

ВЛИЯНИЕ ТЕНДЕНЦИИ КАМЕРНИЗАЦИИ НА ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

INFLUENȚA MUZICII DE CAMERĂ ASUPRA CONCERTULUI PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ
ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE INFLUENCE OF CHAMBER MUSIC ON THE CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONY
ORCHESTRA IN THE CREATION OF MOLDOVAN COMPOSERS

АЛЕНА ВАРДАНЯН,

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

CZU 785.6.02:780.616.432(478)

В статье определяется влияние тенденции камернизации на развитие жанра концерта для фортепиано с оркестром в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX–начала XXI веков. Речь идет о процессах, характерных не только для национальной музыки, но и для всей европейской композиторской традиции. Они проявляются в углублении психологических аспектов художественного содержания, в сокращении оркестрового состава, в детализации музыкального языка и речи, в усилении роли полифонических приемов и т.д. Данные процессы подтверждаются анализом Концерта для фортепиано с оркестром Златы Ткач.

Ключевые слова: инструментальный концерт, камерная симфония, камернизация, психологизм, фортепиано, симфонический оркестр, драматургия, музыкальный язык

În articol se relevă influența muzicii de cameră asupra dezvoltării genului de concert pentru pian și orchestră în creația compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a sec. XX–începutul sec. XXI. Este vorba de procese caracteristice nu numai pentru muzica autohtonă, ci și pentru toată tradiția componistică europeană. Ele se realizează în aprofundarea aspectelor psihologice ale conținutului artistic, în reducerea componenței orchestrale, în detalierea limbajului muzical, în intensificarea procedeelelor polifonice etc. Ideile expuse de autoare se argumentează prin analiza Concertului pentru pian și orchestră de Zlata Tcaci.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, simfonia de cameră, muzica de cameră, psihologism, pian, orchestră simfonică, dramaturgie, limbaj muzical

In this article is defined the influence of chamber music on the development of the Piano Concerto and Symphony Orchestra genre in the creation of Moldovan composers in the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries. We consider the processes, characteristic not only of national music, but also of the whole European tradition of composing. They manifest themselves in deepening the psychological aspects of the artistic content, reducing the orchestral composition, giving detail of the musical language, strengthening the role of polyphonic techniques, and so on. These processes are supported by the analysis of the Concerto for Piano and Symphony Orchestra by Zlata Tkach.

Keywords: instrumental concerto, chamber symphony, chamber music, psychology, piano, symphony orchestra, dramaturgy, musical language

Как известно, одной из ключевых тенденций академической музыки XX века является камернизация. Затронув все виды музыкально-сценического искусства (опера, балет), она не обошла стороной и жанры симфонической музыки. Уже в начале прошлого столетия в Западной Европе стали появляться многочисленные камерные симфонии, которые отличались скромными масштабами, уменьшенным составом оркестра и сжатостью формы. Для камерных симфоний того времени были типичны как обостренный психологизм либо интеллектуализм содержания, так и концентрация музыкальной мысли, полифоничность изложения, поиски новых средств выразительности. Примерами камерных симфоний такого типа могут служить сочинения А. Шенберга (*Первая симфония*, для 15 солирующих инструментов, ор.9, 1906; *Вторая симфония*, ор.38, 1906–1940), Ф. Шрекера (1916), М. Лаброки (1925), Х. Эйслера (для 15 солирующих

инструментов, 1940). К жанру камерной симфонии, по существу, принадлежат и некоторые ансамблевые сочинения, именуемые симфониями: *Симфония op.21* А. Веберна, *Симфония для 15 инструментов* А. Пуссера, *Пять маленьких симфоний для малого оркестра* Д. Мийо, а также оркестровые произведения для струнных инструментов: *Вторая симфония для струнного оркестра*, op.30, *Седьмая симфония для струнных инструментов и клавесина*, op.81; *Десятая симфония для 17 струнных инструментов*, op.98 М. Вайнберга. В 50–60-е гг. XX в. в камерной симфонии стали появляться черты сходства с симфонией и маленькой симфонией, что отчетливо заметно во *Второй симфонии для камерного оркестра*, op.78 Я. Бартоша; во *Второй симфонии для камерного оркестра* И. Яроха; в *Третьей симфонии для камерного оркестра* К. Караева; в *Камерной симфонии* Б. Чайковского. Об этом, в частности, пишет М. Арановский в капитальном труде *Симфонические искания*: «Прочное место в «табеле о жанрах» в это время занимают оркестровый концерт, различные варианты свободных композиций для нестабильных камерных или неполных составов (обычно под названием *Музыка для...*), камерная симфония, симфония для струнных в комбинации с роялем или ударными, или тем и другим» [1, с. 173].

Тенденция камерности проявилась и в молдавской симфонической музыке. Она понималась авторами как «облегченность тембровой палитры (использование струнных инструментов, иногда в сочетании с небольшим количеством духовых и ударных), непродолжительное время звучания. В таких сочинениях — своеобразных «симфонических сонатинах» (выражение М.Г. Арановского [1, с. 181]), как правило, сужен диапазон воплощаемых проблем (что заметно при сравнении с монументальными симфоническими произведениями). Их предпочитают называть симфониями» [2, с. 62]. В числе молдавских симфоний назовем сочинения Шт. Няги (1922), Е. Коки (1929), В. Полякова (*Вешний сад*, 1969), А. Люксембурга (1970), Т. Кирияка (1973), О. Негруцы (1974), С. Бузилэ (1979), В. Ротару (1982) и А. Муляра (1982). По мнению В. Аксенова, к ним примыкают камерные симфонии, созданные в 1970-х — начале 1980-х гг.: *Седьмая симфония* С. Лобеля (1975), *Камерная симфония для струнного оркестра, квартета и литавр* Б. Дубоссарского (1978) и *Симфония для струнного оркестра* В. Верховлы (1982).

Поскольку жанр концерта для фортепиано с оркестром является неотъемлемой частью симфонической музыки, тенденция камернизации со всей очевидностью затронула и его. Примечательно, что она имеет как внешнее, непосредственное, самое простое выражение, так и глубинное, опосредованное. Самым очевидным проявлением камернизации жанра концерта является использование композиторами камерного состава оркестра. С этой точки зрения можно сказать, что в фортепианных концертах молдавских авторов данная тенденция почти не наблюдается: все концерты (за исключением *Концерта-рапсодии* В. Ротару и *Юношеского концерта для фортепиано и камерного оркестра* А. Люксембурга) написаны для рояля и большого симфонического оркестра. Интересен тот факт, что в других инструментальных концертах (для флейты, гобоя, кларнета, тромбона, скрипки, альты) состав оркестра, действительно, очень часто избирается камерный: струнный или смешанный. Примерами могут быть *Концерт для гобоя и камерного оркестра* В. Биткина, *Концерт для кларнета и струнного оркестра* О. Негруцы, *Концерт для саксофона-альты, струнного оркестра и ударных* Б. Дубоссарского, *Концерт для скрипки, струнных и литавр* З. Ткач и многие другие. Иными словами, в «не фортепианных» инструментальных концертах молдавских авторов отчетливо видна тенденция к использованию именно камерного оркестра.

Возможно, предпочтительность большого состава симфонического оркестра для фортепианных концертов связана с особым тембром солирующего инструмента, который эквивалентен по своим возможностям оркестру (в этой связи можно привести слова композитора Л. Штирбу, который не раз повторял, что для него рояль является вторым оркестром). Иначе говоря, фортепиано словно требует для себя именно большого состава оркестра. Другие же музыкальные инструменты, мелодические по своей природе: скрипка, виолончель, кларнет и т.д., — такими «оркестральными» возможностями не обладают. Поэтому для их сопровождения в

жанре концерта достаточным оказывается и камерный состав оркестра. К слову сказать, камерные и ансамблевые составы отличаются повышенной мобильностью, что в значительной мере оказывается привлекательным для композиторов. Кроме того, камерные составы подвижны и словно предназначены для всякого рода тембровых экспериментов. Все это объясняет массовое развитие камерно-инструментальной сферы. Фортепианный же концерт как бы выбивается из этой системы.

Но существует и другая сторона камернизации симфонической музыки, являющаяся следствием распространения камерных (приближающихся к ансамблевым) составов, которая проявляется в тонкой отделке деталей оркестровой ткани, в проработке фактуры, в появлении разработанной системы инструментальных подголосков, диалогов и полилогов. Данное качество музыки проявляется и в некоторых фортепианных концертах молдавских авторов. Особенно наглядно его можно обнаружить в сочинении З. Ткач.

Характерной особенностью *Концерта для фортепиано с оркестром* З. Ткач является индивидуально трактованный принцип монотематизма. Для композитора в данном произведении на первом месте оказывается не яркий тематический образ, получающий в дальнейшем разноплановые, порой контрастные реализации, а относительно нейтральный конструктивный элемент (интонация, оборот, интервальный ход), что более соответствует технологическим принципам работы с тематизмом в музыке XX в.¹ В этом смысле исходный комплекс, заложенный в первых же тактах концерта, в начальном диалоге оркестра и солиста, сконцентрировал главные идеи сочинения и импульсы для развертывания всей композиции. Именно он служит источником музыкального материала, на базе которого путем вычленения отдельных элементов и их преобразования З. Ткач строит темы концерта. Следуя своей обычной манере, она скрупулезно выводит из исходного тезиса новый тематизм, основываясь на исчерпывающем толковании мотивно-интервальных конструктивных ячеек, что позволяет добиться особой емкости и лаконизма.

Подобное утверждение исходного комплекса, как своего рода «эмблемы», «заставки» ко всему сочинению, довольно характерно для крупных произведений З. Ткач (достаточно вспомнить тему дудочки-флуэра из балета *Андрейеш*). Впрочем, в отличие от балета, где господствует фольклорная основа, в концерте главными конструктивными интервалами являются «острые», напряженные интонации *м.2* и *м.9*. Их дополнением служат часто встречаемые в еврейской музыке композитора ходы на *м.3* и *ум.4*. В их сцеплении можно заметить еще один оборот, к которому обращается З. Ткач, комбинируя интервалы и выросшие на их основе звуковые ячейки. Уже в первом двутакте исходной темы есть сходство с монограммой Д. Шостаковича $D - E_s - C - H$, а последовательность звуков второго такта воспроизводит этот символ в ракоходе.

В концерте автор использует и другие мелодические формулы, ставшие знаковыми для целых эпох и обретающие новое звучание в динамике музыкального развития данного сочинения. Среди них важной оказывается интонация, напоминающая, с одной стороны, о лейтмотиве судьбы из *Кольца нибелунга* Р. Вагнера ($f - e - g$), а, с другой, сохраняющая контуры монограммы $B - A - C - H$, возникающей здесь, однако, на другом высотном уровне в обращении ракохода ($e - f - d - cis$)². На своей абсолютной высоте, в основном виде, она появляется только в коде, встраиваясь в процесс тематического развертывания. Для данной темы, столь многозначной по интонационному строению, З. Ткач использует вариантный принцип преобразования, придающий авторскому высказыванию, при всей его лаконичности, информационную концентрированность и насыщенность.

Еще одна важная особенность композиторского мышления, свидетельствующая о камернизации авторского замысла в *Концерте для фортепиано с оркестром*, видится в том, что

¹ *Концерт для фортепиано с оркестром* З. Ткач подробно проанализирован автором настоящей статьи [3; 4].

² Наблюдение, высказанное профессором Г. Кочаровой в личной беседе с автором настоящей статьи.

опора на конструктивный принцип оперирования краткими, но емкими музыкальными формулами определила и специфику интонационного строения данного сочинения, проявившуюся в преобладании микротематизма. В произведении наблюдается два типа интервально-мотивных образований, своего рода лейткомплексов. Первый из них, опирающийся на секундовые и терцовые ходы, определился уже в главной партии. С этого момента ходы на *м.2* и *м.3* становятся основным «строительным» материалом всей формы, причем это касается не только основного тематизма, но и «общих форм звучания» (выражение Е. Ручьевской [5, с. 55]). Именно на их фоне особенно убедительно звучит в дальнейшем рельефная тема коды (ц.30, *Allegro*), становящаяся драматургическим акцентом *Концерта*.

Главная партия обращает на себя внимание не только как интонационно-тематический источник, но и как своего рода предварительный конспект музыкальной ткани всего произведения. Здесь автором обрисованы две основные тембрально-фактурные сферы. Одну из них представляет оркестровый пласт, выросший из интонационного зерна малой секунды и малой терции и отличающийся тревожным, сумрачным, настороженным характером. Другую образуют фрагменты сольно-каденционного звучания, где на первый план выходят качества пульсирующей токатности, отточенной мартеллатности, четкой артикуляции каждого звука. Важно, что при такой многосоставности материала и напряженной экспрессивности главной партии не теряется качество ее экспозиционной устойчивости и цельности высказывания.

Побочная партия (ц.5) находится в соотношении производного контраста с главной. Смену психологического настроения 3. Ткач подчеркивает обозначением *Andantino dolce*. Тема, в которой доминирует кантиленная мелодия, звучит у рояля. Проникнутая мягким лиризмом, она во втором своем проведении, порученном оркестру (ц.9), особенно сближается с образом главной партии. Однако здесь композитор представляет развертывание тематизма в ином ритмическом варианте.

Заключительная партия (ц.11) также является производной от ранее прозвучавшего материала. В момент ее наступления автор вводит темповую ремарку *Meno mosso*, подчеркивающую смену характера музыки и усиливающую впечатление от темы, порученной струнным. Просветленность и чистота аккордов хоральной фактуры отличает заключительную тему от других интонационно-тематических реминисценций. В целом данная тема не содержит существенного контраста по отношению к побочной, лишь привнося тревожное ощущение хрупкости и иллюзорности воцарившегося спокойствия. Она строится как неточное зеркальное отражение побочной, представляя ее материал в преобразованном фактурном и метроритмическом виде.

Модификация исходного интонационно-тематического комплекса продолжается в разработке (ц.13, *Allegro*), вносящей перелом в образное развитие. Ее активная моторика оттеняется эпизодом, где возникает еще один вариант второго мотива главной партии (ц.15). В репризе при проведении этой темы уровень напряжения усиливается за счет высотно-тембровой дублировки: в отличие от экспозиции, где тема звучала у виолончелей в унисон, здесь она поручена всей струнной группе. При этом полифонизация фактуры и введение в качестве подголосков родственных секундово-терцовых интонаций, близких своим интервальным составом к исходным, обогащает общее музыкальное движение (ц.19–20).

Еще одним лейтинтервалом тематического значения в *Концерте* 3. Ткач становится экспрессивный интервал малой ноты, воплощающий образную сферу, сопряженную с более острыми и напряженными интонациями. Этот интервал представлен в обеих координатах фактуры: как в горизонтальном (восходящем и нисходящем), мелодическом движении, так и в вертикальном, аккордово-гармоническом срезе. Акцентируя важную драматургическую роль этого тематического элемента, появившегося в первых же тактах главной партии, композитор вводит интервал ноты в его вертикальной проекции, как результат наложения голосов (ц.1, ц.4). В дальнейшем мелодические ходы на *м.9* становятся яркими и узнаваемыми, они скрепляют каркас формы, подчеркивая эмоциональную напряженность и экспрессивность музыкальной речи. Так, уже в предыдущем к побочной партии (2тт. до ц.5), а также в первой разработке (ц.14) они

появляются в партии оркестра в горизонтально-линейной проекции. В первой и второй репризах (ц.16, ц.23) ходы на *м.9* сосредоточены в партии солиста. Наличие сквозных лейтмотивных комплексов, с одной стороны, используется для утверждения сумрачно-скорбной, нервно наэлектризованной эмоциональной «тональности», а, с другой стороны, для обеспечения непрерывного интонационно-тематического развития. Все в целом способствует созданию тонко детализированной психологической атмосферы, что является существенным признаком камернизации жанра.

Следует подчеркнуть в *Концерте для фортепиано с оркестром* З.Ткач значение диалектического противоборства, противопоставления ролей участников исполнения. Диалог солиста и оркестра реализуется, прежде всего, в переплетении двух контрастных образных сфер. Одну из них представляют трагические размышления, связанные с глубоким осмыслением сущего, мучительные раздумья о вечном конфликте творческой личности с окружающим миром. Другая воплощает динамизм жизни, реализуясь в процессе накопления энергии и доминируя в кульминации фабульного «действия». Обе активно взаимодействуют, начиная со вступления и заканчивая финалом произведения. Их индивидуальный облик определен характером музыкального материала. Если первую репрезентирует интонационно яркий, рельефный тематизм с его обостренными и во многом типичными для З.Ткач оборотами, то вторая базируется на общих, фоновых формах движения — различного рода пассажах, фигурационных построениях. В развитии обоих образных начал в равной степени участвуют и фортепиано, и оркестр. Возникающая в итоге поступательность, целеустремленность общего направления к финалу, действуя параллельно с принципом монотематизма, обуславливает целостность всей композиции, а также предельную концентрацию музыкальной мысли, что свойственно камерной ветви оркестровых жанров.

Библиографические ссылки

1. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский композитор, 1979.
2. АКСЕНОВ, В. *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*. Кишинев: Штиинца, 1987.
3. ВАРДАНИЯН, А. Концерт для фортепиано с оркестром Златы Ткач: история создания и общие композиционные особенности. В: *Artă și educație artistică*. Bălți: USB A. Russo, 2009, nr.1/2 (10/11), pp. 51–57.
4. VARDANEAN, A. The renewal of the form canons and the symbolism of the musical thematism in the *Concerto for piano and symphony orchestra* by Zlata Tkaci. In: *Studia Universitatis*. Ser. Științe umanistice. Chișinău: USM, 2009, nr.1, pp. 167–170.
5. РУЧЬЕВСКАЯ, Е. *Функции музыкальной темы*. Ленинград: Музыка, 1977.