

**НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА
КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

UNELE TENDINȚE ALE DEZVOLTĂRII GENULUI DE CONCERT PENTRU PIAN ȘI
ORCHESTRĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

SOME TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE GENRE CONCERTO FOR PIANO AND
SYMPHONY ORCHESTRA IN THE WORKS WRITTEN BY COMPOSERS
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

АЛЕНА ВАРДАНЯН,

конференциар университетар (доцент), доктор искусствоведения и культурологии,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье рассматриваются некоторые проблемы развития жанра фортепианного концерта в Республике Молдова. Исторический ракурс связан с периодизацией данного вида композиторского творчества и выявлением наиболее показательных произведений для каждого этапа эволюции жанра. Теоретический аспект определен исследованием важнейших стилевых тенденций, свойственных национальным концертам для фортепиано с оркестром второй половины XX–начала XXI вв. Особо акцентируется проявление «третьего направления» в изучаемом жанре, в связи с чем привлекается внимание к сочинению Л. Штирбу. Делается вывод о многообразии реализаций единой жанровой модели фортепианного концерта в Республике Молдова.

Ключевые слова: концерт для фортепиано с оркестром, композиторы Республики Молдова, периодизация, жанровые и стилевые особенности, «третий пласт», национальный компонент музыкального языка, пианисты-исполнители

În articol se analizează unele probleme ale dezvoltării genului de concert pentru pian și orchestră în Republica Moldova. Aspectul istoric al investigației este legat de periodizarea speciei date a creației componistice din Republica Moldova și de relevarea lucrărilor celor mai reprezentative pentru fiecare etapă în evoluția genului. Aspectul teoretic este determinat de studierea celor mai importante tendințe stilistice, care sunt tipice pentru concertele naționale pentru pian și orchestră scrise în a doua jumătate a sec. XX–începutul sec.XXI. În special se accentuează manifestarea „direcției a treia” în cadrul genului studiat. În această ordine de idei se atrage atenția

asupra opusului concertistic semnat de L. Știrbu care servește drept argument în plus pentru concluzia autoarei referitor la diversitatea realizărilor unui model unitar de gen al concertului pentru pian și orchestră în Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: concert pentru pian și orchestră, compozitori din Republica Moldova, periodizare, trăsăturile de gen și de stil, „direcția a treia”, componenta național în limbajul muzical, pianiști-interpreți

The article discusses some problems of the Piano Concerto genre development in the Republic of Moldova. The historical perspective is related to the periodization of this kind of musical works and the identification of the most representative creations for each period in the genre evolution. The theoretical aspect is defined by the study of the most prominent stylistic trends characteristic of national concertos for piano and orchestra written in the second half of the 20th–beginning of the 21st centuries. Emphasis is laid on the “Third Direction” in the studied genre, in this connection, attention is drawn to the composition by L. Știrbu. The conclusion refers to the diversity of the realization of the unified Piano Concerto genre model in the Republic of Moldova.

Keywords: concerto for piano and orchestra, composers from the Republic of Moldova, periodization, genre and style characteristics, “Third stratum”, national component of music language, pianists-performers

Интерес композиторов к тому или иному жанру творчества, в частности, к фортепианному концерту, диктуется разными причинами. В их числе присутствуют объективные реалии социально-политического плана (такие, например, как государственная стабильность или экономическое благополучие). Не менее важны и факторы культурно-просветительского характера, к которым можно отнести существование профессиональной композиторской школы, наличие высококвалифицированных исполнителей и интеллектуально развитых слушателей, разветвленной системы музыкального образования, стимулирующей художественные интересы населения. Нельзя сбрасывать со счетов и субъективные моменты: личные предпочтения авторов музыки, их контакты с исполнителями и т.д. Все эти факторы в совокупности и объясняют неодинаковое внимание композиторов к различным жанрам. Конкретизируем сказанное применительно к жанру концерта для фортепиано с оркестром, демонстрирующему ряд важных тенденций, типичных для всей музыкальной культуры Республики Молдова второй половины XX–начала XXI веков.

Как известно, формирование композиторской традиции в Молдавии в подлинном, фактическом значении этого слова, началось после окончания Второй мировой войны. В 1920–1930-е годы складывались предпосылки этого процесса: открывались музыкальные учебные заведения, появлялись талантливые исполнители (в том числе пианисты Юлий Гуз, Антонина Стадницкая, Василий Онофрей, Клара Файнштейн и другие). Именно тогда и возникли первые профессиональные произведения европейского типа, представленные двумя фортепианными концертами Константина Романова. После отъезда композитора в Бухарест данные сочинения больше не звучали. Имя К. Романова на долгие годы было забыто, а его концерты никак не повлияли на дальнейшее развитие жанра.

Сразу после окончания войны первоочередной задачей отечественных композиторов было создание национального музыкального репертуара для детских учебных заведений. Тогда появилось большое число инструментальных (в том числе и фортепианных) пьес Соломона Лобеля, Леонида Гурова, Ореста Тарасенко, других композиторов. Следующей задачей, осознанной музыкантами МССР, стало формирование репертуара в других жанрах композиторского творчества: начали создаваться камерные (инструментальные и вокальные), симфонические, сценические опусы. Именно тогда и появились первые молдавские фортепианные концерты Давида Федова, Валерия Полякова, Марка Фишмана.

С течением времени (в 1960–1970-е годы и далее) внимание к концерту для фортепиано с оркестром становится устойчивым. В 1960-е гг. были написаны *Концерт-рансодия для фортепиано и струнного оркестра* Владимира Ротару (1961), а также *Концерт для фортепиано с оркестром* Аркадия Люксенбурга (1965). В следующем десятилетии появляются еще три образца данного жанра — *Концерт №2* Давида Федова (1970) и *Концерты* Виталия Верхолы (1974) и Соломона Лобеля (1978). Интерес к фортепианному концерту наблюдается и в 1980-е гг., когда Борис Дубоссарский сочиняет *Концерт для фортепиано с оркестром* (1983), а Геннадий Чобану представляет сразу два произведения в этом жанре: *Концерт-рансодию №1* (1984) и *Концерт №2 Nostalgie de sărbătoare* (1988). В 1990-е годы заинтересованность данной областью творчества проявили композиторы молодого поколения: в 1991 году был написан концерт Аллы Короид, годом спустя список дополнил сочинением Ливиу Штирбу (1992). Первыми примерами жанра в третьем тысячелетии стали концерты Златы Ткач (2002) и Владимира Чолака (2013).

Являясь неотделимым компонентом всей жанровой системы современного композиторского творчества страны, концерт для фортепиано с оркестром многочисленными связями сопряжен с традициями оркестрового письма и достижениями фортепианного искусства. Контакты с жанрами симфонической музыки проявляются в принципах оркестрового мышления, общность со сферой пианизма подтверждается всем объемом средств и приемов фортепианной игры, накопленных в мировой и национальной музыке. В исторической эволюции отечественного фортепианного концерта выделяются периоды зарождения (1920-е гг.), освоения жанрового канона (1950–1970-е гг.), поисков его альтернативы (1980–1990-е гг.), индивидуализации замысла при опоре на традицию (рубеж XX–XXI вв.).

Интерес композиторов к жанру фортепианного концерта во многом определяется появлением в Молдавии ярких пианистов: Гиты Страхилевич, Евгении Ревзо, Татьяны Войцеховской, Александра Соковнина, Людмилы Ваверко, Виктора Левинзона, Марка Зельцера, Раймонды Шейнфельд, Александра Палея, Сергея Коваленко, Юлии Ривилис, Анжелы Соколовой и других. Окидывая взором период 1960–1980-х годов, можно заметить некоторую закономерность: фортепианные концерты возникают каждые пять–шесть лет.

Распад СССР и экономические проблемы на всей территории бывшего Советского Союза обусловили резкий спад интереса не только к фортепианному концерту, но и ко всем жанрам академической музыки. Начиная с 1992 года, концерты для фортепиано с оркестром появляются в среднем один раз в десять — одиннадцать лет: их всего три. Примечательно, что их создание инициировалось конкретными исполнителями: Ливиу Штирбу сочинил концерт для Анжелы Соколовой, Злата Ткач — для Александра Тимофеева, Владимир Чолак — для сына Максима.

На концертных площадках Молдовы фортепианные концерты отечественных композиторов звучали не часто. В то же время слушатели имели возможность познакомиться с концертом №1 Давида Федова в интерпретации студентов класса профессора Людмилы Ваверко, и с обоими концертами Геннадия Чобану в интерпретации Юлии Ривилис; концерт Бориса Дубоссарского дважды исполнил Александр Палей; в рамках выпускного государственного экзамена Анжела Соколова сыграла концерт Ливиу Штирбу, а их дочь Ливия Штирбу-Соколова трижды представляла это сочинение на лучших концертных сценах столицы Молдовы. Премьера концерта Златы Ткач прошла в

интерпретации Александра Тимофеева, спустя год это произведение вновь прозвучало в трактовке Раймонды Шейнфельд. Дважды был сыгран *Концерт-рапсодия* Владимира Ротару: партию солиста автор доверил Гите Страхилевич и Анжеле Соколовой. Наличие аудиозаписи фортепианного *Концерта №2* Валерия Полякова в исполнении Гиты Страхилевич и симфонического оркестра Молдавской государственной филармонии под управлением Тимофея Гуртового свидетельствует о публичном показе этого сочинения. Из книги Софьи Пропищан о жизни и творчестве ее матери, Гиты Страхилевич, известно, что эта незаурядная пианистка являлась также творческим толкователем концертов Аркадия Люксембурга и Виталия Верхолы [3]. Премьера Фортепианного концерта Владимира Чолака состоялась в рамках международного фестиваля *Дни новой музыки* в 2015 году. Сольную партию на ней исполнила Наталья Ботнарюк.

Все перечисленное означает, что тесная связь между композиторским творчеством и исполнительским искусством Республики Молдова является одной из отличительных черт, характерных для данного жанра. Наличие же ведущих пианистов-исполнителей стимулирует творческие поиски композиторов в создании новых сочинений, обогащающих концертный и педагогический репертуар. Эта тенденция в отечественной фортепианной музыке начала проявляться давно, когда фортепианные пьесы Семена Лунгула адресовались Людмиле Ваверко, творческие достижения Владимира Ротару были связаны с педагогической деятельностью Виктора Левинзона, композиторские поиски Бориса Дубоссарского и Василия Загорского ориентировались на блестящий пианизм Александра Палея. С одной стороны, такие творческие «танделы» позволяют композиторам учитывать потребности и возможности современного фортепианного исполнительского искусства. С другой стороны, личностные качества концертирующих пианистов и педагогов влияют на общий характер музыки и на выбор технических средств, которые расширяют спектр возможностей рояля как солирующего инструмента.

Руководствуясь конкретными фактами, а именно, датами создания первого и последнего фортепианных концертов, написанных на территории Республики Молдова к настоящему времени, можно сказать, что эволюционный путь развития данного жанра определяется временными рамками между 1953 годом и сегодняшним днем. На этом пути периоды интенсивного композиторского внимания к фортепианному концерту сменялись фазами относительного «затишья», новаторские варианты решения жанра соседствовали с традиционными образцами. В общей исторической картине с наглядной очевидностью вырисовывается роль 1980-х годов, которые вообще явились «золотым периодом» в развитии молдавской композиторской организации. Тогда в творческий процесс влилась целая плеяда молодых композиторов: Геннадий Чобану, Владимир Чолак, Анфиса Федорова, Ливиу Штирбу. Началось активное изучение западного искусства и внедрение новых средств выразительности в собственное творчество. Кардинально обновляется музыкальный язык: на смену традиционному ладотональному мышлению приходят другие формы звуковысотной организации материала — такие, как атональность, политональность, додекафония, сонористика и др. Существенно обогащаются и стилистические приемы, что видно из привнесения в господствовавшее тогда в национальной музыке романтическое направление элементов неоклассицизма и авангардизма. Учитывая также интенсивное использование современных техник

композиции, отметим, что данные новации в их комплексе способствовали значительному усилению фактора новизны для слушателей того времени.

В области фортепианного концерта названные тенденции выразились, в первую очередь, в обновлении его жанровой модели. До начала 1980-х годов возникают преимущественно циклические опусы классицистско-романтического типа; после названного рубежа преобладают одночастные концертные сочинения поэзного типа. С этой точки зрения, симптоматично, что в 1983 году Борис Дубоссарский сочиняет трехчастный сонатно-циклический *Концерт для фортепиано с оркестром*, а уже в 1984 году из-под пера Геннадия Чобану выходит одночастная *Равсодия-концерт №1*. Этот хронологический факт и стал историческим водоразделом в развитии жанра молдавского фортепианного концерта.

Несмотря на неповторимость и оригинальность всех созданных отечественными авторами фортепианно-концертных опусов, они, тем не менее, четко вписываются в систему основных жанровых разновидностей фортепианного концерта с присущими ему качествами диалогичности и состязательности, репрезентативности и виртуозности, импровизационности и коммуникативности; в каждом индивидуально реализуется игровая логика и тембровая персонификация. Чертами симфонизированного диалога отмечены сочинения Давида Федова, Валерия Полякова и Бориса Дубоссарского, где протагонисты «дискутируют» на правах равных партнеров, выстраивая единую образно-смысловую линию. Злата Ткач продолжает традицию симфонизированного концерта, обогащенного приемами игровой логики. Геннадий Чобану на первый план выводит игровое начало, синтезируя его с идеей полилога. В сочинении Ливиу Штирбу присутствуют и качества симфонизации, и признаки игровой логики, и черты полилога.

Каждый фортепианный концерт отечественных авторов можно атрибутировать с позиции доминирующей стилевой константы. В преобладающем большинстве сочинений данного жанра в Республике Молдова наиболее концентрированно представлены неоромантические черты (например, в концертах Давида Федова №1, Валерия Полякова №2)¹. Сочинение Бориса Дубоссарского также опирается на позднеромантические традиции западноевропейской и русской музыки, комбинируемые с приемами

¹ Неоромантизм — течение в искусстве рубежа XIX–XX веков, связанное с романтизмом, но возникшее в более позднюю историческую эпоху, когда на первый план выходит не новаторство содержания и формы, а эстетические и этические принципы: протест против дегуманизации личности и реакция на натурализм и крайности декаданса. В широком смысле неоромантизм — совокупность различных направлений этого периода, родственных романтизму. Термином *неоромантизм* обычно обозначают поздний период развития музыкального романтизма. К нему чаще всего относят творчество Ференца Листа и Рихарда Вагнера. К области *неоромантизма* нередко относят и тех композиторов конца XIX века, в творчестве которых нашли продолжение романтические тенденции, в первую очередь Антона Брукнера, Гуго Вольфа, Густава Малера, Рихарда Штрауса. Реже термин *неоромантизм* применяют к некоторым выросшим на почве традиций музыкального романтизма творческим явлениям первых десятилетий XX века (не только в немецкой и австрийской музыке, но и в искусстве других стран). Речь идет о творчестве таких композиторов, как Макс Регер в Германии, Йозеф Маркс в Австрии, Леош Яначек в Чехии, Ральф Воан-Уильямс в Великобритании и др. В Молдове явление неоромантизма получило распространение позднее — в середине XX века. Об этом пишет Владимир Аксенов в своей монографии *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)* [2, с. 123].

Термин *неоромантизм* используется и в массовой музыкальной культуре, где трактуется как направление, возникшее как реакция на нигилизм, социальную активность и звуковую анархию панк-рока.

композиторских техник корифеев советского искусства. Новации музыкальной классики XX в. претворены в опусе Златы Ткач. В концертном эксперименте Геннадия Чобану стилистические влияния Белы Бартока и Игоря Стравинского переплетаются с постмодернистскими поисками и с джазовой лексикой. Особенно же ярко признаки «третьего пласта» проявляются в произведении Л. Штирбу, где они согласуются с установками неоромантизма. Примыкая к названным опусам, концерт Ливиу Штирбу, однако, нельзя безоговорочно поставить с ними в один ряд, поскольку в нем неоромантические черты сосуществуют с другими компонентами синтетического многослойного стиля, где важнейшей составляющей является джаз-роковая. Более того: концерт Ливиу Штирбу с полным правом можно отнести к образцам так называемого «третьего направления».

Под «третьим направлением», или «третьим пластом» музыки мы, вслед за Анатолием Цукером, подразумеваем синтез академического и массового жанров, который он рассмотрел в книге *Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы* [1]. Здесь он опирается на мнение Родиона Щедрина, который впервые использовал данное понятие, охарактеризовав «третий пласт» музыки как стремление «объединить в себе приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической и современной, с одной стороны, с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, легкой, еще точнее — коммерческой — с другой» [2, с. 87]. Яркие примеры сочинений «третьего направления» демонстрирует творчество российских композиторов Микаэла Таривердиева, Владимира Дашкевича, Алексея Рыбникова, Геннадия Гладкова. В Молдове также имеет место данная тенденция, связанная со стремлением демократизировать жанры академической музыки. Укажем в этой связи на рок-оперы *Урок истории* Владимира Биткина и *Миорица* Ливиу Штирбу. Для последнего приверженность к «третьему направлению» проявилась и в других произведениях, в том числе и в *Концерте для фортепиано с оркестром*. В этом сочинении автор использовал как средства академического искусства, так и ресурсы легкой музыки. При этом доминирующую позицию (в области формообразования, а также в сфере музыкального языка и речи) занимает фонд серьезной музыки.

Таким образом, фортепианные концерты отечественных композиторов характеризуются стилевыми параметрами, свойственными всей отечественной музыкальной культуре соответствующего периода. Являясь показательными примерами современного отечественного композиторского творчества, они демонстрируют высокий уровень развития национальной композиторской и исполнительской традиций.

Библиографические ссылки

1. ЦУКЕР, А. *Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2008.
2. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-012-5.
3. ЩЕДРИН, Р. Опера в драматическом театре. В: *Юность*. Москва, 1982, № 2, с. 86–89.
4. ПРОПИЩАН, С. *Уроля — Гита Страхилевич: просветитель, музыкант, пианистка, мама...* Москва: Буки Веди, 2014. ISBN 978-5-4465-0384-1.