

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЖАНРЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МОЛДАВСКОГО КОМПОЗИТОРА  
ОЛЕГА НЕГРУЦИ)**

TRADIȚIILE NAȚIONALE ÎN GENUL CONCERTULUI INSTRUMENTAL  
(DIN CREAȚIILE COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA)

NATIONAL TRADITIONS IN THE GENRE OF INSTRUMENTAL CONCERTO  
(FROM THE WORKS OF MOLDOVAN COMPOSER OLEG NEGRUTSA)

**ELENA SAMBRIȘ,**

conferențiar interimar, doctor în studiul artelor,  
Universitatea de Stat Nistreenă T.G. Șevcenco, or. Tiraspol

*În articol se cercetează creația concertistică a compozitorului Oleg Negruța pe exemplele a trei lucrări – Concertele pentru clarinet și orchestra de coarde Nr. 1 și Nr.2 și Concertul pentru fagot și orchestră. În calitatea principalelor orientări stilistice sunt dezvăluite folclorismul și jazz-ul. Este stabilită că lexiconul folcloric și a jazz-ului este realizat în principii apreciate de tendințele clasice.*

**Cuvinte-cheie:** *concertul instrumental, creația lui O. Negruța, folclorism, jazz, tendințele clasice.*

*The article gives an analysis of the concertos written by composer Oleg Negrutsa on the basis of his three works – the Concertos for clarinet and string orchestra No.1 and No.2 and the Concerto for bassoon and orchestra. Folklorism and jazz are the most important style orientation in the present works. It was proved that the folk and jazz vocabulary is realized in principles appreciated by classical tendencies.*

**Keywords:** *instrumental concerto, creative activity of O. Negrutsa, folklorism, jazz, classical trends.*

В творчестве молдавских композиторов последних десятилетий XX века фольклоризм, по словам Г. Кочаровой, оказался едва ли не ведущей творческой концепцией [1, с. 124]. Исследователь отмечает ряд предпосылок. В качестве важнейшей выдвигается отражение идей национальной и государственной независимости, когда верность музыкальному фольклору трактовалась как один из способов художественно-эстетического выживания нации, сохранения самобытности, национальной идентификации. Среди других причин - преобладание сельского населения и бережное отношение к фольклору в целом. При всей справедливости данных наблюдений представляется необходимым отметить еще одну предпосылку культурологического плана, а именно реальную жизненность, востребованность молдавской народной музыки во всех слоях населения, не только сельского, но и городского. Не запыленный музейный экспонат, добытый в археологических раскопках, а живой и динамично развивающийся фольклор обогащается, ассимилируется профессиональным композиторским творчеством, приобретает яркие концертные одежды в исполнении современных профессиональных коллективов народной музыки – достойных наследников лэутарских традиций. Зачастую концертные обработки народных мелодий для тарафа оказываются столь сложными, виртуозными их вариантами, что тесно смыкаются с профессиональной традицией, но все же воспринимаются как ответвление от народного творчества, порождая самостоятельное направление в молдавской музыкальной культуре. Так лэутарские концертные традиции стали частью самобытной молдавской культуры.

В связи со сказанным, жанр инструментального концерта приобретает особое значение. Являясь, в первую очередь, жанром европейской профессиональной музыки, он позволяет в то же время аккумулировать принципы концертирования, свойственные различным субкультурам, и выступает, таким образом, связующим звеном между народной и профессиональной музыкой.

Оценивая вклад композиторов Республики Молдова в разработку данного жанра, можно констатировать, что он занимает одно из ведущих мест в профессиональной музыке. По словам Е. Мироненко, с 40-х годов XX в. по настоящее время было сочинено более 80 концертов [2]. Значительный вклад в этот жанр внесли композиторы В. Ротару, Г. Мустя, Г. Чобану, Д. Киценко, О. Негруца, Б. Дубоссарский, О. Палымский. Некоторые из сочинений вошли в концертный и педагогический репертуар, неоднократно исполнялись, другие остались неизвестными, не были изданы и не исследовались музыковедами. Пытаясь ликвидировать пробелы в этой сфере, мы обратились к изучению ряда концертов, в частности, к творчеству одного из ведущих авторов в данном жанре – Олега Негруцы.

Композитор написал 15 концертов - для скрипки, фортепиано, виолончели, контрабаса, различных духовых, маримбы, для колоратурного сопрано. В последние годы он создал *Концерт №3 для кларнета и камерного оркестра (2008), Концерт для гобоя с*

оркестром (2009), а также написал новые редакции двух более ранних сочинений: *Концерт для альты и виолончели* - вариант *Концерта для двух виолончелей и камерного оркестра*, *Концерт для фагота с оркестром* - вариант *Концерта для контрабаса с оркестром*.

Обращение к данному жанру представляется показательным для композитора. Он – весьма плодовитый автор, создавший множество симфонических, камерно-инструментальных, камерно-вокальных произведений, хоровых, эстрадно-джазовых композиций. В жанре концерта охвачена почти вся тембровая палитра оркестра, но прослеживается определенная избирательность: 9 концертов из 15 написаны для духовых, к которым композитор испытывает особую привязанность. В его творчестве представлены флейта, гобой, кларнет (3 концерта), валторна (2 концерта), труба, тромбон, фагот (вариант *Концерта для контрабаса*). Вполне закономерно, что концерты для кларнета посвящены сыну-кларнетисту и были им исполнены.

Рассмотрим *Концерт №1 для кларнета и струнного оркестра B-dur* (1986), *Концерт №2 для кларнета и струнного оркестра F-dur* (1992) и *Концерт для фагота с оркестром G-dur* (1997). Они представляют период творчества, охватывающий примерно десятилетие, но ярко характеризуют стиль композитора и две его важнейшие ипостаси – молдавский фольклор и эстрадно-джазовое искусство. Так, *Концерт для кларнета №1* и *Концерт для фагота* пронизаны интонациями народной молдавской музыки, танцевальными ритмами, стилизациями народных мелодий. Композитор использует различные принципы реконструкции и синтеза фольклорных элементов, имеющие как типические, стадияльно-исторические, так и индивидуально-стилевые черты. *Концерт для кларнета №2* выдержан в духе джазовых композиций, но опора на сонатные закономерности позволяет отнести его к симфонической разновидности джазовой музыки.

Все три сочинения относятся к доминантно-сольному типу концерта (А. Кузнецов), когда солист главенствует, а оркестр поддерживает и оттеняет его реплики. Особенно наглядно это проявляется в концертах для кларнета, где солисту противостоят струнные, звучащие компактно в едином тембровом строе. В *Фаготовом концерте* возможностей для тембровых красок намного больше; здесь активно подключаются в диалоговые отношения деревянные духовые, возникают различные тембровые миксты, выдвигаются *solì* медных духовых.

*Концерт для кларнета №1* представляет традиционный цикл «быстро-медленно-быстро». Первая часть написана в сонатной форме с почти не употребляемой ныне такой разновидностью, как сонатная с двойной экспозицией. Глубинные структурные принципы в совокупности с внешними сторонами художественной формы (темп *Allegro con brio*, размер 4/4, преобладающая квадратность построений в экспозиционных и репризных разделах) подчеркивают классическое «наклонение» стиливых исканий композитора. Другой «полюс притяжения» - молдавский фольклор, преломление стилистики которого многообразно проявляется в мелодике, ритмике, гармонии.

Основная тема сразу дает заявку на освоение обоих стиливых пространств. Изложенная в форме квадратного периода, она отличается большими скачками, чередованием стремительных взлетов и падений, придающими устремленность, искрометность и одновременно полетность, связанную с быстрым охватом значительного пространства. В мелодии сочетаются классические черты тематизма сонатного *Allegro* –

движение по звукам трезвучия, четкое деление на мотивы и фразы – и национальные признаки, среди которых обороты лидомиксолидийского лада (пониженная VII, повышенная IV ступени в мажоре). Показательно использование мелизматике (морденты, трели), изысканных хроматизмов, прихотливой ритмики, аккордов двойной доминанты и гармонического мажора.

Побочная партия представляет распевную мелодию на фоне триольных фигураций аккомпанемента, типичных для молдавской хоры, с ладовыми переукрашиваниями дорийской и минорной субдоминанты. Во второй экспозиции звучит новая тема побочной партии, где вновь подчеркивается IV повышенная ступень, возникает множество ходов по звукам уменьшенного септаккорда, обыгрываемого в мелодии и в гармонии. В дальнейшем развитии возникает горизонтальный синтез обеих тем, подчеркивающий их образное единство.

Разработка основана на главной партии. В репризе она украшается мелизмами, прихотливыми фиоритурами, усиливающими виртуозность. В побочной проводится вторая тема в лидомиксолидийском ладу, звучат гармонии двойной доминанты, в аккомпанементе – ритм хоры. Каденция и кода утверждают ведущую тему концерта и основную художественную идею – энергию, виртуозность, рождающие атмосферу праздника.

Вторая часть – лирический романс, где мягкие фигуры в аккомпанементе в размере 12/8 придают певучей мелодии особую трепетность. Важнейшей опорой выступает лидийская кварта, что устанавливает интонационную связь между частями *Концерта*. Третья часть – рондо с двумя эпизодами. В стремительной основной теме мелькают интонации с VII низкой ступенью, хроматизмы. Тема первого эпизода звучит скромно и просто, но в последующем проведении расцвечивается украшениями, прихотливой ритмикой, создающими фольклорные аллюзии. Очень значительны они и во втором эпизоде с ярким пасторальным колоритом. Мелодия разворачивается в духе дойны, обыгрывается IV высокая ступень, формируя лейтинтонацию *Концерта*. Далее возникают триольные ритмы, воссоздающие жанровую ритмоформулу хоры. В мелодии появляется VII пониженная ступень, привлекаются средства переменного лада – также фольклорный штрих. Повторение рефрена приводит к краткой, помпезной коде.

Концерт отражает принципы фольклоризма, сформировавшиеся во второй половине XX века в молдавской музыке. Они характеризуются определенным набором приемов, демонстрирующих один из возможных художественных методов преломления фольклора, который близок более «традиционному» фольклоризму, уходящему корнями в принципы русской композиторской школы XIX века. Это путь освоения, постижения профессиональными музыкантами интонационного склада фольклора своего этноса и обработка, «приукрашение», переложение на язык академической, в частности, симфонической музыки.

*Концерт для кларнета №2* воплощает джазовую стилистику. О. Негруца – автор множества песен и эстрадно-джазовых сочинений, в которых ярко проявляется свойственный ему мелодизм. В трехчастной циклической композиции используется сонатная форма в первой части, трехчастная во второй и сложная двухчастная в финале. Несмотря на влияние джаза, структурные закономерности произведения ориентированы на иные – классические принципы.

Главная партия первой части построена на блестящих виртуозных пассажах солиста. В свободном течении мелодико-гармонических фигураций, стремительно взлетающих и падающих вниз на звуковом пространстве почти всего диапазона инструмента, рождаются отзвуки джазовых инструментальных импровизаций. Этому способствуют и фактурно-ритмические приемы – в партии низких струнных в размере 4/4 выдерживаются фигуры «блуждающего баса», звучат выразительные синкопы, триоли, глissандо – как в аккомпанементе, так и у солиста. Однако на этом «околоджазовая» идиоматика первой части концерта исчерпывается. Она практически нивелируется во второй части и вновь возрождается в третьей.

Финал к вышеназванным лексемам добавляет триольную пульсацию в ритме *swing*, обыгрывание характерной блюзовой гармонии – малого мажорного септаккорда на IV ступени, наряду с ними «проскальзывают» типичные блюзовые тоны – VII и III пониженные ступени в мажоре (на фоне мажорного аккомпанемента). Как яркий завершающий штрих в конце третьей части *Концерта* появляется движение по звукам уменьшенного септаккорда и квинтовые параллелизмы в басу – типично джазовый фактурный прием. Тем не менее, влияние классических композиционных принципов преобладает – строение экспозиции сонатной формы подчиняется известным тональным закономерностям (Т-D), традиционные образно-тематические соотношения.

Значительное место в первой части занимают лирические образы, развивающиеся в эпизоде в разработке. Его первая тема имеет модальный фольклорный колорит (повышенные II и IV ступени), отчасти близка ей вторая тема. Именно последней придается важное драматургическое значение, так как она снова прозвучит в финале *Концерта*, получив дополнительное развитие. Объединение частей цикла общей темой, придание закругленности концертному циклу – чисто классическая черта формообразования, отражающая принципы эстетики классицизма.

Вторая часть – продолжение образов лирики; широкое и прихотливое мелодическое движение выражает идею импровизационности. В финале классицистские и джазовые стилистические признаки находятся в гибком равновесии и в то же время это – наиболее приближенная к джазовым прообразам часть. Композиция ее свободна и не связана условностями. После основной темы, изложенной в трехчастной форме, проводится одна из лирических тем первой части и далее композиционное развертывание, исчерпав себя, переходит в код. Она содержит элементы обеих тем и достойно венчает цикл. Таким образом, в *Концерте* классицистские установки сочетаются с джазовыми лексемами (их большинство) и фольклорными (их минимум).

*Концерт для фагота* представляет масштабную одночастную композицию со всеми признаками сонатности, с традиционным соотношением тем – активной главной и лирической побочной. Типично тональное противопоставление тем в экспозиции и тональное объединение в репризе. Главная партия содержит прихотливую ритмику, модальные краски рождают фольклорные ассоциации (II низкая и IV высокая ступени). В побочной партии этому же способствует модуляция в параллельный минор, ритмика насыщается триольными фигурациями, напоминающими концертные обработки молдавской сырбы.

Разработка содержит развитие темы главной партии и контрастный эпизод скорбного характера. В репризе темы проходят почти без изменений. Яркая каденция солиста основана на теме главной партии. Обширная кода утверждает основные образы

*Концерта*, подчеркивает виртуозное начало. Вертикальный синтез двух ведущих тем концерта становится главной композиционной идеей произведения, к которой было устремлено развитие. Слияние тем демонстрирует их единство, мощно утверждая господство праздничной сферы сочинения.

Рассмотрев концерты О. Негруци, мы установили ряд общих закономерностей в драматургии и стилистике сочинений, в художественном методе композитора. Его отличает привязанность к таким концептам, которые реализуют художественный замысел в близких к классической эстетике принципах. Классицистским нормам отвечают закономерности сонатных структур, обнаруженные во всех трех сочинениях. Им свойственно преобладание квадратных построений, традиционных тональных соотношений, опора на типовые классико-романтические формы, в частности, на трехчастность внутри основных разделов сонатной композиции, господство принципа репризности. Композитор претворяет свои идеи в рамках тонально-гармонического мышления, ориентированного на нормы классической гармонии с типичными оборотами, каденциями, голосоведением. Однако, это все же сочинения, принадлежащие XX веку, и черты нового мышления обнаруживаются в использовании фольклорной и джазовой лексики.

В *Концерте для кларнета №1* и *Концерте для фагота* заметно влияние неофольклоризма, который ближе фольклоризму XIX века. В одной из своих предыдущих статей мы обобщили его наиболее характерные признаки, где, в том числе отмечалось, что для неофольклоризма второй половины XX века характерно соединение национальных элементов с современными техниками письма – алеаторикой, сонорикой, додекафонией, микрохроматикой [3, с. 35]. Указанных техник композиции мы не встретим в данных концертах. Традиционны и приемы развития, идущие не от фольклора, а от сонатной разработки.

Но вслед за тем, необходимо отметить и черты нового – это использование таких модальных оборотов, которые свойственны именно молдавской музыке (лидомиксолидийский), опора на гармонии двойной доминанты и уменьшенного септаккорда, переменный лад. В ритмике часто воспроизводится триольная пульсация, характерная для хоры.

В целом, концерты выступают образцами блестящего, виртуозного, национально окрашенного инструментализма и в широком плане восходят к тарафной лэутарской виртуозной концертной игре. Рождается уникальная для современной культуры ситуация, когда между профессиональным творчеством и народным существует прослойка «народно-профессиональных» исполнителей и композиторов-аранжировщиков. Представляется, что данный тип синтетической концепции сочинения является весьма распространенным и показательным для молдавской музыкальной культуры второй половины XX века.

### **Библиографические ссылки**

1. КОЧАРОВА, Г. Фольклоризм в творчестве молдавских композиторов и фольклорно-ассоциативная роль фактурных приемов. **В:** *Музыкальная фактура*: Сб. трудов. Москва, 2001, вып. 146.
2. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 703-732.

3. SAMBRISH, E. Specifics of the manifestation of neofolklorism in concert creative activity of A. Eshpay. **In:** *Artă și educație artistică: Revistă de cultură, știință și practică educațională*. 2008, nr. 2/3 (8/9), p. 34-39.