

**РАПСОДИЯ ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО
КОМПОЗИТОРА ЛИВИУ ШТИРБУ В КОНТЕКСТЕ АССИМИЛЯЦИИ
СТИЛЕВЫХ И ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МАССОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**RAPSODIE PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN A COMPOZITORULUI
LIVIU ȘTIRBU ÎN CONTEXTUL ASIMILĂRII PARTICULARITĂȚILOR
STILISTICE ȘI DE GEN ALE CULTURII MUZICALE DE MASĂ**

**RHAPSODY FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY COMPOSER LIVIU
ȘTIRBU IN THE CONTEXT OF ASSIMILATION OF STYLE AND GENRE
PECULIARITIES OF MASS MUSIC CULTURE**

ИРИНА ПЛЕШКАН¹,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0000-0001-5255-7394>

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО²,

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0000-0002-7253-5501>

CZU 785.73.083.51:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.06>

Композиторское творчество Ливиу Штирбу – пример органичного взаимодействия идиом музыки профессиональной европейской традиции, национального фольклора и массовой музыкальной культуры. Цель авторов настоящей статьи состоит в выявлении уникальной концепции Рhapsодии для скрипки, виолончели и фортепиано, возникшей как результат взаимодействия академической традиции, с одной стороны, и рок-музыки и джаза, с другой. Влияние академической музыкальной культуры обнаруживается в использовании жанровых признаков скерцо, марша, концерта, в то время, как метроритмические особенности данного опуса близки феноменам массовой музыкальной культуры.

Ключевые слова: рhapsодия, фортепианное трио, Ливиу Штирбу, джаз, рок, импровизация, инструментальный концерт, массовая музыкальная культура

Creația componistică a lui Liviu Știrbu este un exemplu de interacțiune organică a ideodelor muzicii de tradiție profesională europeană, a folclorului național și culturii muzicale de masă. Autorii articolului și-au pus scopul de a scoate în evidență conceptul unic al Rhapsodiei pentru vioară, violoncel și pian, care a apărut în rezultatul interacțiunii muzicii de tradiție academică, pe de o parte, și a muzicii rock și jazz, pe de altă parte. Influența muzicii de tradiție academică se regăsește în utilizarea trăsăturilor genurilor de scherzo, marș și concert, iar aspectele metroritmice ale opusului dat sunt aproape fenomenele culturii muzicale de masă.

Cuvinte-cheie: rhapsodie, trio de pian, Liviu Știrbu, jazz, rock, improvizație, concert instrumental, cultură muzicală de masă

The composition creation of Liviu Știrbu is an example of organic interaction of the idioms of music of European professional tradition, national folklore as well as mass musical culture. The purpose of the authors of this article is to reveal the unique concept of Rhapsody for violin, cello and piano that emerged as a result of the interaction of music of academic tradition, on the one hand, and rock and jazz music, on the other. The influence of academic musical culture is found in using the genre features of scherzo, march and concerto, while the metro-rhythmic aspects of this opus are close to the phenomena of mass musical culture.

Keywords: rhapsody, piano trio, Liviu Știrbu, jazz, rock, improvisation, instrumental concerto, mass music culture

1 E-mail: irinapvmk@mail.ru

2 E-mail: amtap2003@yahoo.com

Введение

Ливиу Штирбу – известный молдавский композитор, автор сочинений разных жанров, стилевых направлений, принадлежащих различным музыкально-эстетическим сферам. Наибольший удельный вес в творчестве композитора отводится массовым музыкальным жанрам: это песни, инструментальные композиции, в которых значительная роль принадлежит сочинениям с участием соло-гитары (сам Штирбу – виртуозный исполнитель на этом инструменте).

Немаловажное место в списке сочинений композитора занимают театральные работы, среди которых – рок-опера *Miorița* (известная под названием – *Ispita*), с успехом поставленная в 1991 году, мюзикл *Soacra*, 1992, и др. Что касается академических жанров, пик их создания пришелся на конец 1980-х-начало 1990-х годов – годы учебы в Молдавской Государственной консерватории, в классе композиции проф. Б.С. Дубоссарского (1988-1992). Именно в этот период были написаны Соната, 1990, Токката для фортепиано, 1988, Струнный квартет, 1991, а также Концерт для фортепиано с оркестром, 1992, ставший дипломной работой молодого автора, и *Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано* (точная дата неизвестна). Отметим попутно, что позднее Л. Штирбу окончил мастерат в Академии Музыки Бухареста, в классе композиции прославленного румынского композитора Шт. Никулеску (1992-1994).

Несмотря на очевидные удачи студенческих лет, академическое направление в творчестве композитора не получило дальнейшего развития. Тем не менее, в контексте нашего исследования большой интерес представляет *Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано*. Это масштабное сочинение, сфокусировавшее наиболее репрезентативные черты композиторского стиля Л. Штирбу. Попытаемся проанализировать наиболее важные признаки музыкального языка, архитектоники, трактовки жанра в данном сочинении.

Как указывает в своей статье А. Варданян, *Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано* была исполнена пианистом М. Шрамко, скрипачкой Э. Сурис и виолончелистом М. Смешным [1 с. 77].

Обращение Л. Штирбу в данном фортепианном трио к жанру рапсодии восходит к традициям молдавской музыки XX века, поскольку именно здесь рапсодия как инструментальный жанр приобретает важную роль, подтверждением чему могут служить *Рапсодия для скрипки, фортепиано и ударных* патриарха отечественной музыки В. Загорского или *Рапсодия-концерт для фортепиано с оркестром* Г. Чобану.

Архитектоника опуса

Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу представляет собой развернутое одночастное сочинение, основанное на контрастном сопоставлении образно-тематических блоков-картин. Композиционная структура опуса выглядит следующим образом: песенно-танцевальная тема – скерцо – марш – фугато 1 – каденция 1 – фугато 2 – каденция 2 – танцевальная тема. Налицо – индивидуализированная структура, основанная на пересечении нескольких принципов. Так, внешнее обрамление макроформы танцевальной темой, дополненное внутренним – фугато (при условии, что каденция 1 является центром формы) позволяет предположить наличие признаков концентрической формы, однако повторение каденции разрушает эту логику. С другой стороны, данную форму можно трактовать как сложную трехчастную с сокращенной репризой, в которой средним разделом выступает двукратное повторение блока «фугато-каденция», а последовательное претворение принципа монотематизма объединяет жанрово и фактурно разнородный материал, словно поворачивая исходный музыкальный образ разными гранями.

Однотипность тематического материала не только придает цельность интонационному дискурсу сочинения, но и позволяет переключить основное внимание композитора и слушателя на метроритмические аспекты опуса. Именно здесь происходят основные трансформации

музыкального материала, выявляются новые его качества, обнаруживаются жанровые влияния, восходящие к разным эстетико-стилевым феноменам массовой музыкальной культуры.

В контексте синтезирования жанровых истоков академического генезиса, Л. Штирбу насытил сочинение признаками разных жанров: это скерцо, марш, сольная фортепианная каденция, скорее свойственная концерту, нежели трио. Такая жанровая неоднородность и контрастность вполне атрибутивны для эстетики рапсодии, которая, как известно, представляет собой «вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов» [2].

Тематический материал сочинения

Отсутствие типизированных признаков, свобода и произвольность в построении формы, принципиальная открытость различным жанровым влияниям (в первую очередь, бытовым жанрам соответствующей эпохи (как это было в Венгерских рапсодиях и Испанской рапсодии Ф. Листа, либо хронологически более близкой Рапсодии в блюзовых тонах Дж. Гершвина), делает жанр рапсодии чрезвычайно благодатным по отношению к различным синтетическим концептам.

Обратимся к анализу тематического материала Рапсодии. Основными интонационными элементами сочинения являются восходящий ход на кварту и нисходящий на секунду, в котором задействованы V, I, VII ступени лада. Подобная обобщенность интонационного ядра позволяет композитору «вытягивать» из него все новые и новые тематические варианты. Таков простой и ясный песенно-танцевальный тематизм начальной темы.

В последующем изложении темы исходная интонационная формула видоизменена: если контуры восходящего квартового хода просматриваются в интонационном остоле мелодии, то нисходящая секунда заменяется восходящей малой секундой, а диатоничность гармонического оформления темы обогащается трезвучием второй низкой (неаполитанской) ступени (тт. 51-58). В скерцозной теме (ц. 3) исходная мотивная формула сдвигается с сильной доли на слабую, в зону затакта, обретая кинетическую энергию, подчеркнутую, в том числе, синкопированным аккомпанементом фортепиано и появлением ритмического рисунка, напоминающего тарантеллу. Сказанное ни в коей мере не противоречит тому факту, что стандартный размер для тарантеллы 3/8 или 6/8, поскольку размер 3/4 здесь завуалирован равным движением восьмых, а группировка 3+3 подчеркнута контрастом артикуляции (*legato* – *non legato*).

Следующий тематический блок (ц. 10) опирается на четырехдольность и написан под определенным влиянием джазовой и джаз-роковой стилистики. Здесь обнаруживаются и типичный свинговый *walkingbass*, опережающие синкопы на последней доле такта (т.н. *off beat*), внутритактовые синкопы, моделирующие специфическое джаз-роковое звучание.

Ритмический пласт, имитирующий звучание ритм-секции (фортепиано, виолончель в роли низкого баса – контрабаса или бас-гитара) дополняется мелодической линией в партии скрипки, основанной на приеме обыгрывания основных гармонических функций, типичных для джазовой импровизации (т. н. импровизация на *chorus*). Отметим наличие базовой интонационной формулы в партии скрипки (т. 144: звуки соль – до – си бемоль).

В интонационном решении следующего раздела обнаруживаются те же интонации (звуки ми – ля – соль – фа – ми – ре): в ансамблевой фактуре на первый план выходят партии скрипки и виолончели, а аккордовая фактура уступает место горизонтальному изложению, внедрению приемов полифонии, а именно, двухголосной канонической имитации, переходящей в контрастное двухголосие. Подобное соотношение партий воспринимается как своеобразный «поединок» скрипки и виолончели, элемент концертирования, соревнования, диалога участников. Тем самым в данном разделе обнаруживается влияние жанра инструментального концерта (ц. 19).

Своеобразным композиционным центром формы становится развернутая каденция фортепиано (ц. 23-24), которая может рассматриваться как результат влияния рапсодийности, с одной стороны, и концертности, с другой. Одновременно, не стоит сбрасывать со счетов и влияние практики джазового музицирования и джазовой импровизационности: поначалу (ц. 23) каденция представляет собой чередование бурных пассажей, «гроздьев» аккордовых последовательностей, за которыми не просматривается явного тематизма. Ясная тема выкристаллизовывается лишь в ц. 24. Подобный прием нередко можно обнаружить в импровизациях выдающихся джазовых пианистов середины прошлого века. В контурах темы завуалированы базовые интонации произведения (соль – до – си бемоль). Сходные приемы «распыления» и «собирания» тематизма характерны также для концертной каденции.

Таким образом, важнейшие выразительные и композиционные элементы сочинения возникают на пересечении приемов, пришедших как из академической, так и из рок-музыки и джаза. Впоследствии каденция превращается в полноценное высказывание всех участников трио на материале возникшей в партии солирующего фортепиано новой теме. Этот раздел воспринимается как лирический центр слитно-циклической композиции, обнаруживая определенные общие черты с музыкальным материалом каденции: в обоих случаях Л. Штирбу опирается на стихию виртуозности, подключая различные виды фортепианной техники, мелодику широкого дыхания, щедро поддержанную многозвучной аккордикой терцового строения, развитую динамическую шкалу и другие приемы, свидетельствующие о воссоздании романтических приемов выразительности. В качестве примера сошлемся на мини-каденцию из Концерта для фортепиано с оркестром (ц. 30 партитуры).

Начиная с ц. 29, контрастно вводится новый эпизод, основанный на полифонических приемах. В этом разделе – своего рода развитии фрагмента из ц. 19, создается эффект «рассредоточенного» фугато. Композитор выстраивает трехголосную ткань в соответствии с нормами имитационной полифонии с кварто-квинтовым соотношением вступлений темы (тт. 270-284). Разработка музыкального материала фугато движется в направлении синтеза горизонтального и вертикального принципов мышления, когда линейность основной темы дополняется аккордовой вертикалью восьмыми длительностями (см. ц. 40).

В следующем построении (ц. 50) звучит мощная лирическая тема, близкая теме фортепианной партии, но здесь к фортепиано подключаются скрипка и виолончель. Этот раздел можно трактовать как очередной этап «рассредоточенной каденции» (либо как каденцию № 2).

Определенную эволюцию претерпевает и метроритмическая сторона сочинения. Если предыдущее развитие музыкального материала было своеобразным диалогом двух- и трехдольности, то на заключительном этапе развития звуковой (и метроритмической) концепции сочинения появляется размер 5/4 (ц. 58). Этот фрагмент напоминает те явления джаза, артрока и джаз-рока, которые связаны с более сложным метроритмическим мышлением – от хрестоматийной композиции Пола Дезмонда *Take Five* до артроковых шедевров группы *Beatles* (клавишные *solo* в поздних концертах группы), *Queen*, *Emerson, Lake and Palmer*, *Procol Harum*, *Yes*, *Cream* (в качестве примера можно сослаться на песню *Money* группы *Pink Floyd*).

Как указывает А. Варданян, «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.). По мнению самого композитора, «...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» [1 с. 77].

Одновременно в звуковую ткань данного раздела привносятся новые метрические аспек-

ты, выявляются иные грани моторности, не присутствовавшие ранее. В плане комбинирования разных ритмических моделей, сочетание ровных восьмых и фигуры, состоящей из восьмых и двух шестнадцатых в разных комбинациях отсылает нас к разделу в размере 3/4 (ц. 3).

Взаимодействие принципов концертности и рапсодийности

Подчеркнем черты сходства Рапсодии Л. Штирбу и его Концерта для фортепиано с оркестром. В обоих случаях композитор обращается к одночастной слитно-циклической композиции. В плане архитектоники в обоих сочинениях форма трактуется чрезвычайно свободно на основе сопоставления контрастных образов – скерцозных, моторных, лирических: «В результате калейдоскопичная последовательность разножанровых эпизодов превращается в монолитную конструкцию, скрепленную принципом монотематизма» [1 с. 78].

Опора на характерные признаки жанра рапсодии также сближает оба опуса Л. Штирбу. Как утверждает А. Варданын, «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» [1].

Опираясь на положения работы Г. Маргарян, можно сделать вывод и о том, что обращение к полифоническому развитию моторной темы также сближает Рапсодию Л. Штирбу с Концертами-рапсодиями для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна, построенными как «...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» [3 с. 96]. *Рапсодия для фортепиано, скрипки и виолончели* Ливии Штирбу является ярким образцом тенденции, проявившейся во второй половине XX века (а в музыке Молдовы лишь в 1980-1990 годы вследствие известного запаздывания некоторых процессов композиторской практики), связанной с преодолением стилистических и жанровых барьеров академического и массового музыкального искусства. По мнению российского музыковеда А. Цукера, именно в этот период «стремление композиторов восстановить обменные процессы, постичь, преодолевая предвзятость, жанровый фонд своего времени, художественно преломить его, ввести в свои произведения как важный элемент их содержания, стилистики, драматургии, стало проявляться все отчетливее» [4 с. 212].

Важно подчеркнуть и присутствие в Рапсодии элементов концертности. Как утверждает А. Цукер, жанр концерта «более других предрасположен к контактам с массовой музыкой» [4 с. 225]. «Природные свойства этого жанра, заложенная в нем стихия артистизма, игровое начало, зрелищность инструментального состязания, высокая степень свободы, спонтанности, логика эксцессов, когда ограничения сведены к минимуму, когда во имя эффекта неожиданности возможен любой композиторский выбор (...) сделали совершенно естественным вхождение в него всевозможных видов массовой музыки, в том числе и самой новомодной» [4].

Далее музыковед справедливо отмечает, что наиболее привлекательными оказались те виды массовой музыкальной культуры, для которых «характерно повышенное внимание к исполнительской стороне, манере подачи, виртуозно-техническим приемам игры, тембровому составу. В этом плане вполне отвечающим требованиям концерта и концертности явился рок, в особенности же те его разновидности, где велик удельный вес инструментализма, делается акцент на темброво-индивидуализированных соло, где большая доля выразительности передается обширным инструментальным импровизациям (хард-рок, джаз-рок, фьюжн). Здесь открывались возможности более тесных сближений» [4 с. 226].

Сочинение Л. Штирбу – подтверждение тому, что и жанр фортепианного трио прекрасно приспособлен к выявлению концертного начала, к внедрению иностилистных, иновидовых вли-

яний такого рода, связанных с традициями джаза и рок-музыки. Две каденции фортепиано говорят о синтезе признаков концертности, с одной стороны, и рапсодийности, с другой.

Что касается самой импровизации, в современных сочинениях, основанных на синтезе массовой и академической музыкальных культур, она реализуется по-разному. Так, А. Цукер разграничивает академическую квазиимпровизацию, «когда каденциобразные выступления солирующих инструментов точно зафиксированы в нотном тексте» [4 с. 228] и «типичную для джазовой или джаз-роковой музыки свободную импровизацию на заданный гармонический квадрат» [4]. В своей Рапсодии Л. Штирбу обращается к первому типу импровизации. Тем не менее, в процессе слушания создается ощущение полной импровизационной свободы и спонтанности музицирования.

С точки зрения стилизового решения сочинения, в опусе Л. Штирбу нет конфронтации, коллажности, конфликтного сопоставления «разных музык», разных жанровых систем. По отношению к Рапсодии Л. Штирбу справедливо замечание, высказанное А. Цукером применительно к Концерту для двух фортепиано, струнных и ударных инструментов Р. Кангро. Как пишет исследователь, «у слушателя складывается ощущение, что массовый жанр (в данном случае рок) не внедряется, не привносится извне, а произрастает изнутри» [4 с. 229].

Трактовка исполнительского состава

В своей трактовке исполнительских ресурсов композитор не обращается к традиционному рок-инструментарии, хотя сам – гитарист-виртуоз. Специфическое роковое звучание обеспечивается, прежде всего, благодаря метроритмической концепции сочинения. Имитация ритм-секции, чередование трех- и четырехдольных метрических моделей (напомним, что четырехдольный метр с отбиванием каждой доли большим барабаном является одной из базовых приемов рока, т. н. *big beat*), дополненных смешанными метрами, повышенное внимание к ритмической выразительности связано с активным использованием приемов остинато (что можно обнаружить и в Концерте для фортепиано с оркестром Л. Штирбу). Метроритмическое разнообразие обеспечивается и за счет активного использования особых видов ритмического деления, триольности, сочетания триолей с четным делением доли, объединения разных видов пульсации, т. е. полиритмии.

Рапсодия для фортепиано, скрипки и виолончели Л. Штирбу отражает одну из ведущих тенденций в трактовке ритмического начала, свойственной сочинениям, основанным на синтезе академической и массовой музыкальных культур (в виде рок-музыки). Речь идет о тех случаях, когда «рок принимает на себя важнейшую функцию обобщения многообразных форм моторики» [4 с. 231]. Среди самых востребованных приемов – «мобильная работа с краткими, сжатыми мотивами-тезисами, их вариантное обновление, тембровое перекрашивание, ритмические преобразования, мелодико-интонационное варьирование, доведение до кульминационных точек с последующими внезапными динамическими спадами» [4 с. 231].

Подобные приемы стали типизированными способами работы с рок-идиоматикой в рамках крупных инструментальных композиторских концепций второй половины XX века. Этот подход, несомненно, сближает сочинение молдавского композитора с такими опусами, как Концерт для двух фортепиано, струнных и ударных инструментов Р. Кангро, Четвертая симфония И. Калныньша и др.

Выводы

Творчество Ливиу Штирбу – удачный пример органичного взаимодействия таких пластов музыкальной культуры, как национальный фольклор, музыка профессиональной европейской традиции, массовая музыкальная культура. Восприятие звуковой картины мира как единой музыкальной ноосферы сближает композиторское видение с качествами, отмеченными в

сочинениях молдавского композитора Игоря Якимчука, а именно с «исторической симультанностью и диалогизмом» [5] композиторских концепций.

Справедливости ради следует отметить, что подобная тенденция в молдавской музыке была намечена еще в советское время в творчестве композитора Владимира Биткина; в 1980-е-1990-е она получила развитие в музыке Л. Штирбу, а десятилетием позднее – И. Якимчука. Таким образом, освоение стилевых, жанровых и видовых элементов разного генезиса, восходящих как к академической музыкальной культуре, так и массовой музыке, приобретает вид устойчивой и жизнеспособной тенденции современного композиторского творчества в Республике Молдова.

Библиографические ссылки

1. ВАРДАНЯН, А. Специфика воплощения композиторского замысла в концерте для фортепиано с оркестром Л. Штирбу. В: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2013, nr. 3 (20), p. 77-84. ISSN 1857-2251.
2. Рапсодия. В: *Музыкальная энциклопедия в 6 тт.*, 1973-1982 [online]. [citat. 12.08.2016]. Disponibil: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/r/6387.html>.
3. МАРГАРЯН, Г. Арам Хачатурян. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром. [online]. [citat. 21.07. 2016]. Disponibil: http://rau.am/downloads/Vestnik/1_08/margaryan.pdf.
4. ЦУКЕР, А. *Отечественная массовая музыка: 1960-1990 гг.* СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. 256 с. ISBN 978-5-8114-2278-4. ISBN 978-5-91938-315-4.
5. ТКАЧЕНКО, В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2012, №4 (17), p. 242-247. ISSN 1857-2251.