

РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ

*RAPSODIA-CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE GHENADIE CIOBANU:
PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI*

*RHAPSODY-CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY GHENADIE CIOBANU:
DRAMATURGY AND COMPOSITION FEATURES*

АЛЕНА ВАРДАНИЯН,

и.о. доцента,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

În centrul atenției autoarei prezentului articol se situează Rapsodia-concert pentru pian și orchestră de Gh. Ciobanu — o mostră reprezentativă pentru evoluția genului concertant în componistica autohtonă. Autoarea oferă o analiză detaliată a Rapsodiei-concert, axându-se pe particularitățile limbajului muzical, ale dramaturgiei și compoziției lucrării examinate.

Cuvinte-cheie: concert, rapsodie, structura tripartită, tratarea pianului

The present article is a research dedicated to the Rhapsody-Concerto for piano and orchestra written by the Moldovan composer Gh. Ciobanu in 1984. The author offers a detailed analysis of this opus, underlining some aspects regarding the musical dramaturgy and composition, the musical language elements treatment.

Keywords: concerto, rhapsody, three-part structure, the piano treatment

Первое сочинение Г. Чобану в жанре фортепианного концерта, датируемое 1984 годом, отличается наличием собственной концепции, которую важно проанализировать и сформулировать. Оговоримся сразу, что в трактовке основной идеи данного произведения существуют некоторые разночтения. Как утверждает Елена Мироненко, Рhapsодию-концерт отличают «сложность и глубина художественной концепции» [1, р. 29], в рамках которой «композитор предложил исследовать универс современной жизни во всей его сложности и разнообразии. Балансируя на грани антагонистических сфер, вовлеченных в ожесточенную борьбу добра и зла, герой в этой борьбе ищет собственную идентичность, а его финальный выбор сделан в пользу сил добра» [1, р. 29]. Тем самым исследователь подчеркивает этико-философскую проблематику произведения.

Эта трактовка перекликается (но не полностью совпадает) с мнением И. Чобану-Сухомлин. В своей статье автор пишет следующее: «В этом произведении наблюдается стремление обнажить пульс внутренней жизни современного человека через столкновение различных образных сфер. Подобная концепция, в общем традиционная для крупных сочинений симфонического жанра, решена автором довольно изобретательно. Основной конфликт в рhapsодии смещен на грани между разделами формы — между экспозицией и разработкой, контрастными эпизодами, каденцией и репризой, репризой и кодой» [2, р. 38].

Оба высказывания сделаны в конце 1990-х годов, как было бы естественным предположить, в результате общения с Г. Чобану. Сегодня же сам композитор, размышляя об этом сочинении, несколько по-иному расставляет акценты. Возможно, сказываются причины как субъективного, так и объективного порядка. Это довольно длительная историческая перспектива, 30-летний опыт сочинительства, накопленный композитором к настоящему моменту, личностная и жанрово-стилевая идентификация и эволюция Г. Чобану. С другой стороны, в этот исторический период произошло резкое изменение стилового и эстетического контекста самой композиторской практики. В своей трактовке Рапсодии-концерта сам композитор подчеркивает лиризм данного произведения, соединенный с ироничностью общей концепции. В ироничности он видит также некоторые предпосылки постмодернизма, о котором он еще не имел представления в период создания опуса, но к которому интуитивно тяготел уже в начале своей композиторской карьеры.

Композиционное мышление Г. Чобану основывается на общей трехчастности в рамках одночастной структуры, что говорит об известном претворении структурных закономерностей романтического концерта слитно-циклического типа. Напомним, что его Концерт №2 *Nostalgie pentru sărbătoare* (1988) также отличает одночастность, как утверждает Е Мироненко — крупнейший исследователь творчества Г. Чобану [3, р. 35], а Концерт для маримбы и симфонического оркестра, созданный через два десятилетия, в 2009 году, представляет собой, «одночастную партитуру, включающую восемь контрастных разделов» [3, р. 35]. Такую одночастность можно расценить как тяготение к свободной смешанной трактовке формы.

Еще одним компонентом формы представляется опора на сонатность, правда, следует сразу оговориться, предельно свободно трактованную. Первая тема концерта, выполняющая функцию своеобразной главной партии, основного образа в рамках сонатной **экспозиции**, генетически отдаленно связана с классическим или романтическим концертом. Ее отличает открытость и лиричность мелодики. **Главная тема** объединяет в себе два элемента. Первый строится на скачках в мелодии (например, нисходящая квинта в оркестровом проведении темы, широкообъемные интервалы чистой октавы, малой и большой сексты в фортепианной партии на с. 4). Второй элемент темы представляет собой хроматизированный секундовый ход с преобладанием мягко звучащих нисходящих секунд. В дальнейшем два этих интонационных комплекса станут ведущими в построении музыкальной материи Концерта.

Главная тема претерпевает значительное развитие благодаря использованию ритмического варьирования, добавлению длительностей, как у Прокофьева и Бартока, «захвату» разных регистров. Каждый раз эта широкая мелодия гармонируется аккордами кварто-секундового строения, приобретая более терпкое звучание. Этот тип гармонии, по утверждению композитора, произведен от модального строения самого тематизма. Одним из таких примеров можно считать выдержанные аккорды кварто-секундового строения в сопровождении (ц. 2, с. 7–8), которые сам Г. Чобану называет «диатоническими кластерами».

Модальная по своей природе, естественно льющаяся мелодика основных тем Рапсодии-концерта тщательно выстроена, как бы «сконструирована» композитором. Именно модальность определяет строение аккордики, в которой на первый план выходит кварто-секундовый принцип, то есть аккорды «собираются» из звуков, образующих мелодию, и, следовательно, мелодическая система как бы «зашифрована» в аккордах.

Зоны главной и побочной партий в данном произведении выявлены довольно чётко. **Побочная** тема (она проходит сначала у оркестра, потом в партии солиста) находится в той же лирической плоскости, что и главная, поэтому можно говорить о производном её характере. Здесь еще сильнее выявлены ритмические особенности, определенное рассогласование ритмического мышления. Вот как характеризует эту тему Г. Чобану: «если в партии оркестра есть ещё попытки держать ритмическую сетку, то партия фортепиано всё время ориентирована на уход от этого ритма. Ощущение ритма сохраняется благодаря очевидной трехдольности темы, отсутствию ритмической дискретности, наличию пульсации в шестнадцатых, а также присутствию определённой ритмической формулы, которая есть и в главной партии» [4]. К таким общим элементам можно отнести мягкий ритмический рисунок в трехдольном метре — четверть-половинная, общий для обеих партий и придающий теме грациозность и легкую дансантичность в духе хоры.

Подобно главной, побочная тема излагается первоначально в оркестре (со с. 12), в партиях деревянных духовых (1 и 2 кларнеты и флейты, где фольклорный генезис музыкального тематизма подчеркнут типичной мелизматикой. И. Сухомлин-Чобану пишет об использованном в Рапсодии-концерте приеме имитации «звучания народных и инструментов (флейта ассоциируется с флуером, фортепиано с цимбалами)» [2, р. 142]. Затем на ремарке *A piacere, molto rubato*, с. 16, побочная тема проводится в партии солирующего рояля. Здесь композитор усиливает мартеллатность, перкуссивные свойства звучания, свойственные игре на цимбалах. По утверждению же самого композитора,

перкуссивный характер этой темы говорит также о влиянии стилистики Б. Бартока. Фактурное развитие фортепианной партии идет путем применения удвоений, параллельных квинт, ритмического варьирования (например, ритмическое увеличение темы главной партии в ц. 2 в оркестре, о котором упоминает И. Сухомлин-Чобану) [2, p. 142].

Вслед за побочной появляется новый раздел — *Un poco rubato*, с. 24, развивающий идеи главной партии (этот раздел условно можно назвать зоной **заключительной партии**, построенной на материале главной). У фортепиано появляются пассажи шестнадцатыми нотами, сочетая лиричность и импульсивность, бодрость, упругость основной темы. Вариантная трансформация темы в фортепианной партии осуществлена путем ее сокращения, после чего начинается проведение тема у кларнетов (*un poco rubato*, с. 24), а затем в партии ксилофона и рояля. Ксилофон, дублирующий партию рояля, своим тембром усиливает скерцозные оттенки темы. В завершающем разделе заключительной партии у рояля наблюдается обыгрывание секундовых интонаций главной партии, а в пассажах виртуозного характера мелкими длительностями ярче выявляется импровизационное начало.

При проведении в **разработке** темы главной партии (начиная с ц. 6), она также симфонизируется, а ритмическая фигура «триоль восьмыми нотами – четверть» начинает играть главенствующую роль. Разработка имеет довольно сложную, комплексную структуру: здесь композитор использует прием интервенции, внедрения, переключения функций.

Разработка строится из трех своеобразных фаз развития, каждая из которых «прерывается» эпизодами. В 1 и 2 фазах разработки роль подобных эпизодов выполняют два соло саксофона (сначала, в ц. 10, в сопровождении фортепиано, а затем, на с. 51 — в солирующем изложении). Третья фаза основана на том же принципе интервенции, но уже в игру вступают другие «игроки» — это оркестр и фортепиано. Три интервенции оркестра прерываются тремя сольными каденциями рояля, тем самым драматизируя музыкальный дискурс. Рассмотрим разработку более подробно.

Со с. 41 начинается **первая фаза разработки**, выполняющая драматургически важную роль. Здесь доминирует триольность, происходит переключки разных инструментов на основе уже известной ритмической формулы, а инициативу перехватывают ударные инструменты. По словам композитора, это «как бы ответ группы неинтонируемых ударных ударным интонируемым: *timpani, tamburin*, тем ударным, что имеют точную высоту звука. Они словно пытаются сделать то, что было в партии рояля» [4], тем самым привносится элемент соревновательности, свойственный концертному жанру.

Следующий за этим раздел, который можно обозначить как **первый эпизод**, исполняется солирующим саксофоном (*Solo molto sentimentale*, ц. 10). Его можно считать маленькой каденцией для саксофона, в которой органично соединяются и лиричность, и перкуссивность, и ироничность, и пародийность. Вообще, весь Концерт проникнут духом пародии. В то время автор, по его собственным словам, пытался избавиться от идеологических и стилевых клише своего времени, ещё не зная, как это сделать. Ирония присутствует во всех темах, даже в главной теме, по-прокофьевски иронично-лиричной. Она звучит вроде бы возвышенно, но вместе с тем, чуть карикатурно, чуть отстранённо.

Тема саксофона *Molto sentimentale* является продолжением этого настроения: «вроде бы красивая тема, — отмечает автор, — а на самом деле — звучит как пережиток, анахронизм, наличествует лёгкое отстранение, даже издёвка¹» (ремарка *ironica* даже выписана автором в партитуре). В музыке этого эпизода существует единовременный контраст лирической темы и ироничной. Ударность в духе моторики Прокофьева как средство передачи иронического авторского отношения трактуется Г. Чобану довольно своеобразно: перкуссивная сфера побеждает, в конце эпизода саксофон начинает играть *con nervosita*.

Еще одна инновация Г. Чобану, генетически восходящая к рапсодийной подаче материала, представляет собой наделение солирующей функцией оркестровых инструментов, что влечет за собой включение в партитуру их солирующих фрагментов. Здесь каждый инструмент может иметь такое выписанное *solo*, в зависимости от состава оркестра.

Вторая фаза разработки (с. 48, ц. 12) открывается выразительным оркестровым фрагментом, основанным на решительной теме, в которой главенствует не мелодическое, а ритмическое начало: и в партии рояля, и в партиях духовых инструментов композитор удачно использует довольно сложный ритмический рисунок на основе дуолей в моноритмическом изложении. В партиях струнных излагается более лапидарный и упрощенный ритмический рисунок, содержащий триоль. Не лишне напомнить, что этот важнейший конструктивный элемент Концерта появился впервые в заключительной партии экспозиции *Un poco rubato*.

Подчеркнутая перкуссивность, ритмическая акцентность этого фрагмента выгодно оттеняют появление **второго эпизода** — соло саксофона *senza metrum*. В нем комбинируются и узкообъемность, секундовые ходы в мелодии, украшенные мелизматикой квазифольклорного генезиса, и более широкие интервалы, производные от главной темы (восходящие и нисходящие скачки на чистую кварту и чистую квинту). Несмотря на краткие размеры, в каденции наблюдается драматизация музыкального

¹ Из беседы автора диссертации с композитором, которая состоялась в мае 2009 года.

дискурса (из мелодии как бы «вымываются» лирические интонации, им взамен приходят пассажи шестнадцатых, мотивное дробление, хроматические полутоновые тяготения). Не случайно и авторское обозначение *con nervozita*.

Третья фаза разработки состоит из чередования трех оркестровых разделов и трех фортепианных каденций. Г. Чобану доводит каденцию до определенного эмоционального накала и подключает оркестр; солист переводит дыхание — и следует новая волна. Таким способом преломляется атрибутивная для жанра концерта диалогичность музыкального развития. Необычность подобного решения состоит в том, что в таком качестве сольные каденции, как правило, не используются. Им отводится совсем иная функция, и оркестровые «силы» не вмешиваются в сольное высказывание, являющееся сферой безраздельного влияния солиста. Таким образом, композитор пересматривает функции каденции в музыкальной форме: если в классическом и романтическом концерте каденция, как правило, помещена на границу частей цикла либо разделов формы внутри части, то здесь она становится инструментом динамизации музыкальной формы, фактором музыкальной драматургии, роль которой состоит в активном влиянии на процессы развития музыкального материала.

Первое оркестровое проведение (с. 53, ц. 13) имеет синтетический характер с точки зрения тематизма: здесь интонации побочной темы органично связаны с триольностью заключительной темы. Следующая за ней **первая фортепианная каденция** (с. 56, *Presto*) объединяет интонации главной и побочной партии, но, благодаря приему вариантности, главная партия каждый раз звучит по-разному. Фактурные особенности каденции состоят преимущественно в совмещении графичных линий — расходящееся движение созвучиями в обеих руках фортепианной партии с преобладанием октавной и секстовой вертикали, а также мартеллатные приемы, которые композитор уже использовал во втором элементе побочной темы (*a piacere molto rubato*). Любопытным и необычным является то, что композитор лишь однажды на протяжении всей этой каденции использовал аккорд терцовой структуры (пять раз на *tenuto* повторяется аккорд *ми-ля-до-ми*), вся же остальная вертикаль строится на основе интервалов секунды, кварты, малой и большой сексты.

Второе проведение оркестрового материала (с. 57, ц. 14, *Presto*) в чем то-то строится по такому же принципу, что и соотношение первого оркестрового фрагмента с первой каденцией: остро ритмизованный музыкальный материал развивает идею триольного движения, оттеняя следующую каденцию солирующего рояля.

Во **второй фортепианной каденции** (с. 59, *Presto*) композитор динамизирует инструментальное высказывание путем привлечения интонационных элементов октавно-аккордовой фактуры. Здесь также объединяются первый элемент побочной темы (в том числе мягкий ритмический рисунок в духе хоры), триольные фигуры в обеих руках, изложенные уменьшенными октавами и производящие акустически диссонантный, «дразнящий» эффект. Справедливости ради скажем, что здесь аккордовость терцового строения используется более активно по сравнению с предыдущей каденцией, что обеспечивает большую плотность звучания по сравнению с интервальными «слоями», способствуя более многогранной трактовке солирующего инструмента.

Третье проведение музыкального материала, представляемого оркестром (с. 60, *Sempre espressivo*), очень лаконично и скупое по своему материалу: создается впечатление, что в этой схватке оркестровой массы и солирующего инструмента перевес на стороне последнего. Оркестровая партия низводится до исполнения отдельных аккордовых последовательностей, за которыми следует **третья фортепианная каденция** (с. 63, *Sempre marcato e accentuato*), заключительная в цепочке каденций разработки, разделяющая собственно разработку и репризу. В ней доминирующее значение приобретает мартеллатная фактура, обогащенная отдельными вкраплениями оstinatности (кратковременные секстовые педали). Таким образом, все три каденции представляют собой три разные фазы единого музыкального потока, все они, по словам Г. Чобану, включают в себя «серии интонационных и фактурных элементов, заимствованных из предыдущих разделов: кластеры, триольные фигурации, интонации нисходящей секунды, с доминированием пуантилистической фактуры²» [4].

В **Репризе** Концерта (*Tempo del Comincio*, с. 65, ц. 16). Е. Мироненко подчеркивает черты танца, а И. Сухомлин-Чобану отмечает в побочной партии (ц. 18) используемый композитором прием «фактурно-динамического и тембрового прорастания» [2, р. 142]. **Кода** (*Giososo*, с. 72, ц. 19), по словам исследователя, представляет собой «танец в трехдольном размере, напоминающий сырбу, поддержанном ритмом аксак на большом барабане и тарелках» [1, р. 32].

На основании вышеизложенного аналитического материала можно сделать вывод, что в Рапсодии-концерте Геннадий Чобану значительно обновляет жанровые каноны концерта, предлагая индивидуальные решения, возникающие как на пересечении двух виртуозных жанров профессиональной академической традиции — концерта и рапсодии, так и на стыке различных композиционных структур и структурных логик.

² Из беседы автора диссертации с композитором, которая состоялась в мае 2009 года.

Библиографические ссылки

1. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999.
2. СУХОМЛИН-ЧОБАНУ, И. Ранние симфонические сочинения Геннадия Чобану. **В: Cercetări de muzicologie**. Chișinău, 1998, p. 140–170.
3. МИРОНЕНКО, Е. Концерт для маримбы и симфонического оркестра Геннадия Чобану в свете тенденций начала XXI века. **В: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice**, 2011. Chișinău, 2011, p. 33–39.

**CELE TREI CONCERTE PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ DE
COARDE ALE COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA**

THREE CLARINET AND STRING ORCHESTRA CONCERTOS BY OLEG NEGRUȚA

NATALIA CHICIUC,
masterandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

SERGIU MUȘAT,
lector,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Deși genul de concert instrumental a apărut cu mai bine de 3 secole în urmă, în Basarabia acesta debutează abia prin anii '10 – '20 ai sec. XX. Astfel, posibilitățile evoluției sale s-au încadrat în limitele unui secol de existență. Printre compozitorii preocupați de acest gen se află Oleg Negruta, în palmaresul căruia găsim peste zece concerte. Trei dintre ele sunt dedicate clarinetului iar în articolul de față acestea urmează a fi supuse unei succinte analize.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, clarinet, compozitor, interpret, Basarabia, gen, formă, caracter.

Although the genre of instrumental concerto appeared more than three centuries ago, in Bassarabia it began by the 10s –20s of the twentieth century. Thus, possibilities of its development were within the limits of a century. Among the composers who work in this genre is Oleg Negruta, in whose record we can find over ten concertos. Three of them are dedicated to the clarinet and in this article they will be the subject of a brief analysis.

Keywords: instrumental concerto, clarinet, composer, performer, Bassarabia, genre, form, character.

În valoarea sa istorică și esența interpretativă, concertul instrumental poate fi considerat drept unul dintre cele mai importante și complexe genuri ale muzicii universale. În cei circa 300 de ani acesta a evoluat prodigios, în conformitate cu concepțiile epocilor, perfecționarea continuă a instrumentelor muzicale, îmbogățirea limbajului artistic. Apărut în secolul XVI în palmaresul compozitorilor italieni, apoi în cel al englezilor și germanilor, după care în întreaga Europă în secolul XVIII, în Basarabia evoluția genului de concert începe cu anii '10-'20 ai secolului XX. Apoi, „timp de câteva decenii acesta a parcurs o cale intensivă de dezvoltare: din perioada