

**РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА**

**RAPSODIA-CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE GH. CIOBANU:
VIZIUNE ANALITICĂ INTERPRETATIVĂ**

**THE RHAPSODY-CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY GH. CIOBANU:
THE PROBLEM REGARDING INTERPRETATION ANALYSIS**

АЛЕНА ВАРДАНИЯН,

и.о. доцента,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Данная статья посвящена изучению исполнительских аспектов Рhapsодии-концерта для фортепиано с оркестром (1984) известного молдавского композитора Г. Чобану. Основываясь на различных научных источниках, посвященных пианистическому искусству, А. Варданиян раскрывает наиболее значимые исполнительские черты этого сочинения: интерпретация линейной фактуры, передача особенностей ритмики и артикуляции, динамический профиль сочинения.

Ключевые слова: концерт, пианистическая фактура, артикуляция, музыкальный ритм.

Articolul de față reprezintă un studiu consacrat problemelor de interpretare a Rapsodiei-concert pentru pian și orchestră (1984) a renumitului compozitor din Republica Moldova Ghenadie Ciobanu. Bazându-se pe diferite surse științifice dedicate artei pianistice, A. Vardanean dezvăluie cele mai semnificative trăsături interpretative ale creației în cauză cum ar fi: interpretarea facturii lineare, redarea particularităților ritmice și de articulație, profilul dinamic al opusului etc.

Cuvintele-cheie: concert, factura pianistică, articulație, ritmul muzical.

The present article is a research dedicated to the problems of interpretation of the Rhapsody-Concerto for piano and orchestra (1984) by famous Moldovan composer Gh. Ciobanu. Based on different scientific sources on piano interpretation, A. Vardanean reveals the most important interpretation features of this piece, such as: interpretation of linear texture, rhythmic and articulation particularities, dynamics profile of this piece etc.

Keywords: concerto, piano texture, articulation, musical rhythm.

Известно, что талант исполнителя имеет комплексную природу. Чтобы проникнуть в самую суть композиторского замысла и воплотить ее в звуках, необходимо обладать многими способностями и навыками. По мнению Н. Голубовской, выдающейся пианистки, клавесинистки и, одновременно, признанного теоретика музыкально-исполнительского искусства, пианист должен быть в состоянии, во-первых, «достигать музыкальное произведение в единстве его внутренних закономерностей и связей, обеспечивающих глубину, вдумчивость, тонкость исполнения» [1, с. 57]; во-вторых, обнаружить такие качества, как «эмоциональная одаренность, стойкая увлеченность произведением» [ibid.]; в-третьих, обладать способностью «выражать художественную идею средствами инструмента (имеется в виду техника, виртуозность)» [ibid.]. Очень важна и «способность воздействия на слушателя — все, что объединяется понятием артистизм» [ibid.]. Все это в полной мере необходимо и при интерпретации одного из наиболее ярких образцов концертного жанра в композиторском творчестве Республики Молдова — *Рhapsодии-концерта* для фортепиано с оркестром Г. Чобану. Созданное в 1984 году, это произведение впервые было исполнено самим автором как дипломная работа по композиции (класс профессора В. Загорского). Концертная премьера этого произведения состоялось позднее с оркестром Национальной филармонии (дирижер — Д. Гоя), у рояля был сам автор.

В стилевом плане на молодого композитора, по его собственному признанию, оказали воздействие фортепианные концерты Д. Шостаковича, С. Прокофьева и Р. Щедрина (чьи произведения он вдумчиво изучал), однако наиболее сильным оказалось влияние Б. Бартока. С точки зрения стиля *Концерт* характеризуют: линейность фортепианной партии, ударная

трактовка фортепиано, импровизационность партии солиста, важная роль сольных фортепианных каденций в общей драматургии.

С точки зрения жанра сочинение выявляет синтетическую природу, что повлекло за собой использование специфической формы — одночастной, основанной на чередовании и темповых контрастах, способствующих образованию моноцикла. Более ясному пониманию общего исполнительского плана *Концерта* способствует представление его композиционной структуры в виде схемы, в которой отражается как весь тематический процесс произведения, так и смены темпа и характера его отдельных эпизодов.

Экспозиция		Разработка										Реприза	Кода
ГП ПП ЗП		1 фаза		2 фаза		3 фаза							
ц.1	ц.3 ц.5	ц.6	ц.10	ц.12	8 тт. до ц.13	ц.13	36 тт. до ц.14	ц.14	8 тт. после ц.14	ц.15	36 тт. до ц.16	ц.16	ц.19
<i>Energico sereno</i>	<i>Un poco rubato</i>	<i>solo molto sentimentale</i>			<i>senza metrum</i>	<i>Poco Meno di Tempo / e risoluto</i>	<i>presto</i>	<i>presto</i>	<i>presto</i>	<i>Sempre espressivo</i>	<i>Sempre marcato e accentuato</i>	<i>Tempo del cominciamento</i>	<i>Giacoso</i>
		1 эпизод	оркестр	2 эпизод	оркестр	1 кад. ф-но	оркестр	2 кад. ф-но	оркестр	3 кад. ф-но			

Специфическая музыкальная образность *Рансодии-концерта* Г. Чобану, где обнаруживается естественный сплав лиризма и ироничности, потребовала и новых звучностей, нового типа музыкальности, новой трактовки исполнительских приемов.

В теории исполнительского искусства утверждается существование трех основных типов фортепианного звука, а именно: «мягкий глубокий (или «густой» звук), мягкий легкий (или «прозрачный» звук), жесткий («стучащий») звук» и множество промежуточных разновидностей» [2, с. 25]. Преобладание в *Рансодии-концерте* графичной фортепианной фактуры требует определенного типа туше, позволяющего добиться легкого, «прозрачного» звука. Его извлечение характеризуется «убывающей силой воздействия на клавишу: конец пальца вначале более или менее энергично (в зависимости от нужной силы звука) «толкает» клавишу, но затем более мягко доводит ее до дна клавиатуры» [2, с. 25]. Подобный прием в известной мере призван имитировать клавесинное звучание, и связан с предельно четкой артикуляцией.

В наибольшей степени такое туше целесообразно при показе темы главной партии, где солисту необходимо объединить движение октавами (в том числе, разложенными), в разных ритмических вариантах, с параллельным движением септимами (ц. 1)¹. Во всех этих случаях техника игры основывается на так называемом «пластичном способе игры», сущность которого состоит в том, что «рука делает не совсем достаточные боковые движения, а воздействия на нужные клавиши обеспечиваются быстрыми горизонтальными поворотами («боковыми бросками») кисти, как бы продолжающими и завершающими движение руки» [2, с. 116]. Этот же прием уместно применить в небольшой сольной каденции фортепиано перед появлением связующей партии (*piano, dolce*) (15 тт. до ц. 3).

Еще одно важное добавление касается исполнения октав. Здесь очень уместно вспомнить о рекомендации Г. Нейгауза, приводимой в его книге *Об искусстве фортепианной игры*, где великий педагог и пианист пишет: «самое важное <...> это создание некоего крепкого «обруча» или «полукольца», идущего от кончика пятого пальца по ладони к кончику первого пальца при обязательном куполообразном положении кисти» [3, с. 139].

Другой тип туше требуется для показа темы побочной партии (*A piacere, molto rubato*, 8 тт. после ц. 4). Здесь композитор имитирует приемы игры на цимбалах, поэтому от исполнителя требуется воспроизведение перкуссионных звучностей с помощью *staccato – martellato*. Этот прием выполняется, по словам Г. Нейгауза, «движениями кисти и предплечья, напоминающими

¹ Анализ произведения выполнен на основе рукописной партитуры, любезно предоставленной композитором.

бросок и упругое отскакивание мяча» [3, с. 97]. При его воспроизведении неопытные пианисты часто боятся, что не попадут на нужные клавиши, из-за чего может пострадать четкость звучания.

В своей книге *О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы* А. Бирмак рекомендует разучивать *martellato* ««полетными» движениями от предплечья» [4, с. 97]. Правильная реализация такого штриха в побочной теме Концерта имеет двойное значение: с одной стороны, она способствует точной передаче характера темы, авторского замысла (имитация тарафного звучания), а, с другой стороны, способна помочь справиться с техническими трудностями. В данном случае также необходимо безукоризненное соблюдение метроритмических деталей — таких, например, как разделенные паузами восьмые ноты, попадание на указанные композитором звуки, недопущение приблизительной игры, акустической «грязи», связанной с «задеванием» посторонних клавиш.

Примеров чередования рук, на котором основана эта тема, в фортепианной литературе — великое множество: для всех них полезна рекомендация М. Тимакина играть цепкими пальцами, не ослабляя их кончики, не допуская проваливания кисти [5, с. 111]. Очень важно правильно координировать руки в исполнении этого приема.

Проведение темы главной партии в разработке (ц. 6) основано на оформленных триолями аккордовых «гроздьях», в которых важно выявить красочное своеобразие аккорда, сбалансировано сыграть все составляющие его звуки, почувствовать, насколько данный фактурный прием способствует общей динамизации музыкальной ткани в разработке. Также в фортепианной партии разработки сочетаются триольные аккордовые гроздья со стаккатно-мартеллатной фактурой, что объединяет конструктивные элементы главной и побочной партий. Примером такого типа объединения может служить эпизод фортепианного соло (11 тт. после ц. 8), где пианисту важно сохранять внутреннее ощущение пульсации, чувство сильной доли, и на их основе точно воспроизводить разнообразные ритмические рисунки, основанные на триольной формуле, которые к тому же в разных комбинациях сочетаются в партии левой и правой руки.

Имея в виду особенности метроритмического мышления, проявляющегося в музыке XX века, с одной стороны, а, с другой, в молдавском фольклоре, особого внимания требует от исполнителя *Равсодии-концерта* Г. Чобану ритмическая сторона. Сочинение содержит множество специфических ритмических трудностей. Например, разные варианты сочетания аккордов и пауз в триольном изложении, более сложные комбинации ритмических рисунков с применением шестнадцатых, переплетением бинарного и тернарного принципов ритмического деления в разработке создают определенные препятствия для исполнителя, в связи с чем хочется напомнить о немаловажном высказывании Г. Нейгауза: «полное овладение полиритмией — дело столь же сложное, как и полное овладение полифонией» [3, с. 53].

Объясняя природу ритмических особенностей в фортепианном исполнении, великий Г. Нейгауз отмечал: «многие ритмические недочеты возникают у играющих, по существу, вследствие недопонимания духа композитора, его стиля; художественный образ произведения, как говорится, не выявлен, а поэтому страдает и ритмическая специфика» [3, с. 58]. Для студентов-пианистов, разучивающих *Равсодию-концерт* Г. Чобану, уместной может стать рекомендация изучать и слушать различные исполнения концертов тех авторов XX века, на которых ориентировался Г. Чобану — Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Р. Щедрина, Б. Бартока.

Большую сложность представляет и исполнение цепочки каденций из разработки: пианист должен не просто справиться с ними технически, но и выстроить драматургически, спланировать градации динамики, характер звука, подчеркнуть как сходство в них фактурных элементов, так и вариантность, обусловленную наличием в фортепианной партии приемов тематического развития. Каждая каденция представляет собой одну из фаз музыкального потока, единство которого достигается за счет общих фактурных элементов.

Так, в первой фортепианной каденции (36 тт. до ц. 14, *presto*), в которой композитор варьирует интонации главной и побочной партий, сохраняется линейная природа музыкальной фактуры. Здесь совмещаются графически изложенные фактурные линии, введены стаккатно-мартеллатные приемы, имитирующие игру на цимбалах, а также расходящиеся октавные и секстовые созвучия.

Линейный характер фактуры в фортепианной партии ставит перед пианистом немало важных задач — в том, что касается звуковой дифференциации, правильного распределения силы звука между голосами, заранее продуманного, тщательного «дозирования» динамики в каждом из компонентов фактуры. Необходимо также варьировать соотношение окраски звука в зависимости от типа фактуры: к примеру, в восходящем секстовом ходе *sempre espr. e cresc.* требуется сохранить мягкое звучание верхнего слоя, изложенного в 1 и 2 октаве.

Вторая фортепианная каденция (8 тт. после ц. 14, *presto*) начинается с изложения расходящихся двухголосных линий, охватывая более низкий регистр в левой руке (в том числе, в большой октаве). Здесь исполнителю следует добиться отчетливости в звучании секстовых ходов. Известно, что в силу акустических особенностей этого регистра звуки в нем воспринимаются менее отчетливо, чем в среднем или верхнем регистре, поэтому пианист должен компенсировать этот недостаток более отчетливой артикуляцией. В качестве рекомендации можно посоветовать тщательно продумать способ извлечения звука: например, играть на грани *legato* и *portamento*, хорошо прослушав звуковой результат и убедившись, что отчетливость исполнения созвучий в низком регистре не страдает.

Что касается распределения динамики, отметим, что авторские указания по поводу динамики и темпов довольно скупы. Поэтому все детали должны быть проанализированы, продуманы, «рассчитаны» исполнителем в процессе репетиционной работы. Например, темпы каденций не указаны вообще, и только исполнитель должен почувствовать и определить их темповые соотношения. По нашему мнению, характер музыкального материала в каденциях свидетельствует не о нагнетании напряжения, вследствие чего могла бы возникнуть тенденция к ускорению темпа исполнения и нарастанию звучности во второй и третьей каденции. Напротив, развитие идет в сторону некоторого успокоения, что диктует более сдержанный темп и дозирование силы звука.

Как можно заметить из приведенной выше схемы, именно три фортепианные каденции из последней фазы разработки являются средоточием наиболее быстрого темпа, в то время как реприза и кода основаны на более умеренном темпе, а экспозиция *Energico sereno* в целом выдержана в едином подвижном темпе, но с некоторыми отклонениями от него, из-за чего в нотном тексте много авторских обозначений, указывающих на восстановление темпа (*Tempo primo, a tempo*).

В заключение подчеркнем, что исполнительские особенности *Рассоудии-концерта* Геннадия Чобану требуют от солиста пристального внимания и вдумчивого осмысления и изучения его линейной, прозрачной, с элементами пуантилизма, фактуры, изысканной ритмической вязи его музыкального тематизма. Не меньшую ответственность для исполнителя представляет отличающая *Концерт* повышенная роль сольных фортепианных каденций и высокая степень единства музыкального материала.

Библиографические ссылки

1. БРОНФИН, Е. Н.И. Голубовская — исполнитель и педагог. Ленинград: Музыка, 1978.
2. ЩАПОВ, А. Некоторые вопросы фортепианной техники. Москва: Музыка, 1968.
3. НЕЙГАУЗ, Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Москва: Музыка, 1982.
4. БИРМАК, А. О художественной технике пианиста: опыт психофизиологического анализа и методы работы. Москва: Музыка, 1973.
5. ТИМАКИН, М. Воспитание пианиста. Москва: Советский композитор, 1984.