

**СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ЗАМЫСЛА
В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ Л. ШТИРБУ**

SPECIFICUL REALIZĂRII CONCEPTIEI ARTISTICE ÎN
CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE L. ȘTIRBU

SPECIFIC FEATURES OF REALIZING THE ARTISTIC CONCEPTION IN
THE CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY L. ȘTIRBU

АЛЕНА ВАРДАНЯН,

и.о. доцента,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу. Сочиненный в 1992 году, он представляет интерес как один из наиболее показательных примеров творчества композитора данного периода. Отражая характерные черты индивидуального стиля автора, Фортепианный концерт Л. Штирбу примечателен оригинальным синтезом традиций романтического концерта, инструментальных форм XX века, выразительных средств эстрадно-джазовой музыки и молдавского фольклора. Произведение рассматривается с точки зрения композиции, драматургии, музыкального языка и исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: инструментальный концерт, фортепиано, симфонический оркестр, драматургия, композиция, музыкальный язык, исполнительская интерпретация.

În articol se studiază Concertul pentru pian și orchestră de L. Știrbu. Compus în anul 1992, Concertul prezintă interes ca unul din cele mai caracteristice exemple ale muzicii instrumentale semnate de acest compozitor. Reflectând trăsăturile specifice ale stilului individual al autorului, Concertul pentru pian și orchestră de L. Știrbu se caracterizează prin sinteza originală a tradițiilor concertului romantic cu formele instrumentale ale secolului XX, cu mijloacele de expresie proprii muzicii de estradă și jazz-ului, dar și cu cele moștenite din folclorul moldovenesc. Lucrarea este analizată din punct de vedere al compoziției și dramaturgiei, al limbajului muzical precum și sub aspectul interpretativ.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, pian, orchestră simfonică, dramaturgie, compoziție, limbaj muzical, interpretare artistică.

The author of the article analyzes the Concerto for piano and orchestra by L. Stirbu. Composed in 1992, the Concerto presents interest as one of the most characteristic examples of the composer's instrumental music of the given period. Reflecting the specific features of the author's individual style, the Concerto for piano and orchestra by L. Stirbu is characterized by an original synthesis of the traditions of the romantic concerto with the instrumental forms of the 20th century, the means of expression common to pop music and jazz as well with those originated in Moldovan folklore. The work is analyzed in terms of composition, dramaturgy, musical language and from the point of view of interpretation.

Keywords: concerto, piano, symphony orchestra, dramaturgy, composition, musical language, performance, artistic interpretation.

*Концерт для фортепиано с оркестром был создан Л. Штирбу (род. 23.01.1953) в 1992 году. К этому моменту молодой композитор уже являлся автором многочисленных академических и эстрадных вокально-инструментальных композиций и сочинений для музыкального театра. Среди них: фортепианные *Вариации*, *Соната* и *Токката*, созданные в период между 1988 и 1992 гг., а также фолк-рок-опера *Миорица* (1991), мюзикл *Soacra* (1992). Помимо этого, Л. Штирбу к тому времени сочинил ряд ансамблевых и оркестровых произведений, таких как *Рансодия для скрипки, виолончели и фортепиано*, *Увертюра* и *Прелюдия в додекафонном стиле*¹.*

¹ Партитуры *Рансодии* и оркестровых сочинений, к сожалению, утеряны.

Поводом к созданию концерта послужили следующие соображения. Это произведение было задумано и реализовано как дипломная работа в классе композиции Б. Дубоссарского². Правда, первоначально в качестве таковой обсуждалась идея симфонического сочинения, причем характер музыкального материала должен был соответствовать академическому направлению. Однако этот замысел трансформировался под воздействием жены композитора, А. Соколовой — прекрасной пианистки, виртуозной исполнительницы, свободно владеющей инструментом и способной убедительно интерпретировать произведения разных эпох, стилей и жанров. А. Соколова была хорошо осведомлена обо всех творческих планах и идеях композитора, знала о его музыкальных пристрастиях и увлечениях, в частности, о большом интересе к американской эстрадной музыке. Действительно, в те времена Л. Штирбу серьезно увлекался хард-роком, джаз-роком, различными смешанными жанрами эстрадной музыки (творчеством пианиста Чик Кория, арт-рок-группы *Emerson, Lake and Palmer* и др.). Как отмечает сам композитор, «...эту музыку никак нельзя назвать легкой. Ее изучение и понимание требует знания многих вещей, в том числе гармонии, полифонии, музыкальной формы, хотя вроде бы здесь используются свободные приемы развития, но подчиняющиеся академическим канонам. Приемы развития, стилистика могут быть разными, но композиционное построение академического плана присутствует обязательно».

Постепенно сформировался замысел инструментального концерта. Выбор именно фортепиано в качестве солирующего инструмента был предопределен: это сочинение было написано именно в расчете на А. Соколову, и именно ей принадлежало право первого исполнения концерта. Ей же данный концерт и посвящен.³

По признанию Л. Штирбу, «...главная тема *Концерта* была запланирована как музыкальный материал совсем другого произведения⁴. Вдруг Анжела, опираясь на свою удивительную интуицию, предложила использовать эту тему в фортепианном концерте. Это был не первый случай подобных рекомендаций, и советы Анжелы всегда оправдывались и с точки зрения композиторских решений, и с точки зрения реакции аудитории».

Таким образом, *Концерт для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу являет собой тот редкий случай, когда пианист, исполнитель, непосредственно влиял на сам процесс композиторской работы.

Создание концерта и подготовку к его исполнению тоже нельзя назвать традиционными: Ливиу и Анжела занимались параллельно, и почти каждый вечер композитор представлял пианистке очередной новый материал *Концерта*. В итоге ориентация на возможности А. Соколовой привела к тому, что партия фортепиано в данном сочинении очень виртуозна и изобилует технически сложными пианистическими приемами.

Вообще, выразительные возможности рояля Л. Штирбу характеризует следующим образом: «Рояль — это сам по себе оркестр, и отношение к нему — самое уважительное». Ведь именно для фортепиано Л. Штирбу написал большинство своих камерно-инструментальных произведений: *Токкату*, *Сонату*, а также *Рансодию* для скрипки, виолончели и фортепиано⁵.

² Ряд сведений, приводимых в данной статье, получен из интервью композитора с автором этих строк. Беседа, имевшая место в 2010 году, позволяет процитировать некоторые высказывания композитора об истории создания и особенностях музыки *Концерта*.

³ Как сообщил Л. Штирбу, А. Соколова является пока единственным исполнителем этого концерта. Она сыграла его на своем выпускном экзамене как произведение молдавского композитора наряду с сочинениями Баха, Листа, Рахманинова, которые были включены в программу государственного экзамена. Исполнение *Концерта* состоялось в Большом зале Национальной филармонии. Это был один из редких случаев, когда выпускник консерватории сдавал государственный экзамен с симфоническим оркестром. Дирижировал оркестром В. Дони. На этом концерте была сделана и запись произведения, но, по словам композитора, она несовершенна по качеству, потому что было всего два репетиционных дня, а это — очень мало, особенно для оркестра. Отсюда и неточности темпов, не соответствующие авторскому замыслу, и ансамблевые проблемы.

⁴ У Л. Штирбу была идея создания эстрадного вокально-инструментального опуса с обязательным участием электронных инструментов.

⁵ Оба произведения были исполнены пианистом М. Шрамко в бытность его студентом второго курса Молдавской государственной консерватории. На третьем курсе, в ансамбле с Э. Сурис и М. Смешным он же исполнил *Рансодию*.

Кроме того, в его творческом арсенале имеется еще два цикла вариаций для фортепиано: один — на тему Баха, другой — на собственную тему.

По словам Л. Штирбу, он постоянно изучал партитуры фортепианных концертов Листа и Рахманинова. Вслед за великими мастерами он также трактует рояль как оркестр. По мнению композитора, «...когда приступаешь к созданию концерта для фортепиано с оркестром, то как бы пишешь произведение для двух оркестров. С одной стороны, надо показать всю широту возможностей рояля, с другой — не умалить достоинств оркестра. Необходимо объединить их, а для автора — не пианиста такая задача очень трудна. Пришлось много уточнять и согласовывать с А. Соколовой».

Примечательна оркестровка сочинения: композитор использовал двойной состав большого симфонического оркестра, сделав исключение для кларнетов — их три⁶. Помимо этой тембровой находки, отличительным моментом инструментовки данного *Концерта* является также обилие и разнообразие ударных как академического, так и эстрадного генезиса: наряду с литаврами, тарелками, вибратоном, тамбурином, большим барабаном, ксилофоном, используются: плеть (*frusta*), джазовые ударные инструменты хай-хэт или чарльстон (*high hat, charlston*) и бонго (*bongo*). В этом сочинении прослеживается тенденция к объединению ударных инструментов в ансамбли внутри оркестра. Подобные ансамбли ударных активно участвуют в процессе концертирования, соревнования с другими инструментами. Их умелое комбинирование приводит к различным сочетаниям ударных, которые образуют свои тембровые группы, внося разнообразие в оркестровое звучание, придавая ему индивидуальную окраску и обогащая тембровое развитие.

Роль ударных достигает апогея в каденции фортепиано, где солирующий инструмент поддержан литаврами и чарльстоном (ц. 30). Этот пример уникален в молдавской музыке: подобной трактовки каденции, объединяющей в себе солирующие функции рояля и ударных, нам не удалось обнаружить в других произведениях отечественного концертного жанра. В мировой же музыке XX века подобные примеры нередки: их можно найти, например, в сочинениях российского композитора Э. Денисова⁷.

В музыке композиторов Республики Молдова этот прием решения сольной каденции с ударными можно назвать первопрородческим, хотя, возможно, на подобную трактовку в определенной мере мог повлиять патриарх отечественной музыки В. Загорский своим сочинением *Рансодия для скрипки, фортепиано и ударных*.

Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу представляет собой одночастную композицию, в структуре которой реализованы признаки четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Начальный раздел (*Andante con moto*) выполняет функцию первой части, написанной в сонатной форме; в качестве второй части выступает раздел *Allegretto con moto*, соответствующий скерцо; медленный раздел (*Largo*) в сочетании с сольной каденцией является лирическим центром; последний раздел *Allegro* воспринимается как финал.

Концерт начинается вступлением, звучащим загадочно и затаенно. Оно основано на характерном ритмическом рисунке литавр, на фоне которого в партиях деревянных духовых (кларнеты и фагот) проходит плавная мелодическая линия, оформленная терцовой вертикалью и отличающаяся сдержанно-лирическим характером (ц. 1). По существу, уже здесь сформулирована

⁶ Введение трех кларнетов композитор объяснил желанием сделать звучание более однородным. С течением времени он усомнился в правильности такого решения.

⁷ Исследователь творчества Э. Денисова М. Манафова в своей работе *Ударные инструменты в произведениях Эдисона Денисова* пишет: «Роль ударных в сочинениях Э. Денисова сложно переоценить: в симфонических произведениях они участвуют в развитии как одна из равноправных групп оркестра, в концертном жанре ударные инструменты зачастую включаются в «диалог» с солистом наравне с другими инструментами. Так, в первых же тактах *Концерта для флейты с оркестром* (1975) тихие «россыпи» вибратона, колокольчиков, тарелок, к которым добавлена и арфа, становятся фоном для линии солиста. В I части *Концерта для кларнета с оркестром* (1989) каденции солирующего инструмента появляются исключительно в сопровождении тремоло литавр или тарелок. Диалоги солиста с ударными — не редкость и в *Концерте для фортепиано с оркестром* (1975). Один из самых впечатляющих примеров — фрагмент I части *Концерта для альты с оркестром*» [1].

главная музыкальная идея *Концерта*, но еще не в полной мере выявившая свой интонационный потенциал.

Появление фортепианной партии (ц. 2) сопряжено с экспонированием лирической стороны основной темы. Она звучит умиротворенно и очень спокойно. Приемы мелодического развития основаны на естественном развитии мелодии, расширении ее диапазона за счет секвенций, варьированного повтора мотивов, преобладания восходящего движения над нисходящим. С точки зрения стилистики здесь чувствуется влияние эстрадной музыки, которая, как уже было сказано, занимает важное место в творчестве композитора.

Новый звуковой образ врывается внезапно, без подготовки, резким контрастом (ц. 3, *piu mosso*): в партии фортепиано возникают угловатые, «изломанные» мелодические линии, поддержанные короткими, остро ритмизованными мотивами в партиях медных духовых инструментов. В интонационном плане доминируют нисходящие октавные скачки.

Если в начале раздела фортепианная и оркестровая партии были интонационно поляризованы, то в конце раздела их единство подчеркивается дублированием параллельных аккордов терцового строения. С точки зрения стилистики джазовой музыки, композитор отмечает здесь имитацию стиля би-боп, особенно в мелодической линии контрабасов, в то время как фигурации рояля имитируют «перестук» малого барабана. В фортепианных фигурациях происходит постоянное смещение ритмических акцентов: в партитуре выписаны квартоли, которые фактически воспринимаются как триоли с перемещающейся опорной долей. И вообще, весь оркестр имитирует звучание джаз-бэнда⁸.

Описанный эпизод был удачным драматургическим ходом для того, чтобы оттенить возвращение основной лирической темы (с. 8, ц. 5). На этот раз — это полноценная каденция солирующего фортепиано, поддержанная низкими струнными⁹. Партия фортепиано здесь изложена в гомофонно-гармонической фактуре: ритмически сложная мелодия изобилует особыми видами ритмического деления (триоли, секстоли), пунктирными ритмическими рисунками, а изложение темы становится более массивным за счет аккордовых дублировок.

Затем к общему звучанию подключается гобой, проводящий тему в ее первоначальном виде (ц. 7), в то время как в партии рояля внимание переключается на виртуозные приемы (пассажи, сложные короткие мелодико-ритмические ячейки). Эта первая лирическая кульминация всего *Концерта* — одна из лучших страниц произведения¹⁰.

В т. 3 до ц. 9 появляется новая, не свойственная данному разделу сонорная краска: ходы валторн, которые выполняют важную композиционную функцию, намечая окончание одного эпизода и начало другого (как это уже было с соло вибратона). Создается впечатление, что готовится появление нового крупного раздела. Однако это впечатление обманчиво, ложно, поскольку энергия ожидания мгновенно «истаивает» под влиянием исходного лирического образа. При этом в партии гобоя (ц. 10) обращает на себя внимание выразительный речитатив с элементами молдавской дойны, поддерживающий фольклорный компонент стилистики *Концерта*.

Идея контраста разделов формы реализует себя позднее, начиная с ц. 11 (*Allegretto con moto*). Именно здесь начинается новый крупный раздел, выполняющий функцию скерцо циклической формы. Он масштабен и состоит из нескольких фаз. Первая строится на новой теме в партии фортепиано, которая основана на типе движения, характерном для *perpetuum mobile*, и

⁸ Аналогию этому приему можно найти не только в джазе, но и в молдавской народной музыке. Как признавался Л. Штирбу, ему всегда было очень интересно находить точки соприкосновения между джазом и народной музыкой; свингом, джаз-роком, би-бопом и молдавским фольклорным мелосом; симфоническим оркестром и джаз-бэндом и т. д.

⁹ Поначалу звучание фортепиано слегка поддерживается виолончелью, которая на *pizzicato* дублирует партию правой руки. В дальнейшем в партиях струнных инструментов возникают контрапунктирующие мелодические линии, которые служат средством оркестрового развития и подчеркивают лирическую сущность темы, еще глубже выявляя последнюю.

¹⁰ Если в момент первоначального изложения главной темы она была целиком диатоническая, в то в процессе развития Л. Штирбу подключает приемы мажоро-минорной переокраски отдельных мотивов. Например, в ц. 5 тема, изложенная в тональности *C-dur*, «захватывает» аккорды *f-moll*, *As-dur*, *Es-dur*, *B-dur*, создавая неожиданные мелодические ходы.

интонациях изломанных пассажей (что уже было в первом, драматическом эпизоде). В оркестре — короткие ямбические мотивы, построенные на восходящих квартовых интонациях¹¹. Характер музыкального материала здесь напоминает о стиле джаз-рок или фьюжн, чрезвычайно распространенном в 1970–1980 гг. (ему отдал дань и Л. Штирбу в качестве эстрадного исполнителя). Средством динамизации музыкальной ткани становятся длинные звуки у духовых на *crescendo*, дублирование мелодической линии фортепиано низкими струнными, отдельные остро ритмизованные мотивы в партии тарелок.¹²

Во второй фазе скерцо (ц. 17) тема переходит в партии струнных инструментов, уровень напряжения растет; третья фаза — возвращение фортепианного звучания (ц. 19) — самая развернутая и кульминационная по своему значению. Особый выразительный эффект приобретает изложение темы в партии ксилофона, придающего ей новые сонорные нюансы.

Очередным сигналом к появлению нового раздела на этот раз выступает крохотная каденция фортепиано. Ее особенностью является отказ от многозвучной аккордики и гомофонно-гармонического склада, которые доминировали в первой теме. Здесь Л. Штирбу концентрируется на монодии со всеми атрибутами фольклорной мелодики (свободное ритмическое строение мелодии, так называемое *parlando rubato*, импровизационный характер музыкального материала, обилие мелизматике)¹³.

Новый развернутый раздел формы — *Largo* (ц. 22) — лирический центр, своеобразная медленная часть слитно-циклической композиции. Сам характер лирического высказывания здесь существенно изменен по сравнению с основной темой (это лирика экспрессивная, надломленная, несколько болезненная, с тенденцией перерастания в трагическое). Не случайно композитор фокусируется на тембре струнных инструментов и рояля. В партиях струнных возрастает роль полифонических приемов, что подтверждается применением приема неточной имитации, контрастной полифонии, общим линейным стилем изложения (ц. 25).

С точки зрения образного строя Л. Штирбу объясняет этот эпизод как мятежный, взволнованный, возможная ассоциация — человек в поиске единственно правильного решения. Интонационная основа этой темы — опора на интервалы секунды, сексты и септимы, а основной ритмический рисунок — две восьмые и четверть (ритм суммирования).

Основная музыкальная мысль данного раздела кристаллизуется в партии фортепиано (ц. 28) и предстает в блестящем концертном виде — как виртуозная тема, изобилующая сложнейшими техническими приемами. В связи с этим подчеркивается применение пассажной техники, сложных видов арпеджио, многотерцовую вертикаль, поддерживающую мелодию, охват полярных регистров рояля. Здесь продемонстрировано все многообразие возможностей солирующего инструмента: и в виртуозном плане, и в лирически-распевном. Тематически этот материал тесно связан с оркестровой темой (ц. 23), только на сей раз ее исполнение поручено роялю в сопровождении струнных, без участия духовых. В ц. 29 к роялю подключается гобой, и возникает трио: фортепиано, скрипка, гобой. Тема, излагаемая деревянным духовым

¹¹ Напомним, что хлыст как отдельный инструмент также включен в состав оркестра и применяется именно в данном эпизоде.

¹² Для усиления общего звучания тема дублируется и в оркестровых группах, и у рояля. Пик напряжения достигается к ц. 16, где фортепианные фигурации передаются в оркестр. В фактуре происходит не просто смещение акцентов: для усиления звучности струнные переходят на дубль-штрих, в динамике используется прием *sforzando-crescendo*, а на пике кульминации подключается рояль, партия которого уплотнена более массивной фактурой (октавные, аккордовые дублировки). В оркестре — выдержанные аккорды (джазовые музыканты называют такой прием «пачка»). Не случайно во время репетиций оркестранты озаглавили этот эпизод *Ночной Чикаго*.

¹³ Вообще влияние молдавского фольклора на композиторский стиль Л. Штирбу чрезвычайно велико. По словам самого композитора, он всегда старался очень аккуратно работать с фольклорными интонациями, причем, обращался не столько к конкретным музыкальным образцам, сколько использовал их мелодико-интонационные и ритмические особенности. Поэтому откровенных цитат из народной музыки в *Концерте* нет. На формирование метроритмических особенностей *Концерта* определенное влияние оказали и приемы игры на народных инструментах (цимбалы, аккордеон).

инструментом, сопровождается фигурациями рояля, решенными в импрессионистическом стиле. Далее (ц. 29, А) подключается фагот, подхватывая тему и завершая ее в стиле молдавской дойны. Элементы концертности в виде мини-каденций, своеобразных инструментальных диалогов проникают и в этот раздел.

Уже апробированный композитором прием внедрения контрастного тембра на границах построений использован и здесь. За два такта до начала нового раздела (ц. 30) появляется остигатный ритмический рисунок в партии хай-хэта, который заявляет о наступлении фортепианной каденции. Необычность этой каденции, как уже упоминалось, состоит в том, что она не вполне сольная: партия фортепиано поддержана партиями хай-хэта и литавр¹⁴. Оба этих инструмента трактованы по-разному: если хай-хэт исполняет остигатную линию, оформленную как четыре группы репетиций шестнадцатыми (по словам композитора, его роль — подчеркнуть моторность каденции, зафиксировать ритм), то партия литавр, напротив, очень развита и индивидуализирована: здесь все время происходит обновление, сменяют друг друга различные ритмические рисунки, происходит интенсивное варьирование, а сам уровень сложности вполне сравним с партией фортепиано.

Автор характеризует каденцию как «игру в кошки-мышки» благодаря чередованию коротких контрастных реплик. В партии рояля используется формула из двух шестнадцатых и восьмой, которая ранее была в партии тромбонов; главная тема претерпевает существенные изменения. Автор признается, что пытался здесь сохранить лишь самые общие принципы изложения главной темы.

Каденция очень масштабна, по своей структуре она тяготеет к трехчастности. Особую выразительность ей придает изысканный ритмический профиль, выдвигающий перед исполнителями особо сложные ансамблевые задачи¹⁵. По своему образному строю каденция развивает традиции перкуссионных фортепианных тем Бартока и Прокофьева. Она в полной мере опирается на трактовку рояля как ударного инструмента, а в самом звучании выявляет, с одной стороны, признаки токкатности, а, с другой, влияние джазового фортепиано, где этот инструмент также воспринимается как ударный. Именно в каденции содержится общая, генеральная кульминация всего произведения.

Финальный эпизод концерта трехчастен. Он основан на идее чередования оркестровой плотности в соседних разделах: в крайних преобладает *tutti*, а средний базируется на цепочке фортепианных соло. В этих соло словно суммируются, подытоживаются разные фактурные элементы, на которых строилось все предыдущее развитие фортепианной партии (цц. 38, 40, 43). Отметим и такой важный композиционный прием, как появление главной темы у фортепиано в заключительном разделе в качестве реминисценции, поданной в торжественной, маршевой трактовке (ц. 52).

Таким образом, музыкальная форма *Концерта для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу чрезвычайно свободна. Она основана на сопоставлении контрастных образов — скерцозных, моторных, лирических. Поэтому, как уже было сказано, одним из факторов единства выступает индивидуализация композиционных функций составляющих целое разделов. В результате калейдоскопичная последовательность разножанровых эпизодов превращается в монолитную конструкцию, скрепленную принципом монотематизма.

¹⁴ Автор считает это собственным изобретением, которое, однако, не обошлось без участия А. Соколовой: ее отец — великолепный литаврист.

¹⁵ Для солиста этот эпизод очень непросто в ритмическом отношении, так как четырехдольный размер воспринимается как трехдольный с акцентом на третьей доле, то есть со смещением сильных и слабых долей. В процессе развития музыкального материала к данному составу (рояль, хай-хет и литавры) подключаются сначала духовые, а затем струнные. В оркестровой фактуре Л. Штирбу использует так называемые оркестровые «пачки», аккорды, а в паузах оркестровой фактуры рельефно звучат реплики литавр.

Другим фактором единства служит повторение главной темы в заключительных тактах сочинения. Произведение воспринимается цельно еще и благодаря повышенной роли ударных инструментов, которые активно присутствуют во всех разделах музыкальной формы, объединяя материал отдельных эпизодов посредством оstinatных ритмических линий и скрепляя тем самым общую композицию концерта.

Форма *Концерта* выявляет признаки жанра рапсодии, о чем говорит свободное чередование разнохарактерных тем и образов, отсутствие жесткой композиционной структуры, некоторая рыхлость структуры. В историко-стилевом аспекте концерт Л. Штирбу вызывает определенные аналогии с триадой концертов-рапсодий А. Хачатуряна, в которых композитор отказывается от циклической формы в пользу нециклической (одночастной) контрастно-составной. Все три концерта, по свидетельству самого А. Хачатуряна, построены как последовательность такого рода: «...вступление, каденция солирующего инструмента, медленная тема и ее гомофонное развитие, быстрая тема и ее полифоническое развитие и кода, где обе темы объединены в один образ» [2, с. 96] .

Таким образом, в *Концерте для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу сочетаются традиции романтического концерта (индивидуально трактованная одночастно-циклическая форма, поэдность), концерта XX века (ударная трактовка рояля), с ресурсами легкой музыки и национального фольклора. Оригинальный синтез названных традиций обеспечивает произведению Л. Штирбу качества интонационной яркости, эмоциональной непосредственности, легкости слушательского восприятия и, вместе с тем, стимулирует расширение кругозора исполнителей-пианистов, заинтересованных в освоении музыки подобного плана и расширении стилевой панорамы национального фортепианно-концертного репертуара.

Библиографические ссылки

1. МАНАФОВА, М. *Ударные инструменты в произведениях Эдисона Денисова* [online]. [citat 12 noiem. 2013]. Disponibil: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2902&level1=main&level2=articles>
2. МАРГАРЯН, Г. *Арам Хачатурян. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром*. [online]. [citat 12 noiem. 2013]. Disponibil: http://rau.am/downloads/Vestnik/1_08/margaryan.pdf