

IV. Muzica concertantă

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ КОНЦЕРТА-РАПСОДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В. РОТАРУ

UNELE ASPECTE DE GEN ȘI STIL
ALE CONCERTULUI-RAPSODIE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE V. ROTARU

GENRE AND STYLISTIC ASPECTS
OF THE CONCERTO-RHAPSODY FOR PIANO AND ORCHESTRA BY V. ROTARU

ЕЛЕНА САМБРИШ,

доцент, доктор (кандидат) искусствоведения,
Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко, г. Тирасполь

В статье рассматривается Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра Владимира Ротару, изучаются черты стиля, формы и драматургии сочинения, анализируются важнейшие композиционные принципы, исследуется специфика жанрового гибрида как результата одновременного проявления методов концертирования и рапсодичности.

Ключевые слова: инструментальный концерт, творчество В. Ротару, жанровый гибрид.

În articol se examinează Concertul-rapsodie pentru pian și orchestră de coarde de Vladimir Rotaru, se studiază trăsăturile de stil, de formă și de dramaturgie ale compoziției, se analizează principiile structurale de bază, se cercetează specificul hibridului de gen ca manifestare simultană a metodelor de concertare și de rapsodie.

Cuvinte-cheie: concertul instrumental, creația lui V. Rotaru, hibridul de gen.

The article contains an analysis of the Concerto-Rhapsody for Piano and String Orchestra by Vladimir Rotaru, the author considers the style features, form and dramaturgy of the composition, examines the basic leading structural principles, investigates the specific features of the genre hybrid as a simultaneous manifestation of concerto and rhapsody.

Keywords: instrumental concerto, creative activity of V. Rotaru, genre hybrid.

Среди большого числа концертных сочинений композиторов Республики Молдова инструментальные концерты Владимира Ротару — известного молдавского композитора, педагога и дирижера, — представляют весьма значительное явление. И не только потому, что в его творческом наследии они являются самыми крупными жанрами академического направления (в этом плане их можно сопоставить с *Симфонией для струнного оркестра*, *Увертюрой для симфонического оркестра*), но и, главным образом, благодаря их оригинальности, свежести и поэтичности звучания.

Всего композитором написано четыре концерта для разных инструментов: *Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра* (1981), *Концерт для клавесина и струнного оркестра* (1988), *Концерт для виолончели и струнного оркестра* (1990), *Концерт для скрипки и камерного оркестра Concerto rustico* (1990). Позже было создано еще одно произведение, тесно примыкающее к концертному жанру — *Концертная музыка для одиннадцати исполнителей* (1994). В ранний период творчества им написан *Двойной концерт для оркестра народной музыки «Флуераш»* (1964).

В целом концерты В. Ротару отличаются яркостью, виртуозной трактовкой партий солирующих инструментов, связанной с выпуклой, блестящей их подачей, многочисленными фольклорными интонационно-тематическими связями, рождающими яркие образно-жанровые ассоциации. Очевидно, что подобные качества вообще свойственны его композиторскому письму. Концертирование как принцип, присущий музыкальной драматургии в целом, характеризует многие его произведения камерно-инструментального жанра. Достаточно упомянуть такие сочинения, как *Концертная пьеса для флейты и фортепиано*, *Концертная хора для ансамбля виолончелей и фортепиано*, *Концертная пьеса для ансамбля скрипачей и фортепиано*, которые относятся к типу так называемых концертштюков, т.е. виртуозных сольных произведений крупной формы, рассчитанных на концертное исполнение [2, с. 270]. Однако и во многих других сочинениях композитора отмечаются качества виртуозности, репрезентативности, характерные для вышеуказанного принципа. Таким образом, можно с большой долей уверенности предположить, что в четырех концертах композитора концентрированно отразились наиболее существенные черты его стиля в целом.

Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра В. Ротару — одно из показательных произведений, демонстрирующих ведущие черты стиля композитора. Сочинение представляет собой весьма свободно трактованный двухчастный цикл: I часть — *Lento e molto cantabile*, II часть — *Presto e molto leggiero*, где ни одна часть не написана в сонатной форме. Данное произведение уже разбиралось в ряде работ в отечественном музыкознании [1, 3], однако более пристальное его изучение обнаружило некоторые детали, которые выпали из поля зрения предшествующих исследователей. В частности, интерес представляет тот факт, что вторая часть *Концерта-рапсодии* создана на материале более раннего сочинения для фортепиано — *Юморески* (1971), написанной в простой трехчастной форме с динамической репризой. В *Концерте-рапсодии* данный материал получил более широкое развитие, в полной мере раскрыв свой динамический виртуозный потенциал, который был лишь намечен в небольшой пьесе, предназначенной для учащихся средних классов ДМШ.

Авторская переработка материала наблюдается не только в отношении вышеназванных сочинений. Например, *Трио для скрипки, альты и виолончели* имеет вторую редакцию — *Трио для скрипки, кларнета и фортепиано*, *Импровизации* существуют в двух вариантах: для флейты соло и для флейты с фортепиано. Сочинение *Andante cantabile* также имеет несколько версий: для флейты с фортепиано, для кларнета с камерным оркестром (под названием *Баллада*) и для кларнета с фортепиано. Таким образом, можно констатировать у В. Ротару явление транскрипции или парафразы собственных произведений.

Данными терминами обозначают очень близкие явления (из-за чего их часто путают). Сходство заключается в том, что оба жанра строятся на основе переработки, переложения музыкального произведения для других инструментов, реже — для того же, но в более виртуозном варианте. Различие объясняется глубиной переработки исходного материала. В парафразе основной материал подвергается значительным преобразованиям, темы выступают в новых соотношениях друг с другом, и этим парафраза существенно отличается от транскрипции, где материал располагается в близком к исходному виде.

II часть *Концерта-рапсодии*, где имеются определенные изменения материала фортепианной *Юморески*, можно трактовать как парафразу. Вместо простой трехчастной выстраивается сложная развернутая форма, которую трудно однозначно идентифицировать. Метод творческой переработки, перефразирования приводит к раскрытию новых образно-выразительных возможностей представляемого материала, что сходно с функцией автоцитаты в современной музыке.

Еще одной важной особенностью *Концерта-рапсодии* В. Ротару, не изученной до сих пор в полной мере, является специфика трактовки жанровой разновидности концерта, указанной в заглавии. Она может быть раскрыта через конкретное соотношение концертности и рапсодичности в данном произведении и средств реализации указанных признаков. С этой целью необходимо предпринять более детальное рассмотрение особенностей формы и драматургии сочинения.

Сам по себе двухчастный цикл *Концерта-рапсодии* демонстрирует множество отступлений от классических традиций. Он также не соотносится напрямую ни с романтической ветвью концертного жанра, ни с барочной. В стороне остаются приемы и методы неоклассицизма, авангарда. В то же время можно говорить о едином концепте сочинения, отличающемся цельностью и внутренней завершенностью. Выстроенность циклической композиции обусловлена множеством перекрестных связей на самых различных уровнях — интонационно-тематическом, ладогармоническом, композиционно-процессуальном, а также художественно-образном в целом. Главные из них определяются общим фольклорным направлением произведения, которое реализуется многогранно.

Название «Концерт-рапсодия» указывает на атрибуты одного из распространенных жанровых гибридов. Как известно, рапсодия отличается эпически-повествовательным характером, значительной свободой формообразования, текучестью, квазиимпровизационностью изложения, нередко фольклорными прообразами тематизма. Еще в творчестве композиторов-романтиков утвердился и стал одним из самых распространенных такой вид рапсодии, как фантазия на народные темы. Связь сочинения В. Ротару с данным прототипом представляется наиболее очевидной. Таким образом, неофольклоризм и неоромантизм (косвенно, через жанр рапсодии) выступают как два важнейших стилевых полюса в рассматриваемом произведении.

Концерт-рапсодия В. Ротару открывается небольшой каденцией-эпиграфом у фортепиано, которая напоминает неторопливые начальные разделы романтических баллад, настраивающих на развернутое повествование. Октавные пассажи проходят через весь диапазон фортепиано, обыгрывая одну из ведущих тональностей произведения — *c-moll*. Роль данной каденции в произведении очень значительна. Этот материал, наподобие «рассредоточенных» вариаций, выстраивается в сквозную линию развития, проходящую через весь концертный цикл. Первая каденция — самая лаконичная, это своего рода эпический зачин сочинения, вторая — более развернутая, вводится в I части перед репризным проведением ее основной темы. И, наконец, третья каденция солиста, содержащая лишь одну динамическую волну восхождения и спада, звучит во II части перед кодой, подготавливая возвращение темы I части в наиболее ярком и мощном, гимническом звучании. Таким образом, сольные каденции фортепиано отмечают важнейшие вехи в композиции и служат объединению частей концертного цикла.

Черты рапсодичности проявляются в особенностях формообразования, где одно из ведущих мест занимают вариационно-вариантные принципы развития. Это во многом объясняется спецификой используемого тематизма, имеющего ярко выраженные фольклорные истоки. Так, в основу I части положена лирическая тема, которая своим медленным движением, свободой и непринужденностью мелодического развития, обилием выразительной мелизматики указывает отдаленно на жанровый прототип дойны. В мелодии, звучащей у скрипок и альтов, неоднократно подчеркивается IV повышенная ступень, что в условиях мажорного наклонения (тональность первого проведения темы — *B-dur*) создает лидийский колорит, имеющий большое значение и в дальнейшем развертывании *Концерта-рапсодии*. На лидийских интонациях основаны и другие пласты фактуры — остиная фигура равными четвертными длительностями у фортепиано в высоком регистре и мерные ходы половинными у виолончелей и контрабасов.

В процессе развития темы появляется и другой характерный ладовый штрих, связанный с условной диатоникой мелодического мажора — в басу неоднократно проводится гармонический оборот, обыгрывающий VII и VI пониженные ступени с возвращением к I. Этот оборот приобретает роль лейтгармонии I части, повторяясь множество раз, в первую очередь, в дополнительных каденционных оборотах, где он становится своего рода «знаком окончания» построения.

Вариантные преобразования тематизма с первых же тактов *Концерта-рапсодии* становятся отличительной чертой этого произведения. Изменения затрагивают мелодические обороты, гармонические последовательности (особенно с помощью секвенцирования, чаще — перенос построения на кварту выше), структурные соотношения (варьирование протяженности предложений, например, в теме — это 7+4+4+8 тактов). Но, пожалуй, самой заметной особенностью данного сочинения является метрическое варьирование, т.е. метрическая переменность. Постоянное чередование размеров 3/2, 4/2, 5/2, 2/2 встречается в I части; 6/8, 7/8, 3/8, 9/8, 5/8, 8/8, 2/4, 12/8 в бесконечном мелькании проносятся во II части.

Варьирование на всех уровнях становится главной конструктивной идеей данной композиции. На его основе вырастает форма I части. И хотя исследователи находят здесь трехчастную структуру [1], по нашему мнению, трехчастность образует лишь форму второго плана, а ведущим структурным принципом оказывается вариационный. В результате выстраиваются четыре куплета свободной куплетно-вариационной формы — тема и три вариации.

Каждая вариация звучит в новой тональности; образующийся тональный план вращается в бемольной сфере, продвигаясь от *B-dur* к *Des-dur* и оставляя часть тонально незамкнутой. Примечательно, что третий куплет (вторая вариация) излагается в *b-moll* (ц. 4) и этим напоминает структурные закономерности строгих вариаций, где одна или несколько вариаций в середине формы писались в одноименной тональности. Указанный раздел в *Концерте-рапсодии* представляет очень далекий вариант первоначальной темы, что позволяет другим исследователям определить его как середину сложной трехчастной формы. Однако сохранение общей фактуры, неконтрастность интонационно-тематического наполнения по отношению к «крайним» разделам указывает скорее на перегармонизацию и очень свободное вариантное преобразование основной темы. Это

позволяет композитору выстроить форму второго плана (трехчастную) внутри куплетно-вариационной структуры.

После этого четвертый куплет (ц. 6) воспринимается как явная реприза — тематическая, но не тональная (*Es-dur*). Каденция солиста перед репризой подчеркивает ее значительность, весомость. Тема проводится у фортепиано на фоне гармонического сопровождения струнных. Романтически широкое, раскидистое изложение у солиста сменяется проведением нескольких фраз у скрипки соло, что привносит в сочинение новый тембровый штрих. Вслед за тем мощное динамическое нарастание с мелодией в три октавы у струнных и цимбальными фигурациями у фортепиано приводит к последнему кульминационному всплеску перед завершением части.

Таким образом, первая часть *Концерта-рапсодии* В. Ротару в наибольшей мере отвечает принципам рапсодичности, так как свобода и текучесть изложения, композиционная многозначность, обусловленная функциональной амбивалентностью разделов и, в первую очередь, многозначностью самих принципов формообразования, лежащих в их основе, — все это демонстрирует «жанровое отклонение» от концерта в сторону рапсодии, преобладание черт второго жанра и сглаживание, нивелирование первого. Не последнюю роль в этом сыграли вариационно-вариантные принципы формообразования, отвечающие фольклорному наклонению тематизма и образов.

Вторая часть *Концерта-рапсодии* выравнивает диспропорцию, возвращая произведение в русло концертности. Здесь на первый план выдвигаются такие качества драматургии, как виртуозность и репрезентативность, обусловленные энергией токкатного движения в темпе *Presto*, а также множественностью и яркостью тематизма при контрастности интонационно-тематических сопряжений. Как уже говорилось, в основу части положена небольшая фортепианная пьеса, которая значительно разрослась, приобретя концертные масштабы, блеск и виртуозную импозантность, темброво-регистрово-гармоническую колористичность. Две темы *Юморески* — скерцозная и распевная — являются ведущими и во второй части *Концерта-рапсодии*, но получают значительное развитие, порой приближающееся к разработочному (ц. 13, 18). Помимо этого, материал *Юморески* дополняется тремя другими темами, две из которых прозвучали в I части. Так, повторение каденции и проведение темы I части в коде создает яркую тематическую арку, подчеркивая художественное единство обеих частей и особую роль в них лирико-эпических образов. Однако данные реминисценции подготавливаются еще раньше — на пике динамического развития двух основных тем, в точке золотого сечения всей композиции появляется новая тема, также примыкающая к лирико-эпической сфере (ц. 19). Она звучит в характере медленной хоры, в мощном трехоктавном изложении у оркестра со звонким аккордовым сопровождением фортепиано, напоминающем цимбальное звучание. Попутно отметим, что в целом в партии солиста нередко используется звукоподражание цимбалам, что в условиях ограниченного тембрового состава (только струнные и фортепиано) создает дополнительные ассоциативно-семантические связи, усиливает фольклорно-жанровый колорит.

Таким образом, пять тематических элементов во II части *Концерта-рапсодии* группируются в две основные образно-драматургические сферы — скерцозно-токкатную и лирико-жанрово-эпическую, где после широкого изложения первой сферы происходит

ее исчерпание и постепенная модуляция ко второй — через промежуточные, более краткие этапы возвращения первой (ц.20–22).

Интерес представляет и сама композиция в целом. Исследователи определяют ее по-разному — как двойные вариации, как сложную трехчастную. Здесь действительно имеются атрибуты обеих форм, но все же, на наш взгляд, они составляют группу вторичных структурных признаков. На первый план выходит рондообразная композиция, поскольку основная тема звучит шесть раз, перемежаясь эпизодами, но при этом здесь имеются также и сдвоенные проведения темы. Тональное, фактурное, метроритмическое и, в гораздо меньшей степени, интонационное варьирование рефрена, а также варьировано-развивающий, с синтезом интонаций рефрена, повтор первого эпизода позволяют действительно прочертить контур двойных вариаций, которые, однако, прерываются на середине формы (ц. 18), отодвигаясь в сторону за счет композиционной модуляции (В. Бобровский). Рондообразные принципы утверждаются окончательно как ведущие, а вся структура оказывается близкой старинной концертной форме, где варьирование рефрена встречалось повсеместно. Следовательно, связь с барочной традицией проявляется не только в токкатно-моторных образах основной темы, что очевидно (на это верно указывает Е. Мироненко [1, с. 77]), но и в латентной форме, на уровне глубинных слоев структуры.

Еще один стилевой штрих, который нельзя обойти вниманием, — гармоническое содержание основной темы. Ее ладовое наклонение не вполне выявлено, поскольку мелькание III мажорной и минорной ступени рождает игру ладового колорита (второй и четвертый такты в мелодии). Однако некоторое преобладание III минорной ступени (например, второй такт — в мелодическом ходе скрипок, на сильной доле у альтов, на относительно сильной доле у солиста и другие примеры), а также звучание IV и VII повышенных ступеней позволяет определить данный лад как *c-moll* дважды гармонический. Композитор нередко применяет в гармонии малые секунды, движение параллельными квартами, а в последующем развитии — и другие гетерофонные фактурные дублировки, что создает специфический фонический эффект — ударный, бряцающий, близкий цимбальному. IV повышенная ступень проникает и в гармонию второй темы (ц. 12) — *G-dur* лидомиксолидийский (имеется еще VII пониженная). В целом модальный колорит *Концерта-рапсодии* служит одним из главных внутренних стилеобразующих компонентов данного произведения.

Концерт-рапсодия В. Ротару — яркий пример сочинения, в музыкальной драматургии которого оригинально сочетаются концертность и рапсодичность. И хотя они сконцентрированы в разных частях цикла, все же в стилевом аспекте произведение представляет собой высокое художественное единство. Мы проследили его на разных структурных уровнях: а) на интонационно-тематическом — это реминисценции тем I части во II части; б) на ладогармоническом — широкое использование модальных оборотов, связанных с лидийским ладом, дважды гармоническим минором, мелодическим мажором, лидомиксолидийским; обороты с лидийской ступенью становятся «лейтинтонациями» произведения; в) на композиционном уровне было отмечено ведущее значение вариационно-вариантных методов развития, образовавших в одном случае форму первого, в другом — форму второго плана; г) на уровне художественно-образном следует подчеркнуть, что молдавский фольклор стал прототипом всех тем *Концерта-*

pancodii. Неофольклоризм как стилевая тенденция многогранно реализовался в этом сочинении.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев, 2000.
2. Концертштюк. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 270.
3. ТРОЯН, Ю. Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару: автореф. дисс... доктора искусствоведения. Кишинев, 2011.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ES-DUR М. ФИШМАНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РОМАНТИЗМА

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN ES-DUR DE M. FIȘMAN
ÎN CONTEXTUL TRADIȚIILOR ROMANTISMULUI

THE CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA ES-DUR BY M. FISHMAN
IN THE ROMANTICISM TRADITIONS CONTEXT

ТАМАРА МЕЛЬНИК,

ст. преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Данная статья представляет собой краткий анализ Концерта для фортепиано с оркестром Es-dur ныне незаслуженно забытого композитора и педагога Макса Фишмана. Появившееся в 50-е годы прошлого века, это сочинение наследует важнейшие стилистические характеристики эпохи романтизма. Об этом свидетельствуют лирико-психологическая трактовка жанра, главенствующая роль солиста, использование принципов монотематизма, ассимиляция национального фольклора.

Ключевые слова: концерт для фортепиано с оркестром, романтизм, принцип монотематизма, виртуозность, партия фортепиано.

Articolul reprezintă o scurtă analiză a Concertului Es-dur pentru pian și orchestră semnat de pianistul, compozitorul și pedagogul din Republica Moldova Max Fișman. Apărută în anii '50 ai secolului trecut această creație moștenește cele mai importante trăsături stilistice și de gen ale romantismului precum tratarea lirico-psihologică a genului, rolul dominant al partidei pianului, principiile de monotematism, asimilarea folclorului național ș.a.

Cuvinte-cheie: concert pentru pian și orchestră, Romatism, monotematism, virtuositate, partida pianului.

This article presents a short analysis of the Piano Concerto Es-dur written by Max Fishman — pianist, composer and teacher from the Republic of Moldova. This work that appeared in the 1950es, inherited the most important stylistic and genre features of Romanticism. It means lyrical and psychological treatment of the concerto genre, the predominant role of the soloist and that of the piano part, monothematic principles, assimilation of national folklore.

Keywords: concerto for piano and orchestra, Romaticism, monothematic principle, virtuosity, piano part.

Творчество одного из талантливых представителей отечественной музыкальной культуры Макса Фишмана (1915–1985) сегодня незаслуженно забыто, несмотря на неоспоримое лирико-мелодическое дарование и мастерство композитора. Многогранность