A	B	C	D	E
плотная фактура	ц.9–11, без низкого рестра	ц.12–15, Tutti		ц.46, без низкого рестра	ц.47–51, Tutti
высочайший регистр	ц.3 – Fl.picc.		ц.38–39, V-ni		ц.54–55, V-ni

В *Концертной музыке* каждый раздел отмечен своей кульминацией, большинство из которых подчеркивает границы основного членения формы. Кода оказывается зеркальным отражением (с неточной симметрией) вступления и, совмещая оба типа динамико-фактурно-регистровых волн, становится главной кульминацией всей композиции. Эта удвоенная по силе энергия дает максимальный всплеск по двум параметрам — плотность звука и крайний звуковысотный регистр, достойно венчая *Концертную музыку*.

3. Связь тематической организации и фактурно-тембровых средств. Мы уделили основное внимание тембровым и фактурно-регистровым параметрам данного сочинения. В связи с изложенным представляется уместным также сказать несколько слов о тематической

организации, которая, что вполне очевидно, оказывается зависимой от тембро-фактурных средств.

Так, повышенное внимание к тембру, ритму и фактурному оформлению отодвигает возможности мелоса на второй план. По словам самой С. Пысларь, «тембр, а не тематизм» — скрытая идея-режиссер в реализации общего замысла этого произведения. Действительно, интонационные структуры часто лишены отчетливого линейного мелодического начала. Господствует фактурно-фондовый тематизм с огромной ролью ритмики и артикуляции в организации тематических комплексов.

Сольные тембры также участвуют в развитии тематических образований, определяя оттенки звучания. Для них композитор вводит краткие сольные ходы, связки, применяет наложения и сцепления. В целом, наряду с традиционными приемами, здесь наблюдается «*атематический*» принцип в использовании тембра, при котором он может включаться не с начальных звуков темы (интонационного блока), а с ее продолжения, «досказывания».

Новизна принципов организации распространяется и на синтаксические закономерности. Автор реализует здесь неклассический синтаксис с *quasi*-периодическими структурами, где в связи с отсутствием каденций синтаксическое членение образуется за счет смен фактурно-ритмических и интонационных структур. Слитность множества переходов образует более крупные разделы — фазы формы.

На больших участках формы господствует тональная неопределенность, но там, где появляются некие тональные опоры, они выступают по принципу тоникальности (выдерживаемых или подчеркнутых звуков, не подкрепленных функциональными связями гармонии). Однако имеется репризность опорных центров — *G* в начале и *G* перед последним «всплеском»-заключением. Его возвращение в заключительном разделе коды создает функцию обрамления.

Выводы. Суммируя главные особенности *Концертной музыки С. Пысларь*, подчеркнем следующее:

1. Композитор создает оригинальную модель концертного жанра, основываясь на закономерностях условно трактуемой сонатной структуры и используя технику концертирования малых оркестровых групп, при этом прототипом данному сочинению послужил жанр концерта для оркестра.
2. Опираясь на классический принцип тембровой диспозиции, автор в то же время применяет множество неклассических способов инструментовки, обусловленных ориентацией на современный оркестровый стиль, среди них мотивно-тембровый диалог, тембро-мотивная *quasi*-контрапунктическая техника, тембро-мотивная полифония и полифония пластов фактуры.
3. В организации композиции выстраивается оригинальная фактурно-регистравая драматургия кульминационных зон, основанная на двух типах кульминации (по двум критериям: плотность фактуры и высочайший регистр).
4. К типичным для современной музыки свойствам можно отнести почти полное отсутствие протяженных мелодий (тембро-фактурно-ритмический тематизм с выдвижением на первый план регистровых, артикуляционных и ритмических параметров), избегание тональной гармонической системы и опоры на интонационные хроматические структуры, а также неклассический синтаксис — все это признаки антиромантической стилистики.
5. В русле постмодернизма автор выстраивает индивидуальный проект с выдвижением на первый план принципа контраста в сочетании с принципом вариантности.

6. Решаемые художественные задачи умело соединяются с чисто техническими, при этом на первом плане оказывается идея непрерывного обновления и развития, воплотившаяся современными методами концертирования, которые соединяются с конструктивными принципами, заимствованными из прошлого (сонатность) и представленными в новом преломлении.

Библиографические ссылки

1. САМБРИШ, Е. Концертная музыка С. Пысларь — образец творческих поисков молодого композитора. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr.1 (34). Chișinău: Valinex, 2019, p.94–99. ISSN 2345-1408.
2. БАНЩИКОВ, Г. *Законы функциональной инструментовки*. Санкт-Петербург: Композитор, 1997. ISBN 5-7379-0033-9.
3. ПЫСЛАРЬ, С. *Особенности трактовки тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса*. Автореф. дисс. докт. искусств. Кишинев, 2019.
4. ПОНОМАРЕВ, С. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембротектонические принципы музыкальной формы. В: *Музыковедение*. 2010, №5, с.15–22. ISSN 2072-9979.