

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА №2 ГЕОРГИЯ МУСТИ
КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА**

*CONCERTUL Nr.2 PENTRU ORCHESTRĂ DE GHEORGHE MUSTEA — MODEL REMARCABIL
AL NEOFOLCLORISMULUI MUZICAL*

*CONCERTO FOR ORCHESTRA No.2 BY GHEORGHE MUSTEA — REMARKABLE MODEL OF
MUSICAL NEOFOLKLORISM*

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,
профессор хабилитат, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье анализируется Концерт для оркестра №2 Георгия Мусты с позиций стилистики музыкального неофольклоризма, которая ярко проявилась в содержании (красочной картине сельского праздника), претворении традиций лэутарского исполнительства, в интонационной и жанровой стилизации народных танцев хора маре и сырба, в гармоничном совмещении фольклорных элементов с техниками современного композиторского письма — сонорикой и ограниченной алеаторикой.

Ключевые слова: концерт для оркестра, фольклорное направление, стиль, жанр, драматургия, сонорика, алеаторика

În articol este analizat Concertul pentru orchestră Nr.2 de Gheorghe Mustea, de pe pozițiile stilisticii neofolclorismului muzical, care s-a manifestat pe larg în conținutul Concertului (tabloul pitoresc al sărbătorii țărănești), în reflectarea tradițiilor interpretării lăutărești, în stilizarea intonațională și genuistică a dansurilor

populare hora mare și sârba, în îmbinarea armonioasă a elementelor folclorice cu tehnicile scriiturii componistice moderne — sonorica și aleatorica controlată.

Cuvinte-cheie: concert pentru orchestră, orientare folclorică, stil, gen, dramaturgie, sonorică, aleatorică

In the article there is an analysis of the Concerto for Orchestra No.2 as regards the musical neofolklorist stylistics which manifested itself widely in its content (the picturesque tableau (image) of a rustic holiday), the description of the fiddlers' playing, the intonational and genre stylization of the folk dances Hora Mare and Sârba, in the harmonic combination of folklore elements with modern composition writing techniques — sonority and limited (controlled) aleatory.

Keywords: concerto for orchestra, folklore orientation (trend) genre, dramaturgy, sonority, aleatory

Написанный Г. Мустей в 1990 году, спустя одиннадцать лет после *Концерта для оркестра №1*, *Концерт для оркестра №2* отличается от него по содержанию, драматургии, форме. Если для *Концерта №1* композитор избрал драматургию развития конфликтных образов, то драматургия *Концерта №2* основана на последовательности контрастных картин. Ещё одна принципиальная особенность одночастного *Концерта №2* состоит в его большей стилевой ориентации на фольклорное направление, по сравнению со стилевым плюрализмом *Концерта №1*. *Концерт №2* Г. Мустей в плане концепции можно определить как гимн высокому лэутарскому искусству — символу благодарной любви к родному краю. Средствами симфонического оркестра в Концерте воспроизводятся красочные картины сельского праздника, главными героями которого являются современные лэутары. Ещё в раннем детстве Г. Мустей был так очарован искусством народных музыкантов-исполнителей, что стал виртуозом игры на всех обязательных инструментах тарафа: флуере, нае, окарине, скрипке, аккордеоне. Живая практика исполнительства на различных инструментах пробудила интерес к приобретению серьёзного профессионального музыкального образования, в результате которого состоялось становление Г. Мустей, как яркого композитора и как выдающегося симфонического дирижёра.

Концерт №2 Г. Мустей посвятил памяти великого румынского классика Джордже Энеску, который в своё время произнёс: «Наш фольклор не только возвышен и прекрасен, он делает человека всепонимающим. Он учёнее всей так называемой учёной музыки, и это совершенно инстинктивно. Он мелодичнее всякой мелодии, и совершенно произвольно он нежен, ироничен, печален, весел и сосредоточен» [1, с. 161]. Позицию Дж. Энеску полностью разделяет Г. Мустей, что отразилось в откровенной стилевой близости некоторых его сочинений произведениям Дж. Энеску. В манере, свойственной Дж. Энеску, Г. Мустей «вживается» в «душу» каждого инструмента оркестра. Творчество обоих роднит также склонность к технике импровизации, к рапсодийному мышлению, что обнаруживается даже в названиях сочинений Дж. Энеску (*Румынские рапсодии для симфонического оркестра №1 и №2*) и Г. Мустей (*Рапсодия для нае, кларнета и фортепиано; Рапсодия «Молдова» для оркестра народных инструментов*). И хотя указания на жанр рапсодии не фигурирует в названии *Концерта №2* Г. Мустей, в нём скрестились, с одной стороны, принципы концертирования, характерные для классико-романтических концертов, и, с другой стороны, художественные принципы лэутарского исполнительства, в числе которых рапсодийность занимает важное место.

Следуя заветам Дж. Энеску, Г. Мустей в *Концерте №2* продолжает тенденцию органического синтеза фольклорных элементов с классико-романтическими традициями. Главенствует при этом традиция романтиков, восходящая к творчеству Римского-

Корсакова, Чайковского, Грига, Энеску, с их повышенным вниманием к представлению идеализированных картин своей Родины. Специфика романтической манеры обращения к фольклорным источникам отличается от таковой в творчестве И. Стравинского и Б. Бартока, акцентирующих фольклорные архаизмы и варваризмы.

Что касается классической традиции, то Г. Мустя в данном концерте остаётся верен завету Глинки (*мелодия — душа музыки*), опираясь на ясные мелодические конструкции, широко экспонируемые и вариантно развиваемые.

Концерт №2 Мустя от *Румынских рапсодий* Дж. Энеску отделяет период в 90 лет, в течение которого отношения в системе *композитор и фольклор* эволюционировали (в том числе и в творчестве самого Энеску). Первое отличие состоит в том, что Мустя не цитирует ни одной подлинной фольклорной мелодии, тогда как Энеску к ним обращался. Отказавшись от использования цитат, Мустя насыщает каждый элемент музыкальной ткани Концерта фольклорным духом, проникающим в каждую интонацию, ритмическую формулу, в фактурные составляющие, способы звукоизвлечения, приближаясь, таким образом, к адекватному фольклорному мышлению, изобретательно освоив направление *новой фольклорной волны*, характерное для творчества советских композиторов второй половины XX века.

В *Концерте №2* представлена сложная и гармонично структурированная картина сельского мира, увиденная индивидуальным композиторским взглядом. Широкий фольклорный фон румынско-молдавского ареала составляют жанры, концентрирующие динамизм и оптимизм. Они сформировали интонационную базу Концерта, позволившую воплотить впечатляющую феерию традиционных сельских праздников, бытующих, кстати, до сегодняшнего дня. Любование аутентичными ценностями искусства и жизни своего народа, а также способы их воплощения позволяют провести параллель с такими сочинениями, сходными по типологии жанра, как *Карпатский концерт* украинского композитора М. Скорики или *Озорные частушки* Р. Щедрина.

Другое принципиальное отличие от *Румынских рапсодий* Энеску коренится в усложнённом стилевом спектре *Концерта №2*, в котором, наряду со стилистикой классицизма, романтизма и фольклоризма, активно заявляют о себе техники поставангардного письма — сонорика, алеаторика и т.д.

В основе драматургии одночастного Концерта лежит контрастное сопоставление разномасштабных разделов, следующих друг за другом по монтажному принципу. Процесс развития в этом красочном ряду эпизодов-кадров цементируется строго классической конструкцией из экспонирующего раздела, центрального блока, репризы и коды. В целом драматургия разворачивается от величественных и степенных эпических, лирико-эпических картин к лирико-танцевальным, которые нанизываются друг на друга словно динамический каскад. Кульминационная зона, располагаясь между цифрами 25 и 45, означает пик в эволюции праздника. В репризе возвращаются эпические картины из первого раздела, что приближает архитектуру концерта к сложной репризной трёхчастной форме. Динамическая кода базируется на танцевальном ритме сырбы.

В первом разделе Концерта (ц.1–7) последовательно представлены два контрастных образа и соответственно две контрастные темы. Первая тема, торжественно-эпическая, излагается группой струнных инструментов (унисон виолончелей и контрабасов) в диатоническом *Ля мажоре*. Тема развивается свободно и гибко благодаря интонационному

волнообразному колебанию от тоники: сначала к верхнему квинтовому тону, затем к нижнему. Во второй теме происходит жанровая модуляция от эпической начальной темы к лирико-танцевальной, в которой контраст представлен многопараметрово: темп *Andante grave* сменился на *Più mosso*; размер с 4/4 на 3/4; тембр струнных на два гобоя; мелодика в стиле грациозного женского танца украшена характерными для молдавской народной музыки мордентами и форшлагами. В дальнейшем обе темы несколько раз продолжают звучать в сопоставлении, но при этом первая эпическая тема, рисуя образ родной земли, не подвергается изменениям, сохраняя тембровую окраску. Вторая же тема получает интенсивное вариантное развитие, как тембровое, так и фактурное: с ц.3 она озвучивается кларнетами и фаготами в трёхголосной полифонической фактуре. Как вспышка лирической экспрессии, на короткий миг возникает звучание двух флейт, а с ц.5 тема поручена валторнам, причём с каждым вариантом композитор усложняет структуру самой темы, добавляя каденционные импровизации. Начиная с ц.5, композитор прибегает к контрапунктическому изложению обеих тем, подобно характерному для современной музыки приёму параллельной драматургии. Таким образом, контраст тем в горизонтальном сопоставлении трансформируется в контраст по вертикали. С ц.6 (ремарка *A tempo*) вторая тема, полностью впитав «соки» эпической первой, отделяется от неё и выступает в полновесной функции главной темы концерта. В этой роли обогащается её живописный тембровый наряд, представленный деревянными духовыми, трубами и *pizzicato* струнных.

Акцентируя танцевальный образ, композитор тем самым подчёркивает, что приготовления к празднику окончены и можно начинать процесс центрального действия. Но в этот момент в драматургии происходит резкий слом. Свободный дух композиторской фантазии привёл к неожиданному эффекту в конструкции формы, основанному на «принципе эллипсиса, моделирующего внезапность творческого открытия» [2, с. 142]. Начиная с ц.7 (ремарка *Senza misura. A cadenza*) неожиданно вклинивается раздел виртуозной каденции. В данном случае композитор отступает от классического жанрового канона, когда каденция находилась на стыке репризы и коды, и помещает её между экспонирующим и центральным разделами.

В каденции радикально меняется *параметр экспрессии* (определение В. Холоповой). Здесь доминирует сонорная техника, выдвигая на первый план тембровые и фактурные средства. В манере виртуозного концертирования впервые выступают новые тембровые персонажи — две арфы, колокольчики, вибрафон и челеста; изменяется метроритмическая система: на смену регулярной акцентной метрике экспозиции приходит нерегулярная, переменная. Интонационную основу каденции составляют узорчатые каскады пассажей из различных фигураций, переходящих в партии второй арфы в *glissando*. В данном сонорном блоке Г. Мустя демонстрирует замечательную ритмическую изобретательность: каждый инструмент наделён индивидуальным ритмическим рисунком, но и он нестабилен. Например, основу арфовых фигураций составляют вначале длительности восьмых, переходящих в шестнадцатые, затем в триоли шестнадцатых и, наконец, в тридцать вторые. Волнообразный ритмический рисунок в партиях колокольчиков и вибрафона строится из пульсирующих ритмоформул — то крещендирующих, то диминуирующих. Партия челесты состоит из тират тридцать вторых, переходящих в шестнадцатые с группировкой по 4 и по 3. В результате возникает впечатление сонорного «облака» с полиритмической структурой как по горизонтали, так и по вертикали. В ц.9 сонорное «облако» растворяется в

алеаторическом блоке (кульминации свободной ритмики), музыкальная ткань которого в итоге трансформируется в диатонический комплекс, т.е. возвращается «на круги своя». Большую роль выполняет при этом педаль низких струнных.

Необходимо заметить, что, обращаясь к техническим приёмам современного письма, Г. Мустя приближает их к лэутарской манере исполнительства на цимбалах, одной из характерных особенностей которой служит ритмически свободная система *parlando rubato*. С ц.10 картина праздника неостановимо динамизируется: начинается калейдоскоп танцев в народном духе. Открывается этот дивертисмент медленным танцем (условно главная тема, которая сформировалась в экспонирующем разделе), затем следует *хора mare* и *сырба*. Для каждого танцевального «номера» композитор избирает специфический тембр. Для нежного женского первого танца — это соло скрипок, спокойно звучащих на фоне виолончелей, фаготов и валторны. Звуковая экспрессия нарастает в этом разделе не только с усилением динамики, но и за счёт уплотнения фактуры, вовлекая в совместную игру группы струнных и деревянных духовых инструментов. Имитацию звончатых цимбал, без которых не обходится ни один сельский праздник, выполняет партия фортепиано.

С ц.13 вступает новый танец — плавная, степенная *хора mare* с характерным метроритмом 6/8, с затактовыми пассажами к первой доле, придающими танцу особую торжественность. Собственно мелодия *хоры* поручена наиболее проникновенным и лирическим тембрам оркестра — дуэту скрипок и альтов. Подчёркивая фольклорный источник, композитор указывает в партитуре: *Tempo di Hora; Andantino rustico*. За *хорой mare* следует новое сонорное «облако» (ц.16, ремарка *senza misura*), после которого парад танцев продолжает тема в ритме энергичной *сырбы*. Эта же праздничная тема будет венчать финал концерта. А до тех пор танцевальная спираль раскручивается дальше: в ц.19–22, как последний лирический «островок» возникает новый вариант *хоры mare*. В ц.25 композитор вводит тему, близкую фольклорной *сырбе*. Аура национальной почвенности усилена также появлением в партитуре специфического народного инструмента — свадебного барабана. С его введением внимание сосредоточено на остинатных ударах восьмых продолжительностью в 40 (!) тактов. Ритм свадебного барабана на всём протяжении поддерживает гармония тонического трезвучия *Ля мажора* у струнных *pizzicato*. Данный приём долгого ритмического остинато композитор перенёс из практики лэутарского исполнительства.

Другой излюбленный приём лэутарской игры Г. Мустя воспроизводит в виртуозной каденции скрипачей (ц.45), когда весь остальной оркестр, в манере фольклорного *тарафа* как бы замирает в немом восхищении от «акробатической» техники скрипачей-солистов, исполняющих тему с характерной триольной группировкой. Собственно передача оркестрового *tutti* солирующим исполнителям восходит к *concerto grosso*. С ц.51 (ремарка *lo stesso tempo*) открывается финальный этап концерта — синтетическая реприза: главная тема из начального раздела звучит на фоне пассажей в духе *сырбы*. Завершает сочинение кода, в которой возвращается первоначальный эпический образ родной земли. Только теперь тема вступления приобретает характер оды, исполняясь в четверном увеличении группой медных духовых.

В результате структура целого в *Концерте №2* представляет органический сплав трёх классико-романтических форм: 1) трёхпятчастная форма *A B A B A*, в которой фактура разделов *A* базируется на мелодико-гармоническом тематизме, а разделов *B* — на сонорном;

2) слитно-циклическая форма рапсодийного типа; 3) контрастно-составная форма сюитного типа. Стиль *Концерта для оркестра №2* можно классифицировать как смешанный, где при главенстве традиции неофольклоризма ощутимы влияния концертов барочного типа, моноциклических концертов романтиков, обновлённые обращением к техникам современного композиторского письма.

Библиографические ссылки

1. КОТЛЯРОВ, Б. *Джордже Энеску*. Москва: Советский композитор, 1989.
2. БИРЮКОВ, С. Обаяние импровизации. В: *Музыкальный современник*, вып.5. Москва: Советский композитор, 1984, с. 134–150.