МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

На правах рукописи C.Z.U.:785.6 (478)

ВАРДАНЯН АЛЕНА-ОЛЬГА ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКОВ

653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии

Научный руководитель:	<u></u> Кочарова Г. В.,
	доктор искусствоведения,
	профессор
Автор:	Варданян АО.

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris C.Z.U.: 785.6 (478)

VARDANEAN ALONA-OLGA

CONCERTUL PENTRU PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI

653.01 - MUZICOLOGIE

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific	Cocearova Galina	
	doctor în studiul artelor	
	profesor universitar	
Autor	Vardanean Alona-Olga	



СОДЕРЖАНИЕ

	АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)	5
	СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	8
	введение	10
1.	КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА	16
1.1.	Степень изученности фортепианного искусства Республики Молдова	17
1.2.	Современная трактовка основных проблем инструментального концерта	23
1.3.	Систематизация научных источников в области изучения жанровой специфики концерта для фортепиано с оркестром	29
1.4.	Выводы по главе 1	44
2.	ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ СОНАТНО-ЦИКЛИЧЕСКОГО ТИПА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ	46
2.1.	МОЛДОВА Претворение классицистско-романтических традиций в <i>Концерте № 1</i> для фортепиано с оркестром Д. Федова	47
2.2.	Концерт № 2 для фортепиано с оркестром В. Полякова как образец симфонизированного концерта в молдавской музыке середины XX века	55
2.3.	Новаторские черты в композиционно-драматургической структуре Концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского	62
2.4.	Выводы по главе 2	83
3.	ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ ПОЭМНОГО ТИПА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА	85
3.1.	Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром Г.Чобану: на подступах к постмодернизму	85
3.2.	Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу как образец музыки «третьего направления»	101
3.3.	Претворение мемориальной тематики в Концерте для фортепиано с оркестром 3. Ткач	119
3.4.	Выводы по главе 3	131
	ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	136
	БИБЛИОГРАФИЯ	139
	ПРИЛОЖЕНИЕ I. Нотные примеры	155
	ПРИЛОЖЕНИЕ П. Структурные схемы	194
	ПРИЛОЖЕНИЕ III. Перечень основных концертов для фортепиано с оркестром, написанных композиторами Республики Молдова	203
	ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	204
	CURRICULUM VITAE ABTOPA	205

АННОТАЦИЯ

Варданян Алена-Ольга. Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 — музыковедение, Кишинев, 2016.

Структура диссертации: Введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 267 наименований, 3 приложения; 138 страниц основного текста, 48 страниц приложений. Результаты исследования опубликованы в 19 научных работах.

Ключевые слова: концерт для фортепиано с оркестром, концерт поэмного типа, концерт сонатно-циклического типа, каденция, фортепианная фактура, технические трудности, музыкальная форма, тематизм, оркестровка, молдавский фольклор.

Область исследования: инструментальная музыка композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI века.

Цель и задачи работы. Цель исследования — представить панораму развития жанра фортепианного концерта в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI в. на примере концертов Д. Федова (№ 1), В. Полякова (№ 2), Б. Дубоссарского, Г. Чобану (№ 1), Л. Штирбу, З. Ткач. **Задачи** исследования — рассмотреть жанрово-стилевые особенности указанных опусов, представить эволюцию жанра, сформулировать проблемы исполнительской трактовки и методические рекомендации по их разрешению.

Научная новизна и оригинальность. Данная работа — первое в отечественной изучению посвященное жанрово-стилевых фортепианных концертов композиторов Республики Молдова. В научный обиход опусов, которые рассматриваются результаты анализов елинстве композиционно-драматургических решений, средств музыкального языка исполнительской трактовки. Исследуется взаимосвязь индивидуального композиторского стиля и особенности его интерпретации, вытекающей из специфики художественного замысла произведения.

Научная проблема, решенная в исследовании, состоит в разработке целостной историко-теоретической модели жанра концерта для фортепиано с оркестром в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI в., что существенно дополняет и обогащает представление о сочинениях этого жанра, а также дает основание для их художественной оценки и аргументированного определения их места в отечественной музыкальной культуре.

Теоретическое значение. Исследование отечественного фортепианного концерта вносит вклад в осознание эволюции композиторского творчества Республики Молдова. Данная работа существенно расширяет и дополняет представления о художественном облике, стиле и музыкальном языке каждого из авторов концертов. Теоретические выводы могут служить основой для дальнейшего научного исследования в данной области. Вкладом в теорию исполнительского искусства является представление научно обоснованных вариантов интерпретации каждого опуса.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть использованы в вузовских курсах Специальное фортепиано, Анализ музыкальных произведений, История национальной музыки, Исполнительская практика. Сформулированные рекомендации могут оказаться полезны как студентам, так и концертирующим пианистам и представителям арт-менеджмента.

Внедрение научных результатов. Результаты работы были апробированы на международных научных конференциях в Молдове и России, в 19 научных публикациях, а также в концертной и педагогической деятельности автора работы на Кафедре специального фортепиано и камерного ансамбля АМТИИ.

ADNOTARE

Vardanean Alona-Olga. Concertul pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI. Teza pentru obținerea gradului științific de doctor în studiilor artelor și culturologie la specialitatea 653.01 — muzicologie, Chișinău, 2016.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia din 267 de titluri, 3 anexe; 138 pagini text de bază, 48 pagini anexe. Rezultatele cercerării sunt publicate în 19 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: concert pentru pian și orchestră, concert de tip poem, concert de tipul ciclului de sonata, cadență, factură pianistică, dificultăți tehnice, formă muzicală, tematism, orchestrație, folclor moldovenesc.

Domeniu de studiu: muzica instrumentală a compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI.

Scopul și obiectivele lucrării. Scopul cercetării — prezentarea panoramei de dezvoltare a genului de concert pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI pe exemplul opusurilor menționate.

Obiectivele cercetării — studierea particularităților genuistice și stilistice ale concertelor pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova din perioadă indicată, prezentarea evoluției genului, formularea problemelor de tratare interpretativă și recomandări metodice pentru rezolvarea acestora.

Noutatea științifică și originalitatea. Teza de față este prima cercetare în știința autohtonă, consacrată studierii particularităților genuistice și stilistice ale concertelor pentru pian și orchestră în creația componistică din Republica Moldova. Sunt introduse în uz științific rezultatele analizelor concertelor compuse de D. Fedov (nr. 1), V. Poleacov (nr. 2), B. Dubosarschi, Gh. Ciobanu (nr. 1), L. Știrbu, Z. Tkaci, care sunt examinate din punct de vedere al specificului compoziției și dramaturgiei, mijloacelor de expresie muzicală și al aspectelor interpretative. Este investigată interconexiunea stilului componistic individual și particularitățile de interpretare, care reiese din conceptul artistic al lucrării.

Problema științifică importantă soluționată constă în elaborarea conceptului integral istorico-teoretic al genului de concert pentru pian și orchestră în creația compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI, care completează și îmbogățește semnificativ cunoașterea lucrărilor de acest gen și dă posibilitatea de a aprecia valoarea lor artistică și determina locul lor în cultura muzicală națională.

Valoarea teoretică. Studierea modelelor de concert pianistic național aduce un aport considerabil în conștientizarea evoluției genuistic-stilistice a creației compozitorilor din Republica Moldova. Lucrarea de față completează semnificativ informația despre chipul artistic al fiecăruia dintre autorii concertelor, stilul, limbajul muzical, trăsăturile tradiționale și inovatoare ale creației acestora. Concluziile teoretice pot servi bază pentru cercetări științifice ulterioare în domeniul respectiv. Un aport esențial în teoria artei interpretativă este prezentarea variantelor argumentate științific de tratare a fiecării opus.

Semnificația practică a lucrării. Rezultatele cercetării pot fi utilizate în cursurile universitare *Pian special*, *Analiza lucrărilor muzicale*, *Istoria muzicii naționale*, *Practica artistică* din instituțiile de învățământ de profil. Recomandările formulate pot fi utile atât studenților, cât și pianiștilor concertanți, reprezentanților managementului cultural.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele au fost aprobate la conferințele științifice internaționale din Republica Moldova și Rusia, în 19 publicații științifice, precum și în activitățile concertistică și didactică ale autoarei la catedra Pian Special și ansamblu cameral a AMTAP.

ANNOTATION

Vardanean Alona-Olga. The Concerto for Piano and symphony orchestra in the creative output of the composers from the Republic of Moldova from the second half of the 20th century to beginning of the 21st century. Thesis for a Doctor' degree in the study of arts and cultural science, specialty 653.01 — musicology, Chisinau, 2016.

Structure of the thesis: introduction, three chapters, the main conclusions and recommendations, bibliography with 267 titles, three appendices, 138 pages of main text, 48 pages of appendices. The results of the study are published in 19 scientific papers.

Keywords: Concerto for piano and symphony orchestra, Concerto of poem type, Concerto of the sonata-cycle type, cadenza, piano texture, technical difficulties, musical form, thematism, orchestration, Moldovan folklore.

The area of research: instrumental music of the composers from the Republic of Moldova from the second half of the 20th century – beginning of 21st century.

Purpose and objectives of this research. The purpose of research is to present an overview of the development of the piano concerto genre in the creative work of composers in the Republic of Moldova of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century based on the above mentioned opuses.

The objectives of research consists examining the genre- stylistic peculiarities of the piano concertos by Moldovan composers of specified period, presenting the evolution of the genre, formulation the problems of the performanse treatment and the methodical recommendations to solving them.

Scientific novelty and originality. The present work is the first research in national science devoted to the study of the genre-stylistic peculiarities of the piano concerto in Moldovan composers' creativity. The results of the analysis of Piano Concertos by D. Fedov (No. 1), V. Poleakov (No. 2), B. Dubossarsky, Gh. Ciobanu (No. 1), L. Shtirbu, Z. Tcach that are considered as a unity of the composition-dramaturgic solutions, means of the musical language and performanse treatment are introduced in scientific use. The author considers the interconnection of the individual composition style and the specific features of its interpretation following from the artistic conception of the work.

The important scientific problem solved in this field is to develop an integral historical and theoretical model of the Piano Concerto genre in the creative works of Moldovan composers of the second half of 20th and the beginning of 21st century, that greatly complements and enriches the conception of this genre compositions, and provides a basis for their artistic appreciation and a reasoned determination of their place in the Moldovan musical culture.

The theoretical value. The study of native piano concertos makes and essential contribution to the realization of genre-stylistic evolution of composition creation in the Republic of Moldova. The present research significantly widens and compliments the knowledge about the artistic image of each concerto's author, about their style, musical language, traditions and innovatory features of creative work. The theoretical conclusions may serve as a basis for further scientific research in the respective field. Another contribution to the theory of interpretative art is the presentation of scientifically reasoned variants of performing every opus.

The practical significance of the work. The results of the research might be a scientific and didactic support in various disciplines elaboration and teaching at the music institutions, such as *Special Piano*, *Analysis of Musical Compositions*, *History of National Music*, *Performanst Practice*. The formulated recommendations may be useful to both students as well as to concert pianists and representatives of the art-management.

Implementation of scientific results. The results of the work were recognized at international scientific conferences held in the Republic of Moldova and Russia, in 19 scientific publications, as well as in the author's concert and teaching activity at the Piano and Chamber Ensemble Department of the Moldova Academy of Music, Theater and Fine Arts.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АМТИИ — Академия музыки, театра и изобразительных искусств

АН — Академия наук

ГП — главная партия

3П — заключительная партия

КГУ — Кишиневский государственный университет

ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии

МГК — Молдавская государственная консерватория

МДОЛГК — Московская дважды ордена Ленина государственная консерватория

МССР, Молдавская ССР — Молдавская Советская Социалистическая Республика

Музгиз — Музыкальное государственное издательство

НГК — Нижегородская государственная консерватория

Н. Новгород — Нижний Новгород

ООО — общество с ограниченной ответственностью

ПП — побочная партия

СК — Союз композиторов

СП — связующая партия

ССМШ — Средняя специальная музыкальная школа

СССР — Союз Советских Социалистических Республик

автореф. — автореферат

в., вв. — век, века

вып. — выпуск

г., гг. — год, годы

гос. — государственный

госиздат — государственное издательство

дис. — диссертация

др. — другие

д-р иск. — доктор искусствоведения

изд-во — издательство

изд. — здание

им. — имени

и т. д. — и так далее

канд. иск. — кандидат искусствоведения

```
кн. — книга
науч.-теор. конф. — научно-теоретическая конференция
проф. — профессор
род. — родился
с. — страница
см. — смотри
стб. — столбец
т., тт. — такт, такты
т. — том
т. н. — так называемый
ц. — цифра
ч. — часть
AŞ a RM — Academia de Ştiinte a Republicii Moldova
RM — Republica Moldova
R. P. R. — Republica Populară Română
SRL — societate cu răspundere limitată
UPS — Universitatea Pedagogică de Stat
USB — Universitatea de Stat din Bălti
USM — Universitatea de Stat din Moldova
autoref. tezei de dr. în st. artelor — autoreferat al tezei de doctor în studiul artelor
```

cresc. — crescendo

espr. — espressivo

Звуки записываются латинскими буквами — a, b, cis, es и т. д. Октавы отмечаются в соответствии с правилами элементарной теории музыки: например, a^1 (ля первой октавы), A (ля большой октавы), a (ля малой октавы). Интервалы обозначаются количеством входящих в них ступеней (1, 2, 3 и т.д.), тонов и полутонов (б. — большой, м. — малый, ч. — чистый, ув. — увеличенный, ум. — уменьшенный); например: б. 3 — большая терция, ч. 4 — чистая кварта, ум. 5 — уменьшенная квинта. Обозначение аккордов по смешанной буквенно-цифровой системе соответствует принятым в теории и гармонии символам.

Для обозначения разделов формы в схемах из Приложения II использованы буквы латинского алфавита (a, b, c и др.): прописные — для периодов, заглавные — для простых и сложных форм.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В современном композиторском творчестве Республики Молдова фортепианный концерт занимает сравнительно скромное место. Если до 1990-х гг. интерес отечественных авторов к выразительным возможностям рояля в условиях концертности был достаточно интенсивным и плодотворным, то на рубеже XX–XXI вв. он заметно снизился. Тем не менее, общая панорама развития данного жанра свидетельствует о многообразии творческих поисков молдавских композиторов в области синтеза фортепианного письма и оркестрового мышления. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в национальной музыке тесно связана как с освоением классицистско-романтических традиций, так и с новациями инструментального исполнительства. Ассимиляция технических и выразительных средств, сложившихся и эволюционирующих в различных жанрах пианистического искусства, стимулирует развитие виртуозности, концертности, репрезентативности, являющихся имманентными чертами концерта для фортепиано с оркестром.

На территории нынешней Республики Молдова концерты для фортепиано с оркестром возникли в 1920-е гг. Это были два опуса К. Романова: первый увидел свет в 1920 г., второй появился в период 1921–1924 гг. В 1950-е гг. были сочинены сразу несколько концертов для аналогичного состава: *Первый* Д. Федова (1952), *Второй* В. Полякова (1955), *Концерт Es-dur* М. Фишмана (Как утверждает Я. Топоровский, М. Фишман является автором пяти фортепианных концертов [183].)

В 1960-е гг. были созданы Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра В. Ротару (1961), а также Концерт для фортепиано с оркестром А. Люксенбурга (1965). В следующем десятилетии появляются еще три образца данного жанра — Концерт № 2 Д. Федова (1970) и Концерты В. Верхолы (1974) и С. Лобеля (1978). Интерес к фортепианному концерту наблюдается и в 1980-е гг., когда Б. Дубоссарский сочиняет Концерт для фортепиано с оркестром (1983), а Г. Чобану представляет сразу два произведения в этом жанре: Концерт-рапсодию № 1 (1984) и Концерт № 2 Nostalgie de sărbătoare (1988). В 1990-е гг. внимание к данной области творчества проявили композиторы молодого поколения: в 1991 г. был написан концерт А. Короид, годом спустя список дополнился сочинением Л. Штирбу (1992). Первыми примерами жанра в третьем тысячелетии стали концерты 3. Ткач (2002) и В. Чолака (2013).

Каждая из названных работ несет на себе печать авторской индивидуальности с ее

стилевыми и жанровыми предпочтениями. Так, Первый концерт Д. Федова, Второй концерт В. Полякова и концерт Б. Дубоссарского отмечены чертами неоромантизма, приверженность фольклоризму ощущается в Концерте-рапсодии В. Ротару, влияние рокмузыки наглядно демонстрирует Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу.

Концерты молдавских авторов имеют различную творческую судьбу. Некоторые из них сочинялись маститыми композиторами, находящимися в расцвете творческих сил (В. Поляков, З. Ткач), другие писались студентами, которые лишь пробовали себя в композиции (А. Короид). Отдельные опусы создавались в расчете на конкретных исполнителей (например, концерт Л. Штирбу — для А. Соколовой), в ряде случаев сами авторы были инициаторами создания концертов, поскольку являлись не только композиторами, но и прекрасными пианистами (Д. Федов, Г. Чобану).

На концертных площадках Молдовы фортепианные концерты отечественных композиторов звучали не часто. Так, в разное время слушатели имели возможность познакомиться с концертом № 1 Д. Федова, представленным студентами класса проф. Л. Ваверко, и с обоими концертами Г. Чобану в интерпретации Ю. Ривилис; концерт Б. Дубоссарского дважды исполнил А. Палей; в рамках выпускного государственного экзамена А. Соколова сыграла концерт Л. Штирбу. Премьера концерта З. Ткач прошла в интерпретации А. Тимофеева, спустя год это произведение вновь прозвучало в трактовке Р. Шейнфельд. Дважды был представлен Концерт-рапсодия В. Ротару: партию солиста автор доверил Г. Страхилевич и А. Соколовой. Наличие концертной аудиозаписи фортепианного опуса № 2 В. Полякова в исполнении Г. Страхилевич и симфонического оркестра Молдавской гос. филармонии под управлением Т. Гуртового свидетельствует о публичном показе этого сочинения. Из книги С. Пропищан о жизни и творчестве ее матери, Г. Страхилевич, известно, что эта незаурядная пианистка являлась также творческим толкователем концертов А. Люксенбурга и В. Верхолы [140].

С точки зрения композиционно-драматургического решения концерты для фортепиано с оркестром отечественных авторов репрезентируют две разновидности одной жанровой модели. Первая представляет собой циклическую композицию классицистско-романтического типа (быстро — медленно — быстро). В подобном ключе создано большинство фортепианных концертов молдавских композиторов во второй половине прошлого века. Вторая жанровая разновидность основывается на принципах одночастного концерта поэмного типа. Она стала наиболее востребованной моделью в последние три лесятилетия.

Из сказанного ясно, что фортепианный концерт в музыкальной культуре

Республики Молдова — явление развитое и сложное; тем более парадоксальным представляется его практическая неизученность. Конечно, к настоящему времени отечественное музыкознание располагает рядом публикаций об истории создания и исполнения отдельных произведений, их образном строе и средствах музыкального языка. Однако, несмотря на это, специального исследования, посвященного рассмотрению данного жанра в национальной музыке, до настоящего времени не существует. Не изучены присущие отечественному концерту для фортепиано с оркестром особенности композиции и драматургии, не определены свойственные ему жанровые и стилевые приоритеты, не выявлены виды и способы развития фортепианной фактуры и т. д.

Следовательно, актуальность изучения жанрово-стилевых особенностей фортепианного концерта диктуется не только значительностью художественных концепций и задач, решаемых композиторами в русле этого жанра, но и его неизученностью, отсутствием научного осмысления всех тех проблем, которые возникают на пути его освоения.

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы представить панораму развития жанра фортепианного концерта в творчестве композиторов Республики Молдова периода второй половины XX – начала XXI вв. Данная панорама обнаруживается путем анализа фортепиано наиболее показательных концертов для c оркестром, созданных отечественными авторами в указанный период. Ими являются опусы Д. Федова (концерт № 1), В. Полякова (№ 2), Б. Дубоссарского, Г. Чобану (№ 1), Л. Штирбу и З. Ткач. Написанные в разные годы широкого временного диапазона, получившие яркое сценическое воплощение и высокую профессиональную оценку, они адекватно и полно демонстрируют историческую эволюцию жанра и его трактовку в условиях различных стилевых приоритетов.

Задачи исследования сводятся к следующему:

- охарактеризовать методологическую базу для рассмотрения жанровостилевых особенностей фортепианных концертов композиторов Республики Молдова, созданных во второй половине XX – начале XXI вв.;
- выявить основные разновидности фортепианного концерта в творчестве композиторов Республики Молдова, изучить их стилевые параметры;
- определить образный строй и средства музыкальной выразительности избранных для анализа концертов для фортепиано с оркестром отечественных композиторов; исследовать особенности их тематизма, формы и фактуры;

- представить историческую эволюцию жанра в национальной музыке;
- сформулировать проблемы, касающиеся исполнительской трактовки названных концертов и предложить методические рекомендации по их разрешению;
- представить методические рекомендации по оптимизации педагогического осмысления отечественных фортепианных концертов: поиску путей более полного понимания студентами их образного строя, решения технических и художественных задач и т. д.

Научная новизна и оригинальность работы. Данная работа представляет собой первое в отечественной науке исследование, целиком посвященное изучению жанровых особенностей концертов для фортепиано с оркестром в композиторском творчестве Республики Молдова. Впервые предпринимается попытка сфокусировать внимание на наиболее значительных сочинениях в данной области творчества. Анализируемые произведения рассматриваются c точки зрения единства композиционнодраматургических решений, средств музыкального языка и исполнительской трактовки. Исследуется взаимосвязь индивидуального композиторского стиля и особенности его реализации в процессе интерпретации. На этой основе формулируются исполнительские рекомендации. В максимальной степени они сосредоточены в первых параграфах 2 и 3 глав, где анализируются концерты Д. Федова и Г. Чобану, «первопроходческие» с точки зрения пианистического искусства в национальной музыкальной культуре. В остальных параграфах технологические проблемы представлены более лаконично.

Результаты анализов концертов Б. Дубоссарского, Л. Штирбу, З. Ткач вводятся в научный обиход впервые. Детальная проработка концертов Д. Федова (№ 1), В. Полякова (№ 2) и Г. Чобану (№ 1) в более ранних музыковедческих исследованиях также не встречалась. Следовательно, важная научная проблема, решенная в настоящей диссертации, состоит в разработке целостной историко-теоретической модели жанра концерта для фортепиано с оркестром в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI вв., что существенно дополняет и обогащает представление о сочинениях этого жанра, а также дает основание для аргументированной художественной оценки и определения их места в отечественной музыкальной культуре.

Теоретическая значимость диссертации. Исследование образцов отечественного фортепианного концерта вносит несомненный вклад в осознание жанрово-стилевой эволюции композиторского творчества Республики Молдова. Настоящая работа углубляет и конкретизирует художественный облик каждого из авторов концертов, что служит дополнительным источником информации об их стиле, музыкальном языке, традициях и

новаторстве. Теоретические выводы могут служить основой для дальнейшего научного исследования в данной области. Вкладом в теорию исполнительского искусства является представление научно обоснованных вариантов интерпретации каждого опуса.

Практическая значимость диссертации. Результаты исследования могут быть использованы в курсах *Специальное формепиано*, *Анализ музыкальных произведений*, *История национальной музыки*, *Концертная практика*. Сформулированные рекомендации могут оказаться полезными студентам, концертирующим пианистам и представителям арт-менеджмента.

Апробация результатов исследования осуществлялась в ходе обсуждения его материалов на заседаниях Кафедры музыковедения и композиции и Специализированного профильного семинара по специальности 653.01. Музыковедение. Материалы диссертации представлялись на международных и республиканских научных конференциях: Unirea. Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate (AMTAP, 5.10.2004), Învățământ artistic – dimensiuni culturale (AMTAP, 30.04.2004, 4.05.2012, 3.04.2015), Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior (AMTAP, 25.03.2005), Educația prin cultură și artă în contextul integrării europene (AMTAP, 10.04.2009), Музыкальная наука на постсоветском пространстве – 2011 (Москва, Россия, РАМ им. Гнесиных, 15.01.2011 - 15.05.2011), Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective (AMTAP, 28.10.2011), Creația muzicală din Republica Moldova: viziuni din perspectivă istorică (AMTAP, 27.04.2012), Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane (AMTAP, 25.10.2012), Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание (Челябинск, Россия, 29.04.2013), Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare (AMTAP, 17.05.2013), Владимир Аксенов – музыковед, ученый и педагог (АМТАР, 15.11.2013), Creația componistică din Republica Moldova: trecut și present (AMTAP, 14.05.2014), conferința științifică din cadrul proiectului Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova (AMTAP, 24.10.2014), Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate. (AMTAP, 23.06.2015).

Материалы диссертации послужили основанием для научных и научнометодических статей. Практическая апробация теоретических положений осуществлялась
в процессе преподавания на Кафедре специального фортепиано и камерного ансамбля
АМТИИ и при подготовке к изданию Концерта для фортепиано с оркестром
Б. Дубоссарского в исполнительской редакции автора настоящего исследования.

Публикации по теме диссертации. Автором опубликовано 19 работ в

специализированных научных изданиях Республики Молдова и Российской Федерации, 11 из них — в рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из 138 страниц основного текста, в который входят введение, три главы, основные выводы и рекомендации; библиографического указателя из 267 наименований, трех приложений.

Первая глава содержит четыре параграфа: в начальном характеризуется степень изученности фортепианного искусства Республики Молдова, во втором выявляются современные проблемы, связанные с жанром инструментального концерта, третий акцентирует специфику концерта для фортепиано с оркестром, четвертый содержит выводы. Вторая глава посвящена рассмотрению концертов сонатно-циклического типа и подразделяется тоже на четыре параграфа: в первом анализируется *Концерт № 1* для фортепиано с оркестром Д. Федова, в центре второго находится *Концерт № 2* для фортепиано с оркестром В. Полякова, третий посвящен анализу Концерта для формениано с оркестром Б. Дубоссарского, четвертый является резюмирующим. В Третьей раскрываются особенности сочинений главе поэмного генезиса рассматриваются *Рапсодия-концерт № 1* для фортепиано с оркестром Г. Чобану (§ 1), концерты Л. Штирбу (§ 2) и З. Ткач (§ 3). Четвертый параграф излагает выводы по третьей главе.

Основные выводы и рекомендации обобщают важнейшие положения диссертации, определяют перспективы дальнейших исследований в соответствующей области музыковедения.

Аналитические материалы диссертации проиллюстрированы нотными примерами, помещенными в Приложении І. Приложение ІІ схематически отражает структуру каждого концерта. Приложение ІІІ содержит список основных фортепианных концертов, созданных отечественными композиторами.

I. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА

Изучение жанра концерта для фортепиано с оркестром в творчестве композиторов Республики Молдова предполагает рассмотрение данного явления в структуре двух взаимосвязанных феноменов. Первым из них является сфера фортепианного искусства Республики Молдова, вторым — жанровый тип концерта для фортепиано с оркестром. При этом необходимо учитывать, что сама область отечественного фортепианного искусства представляет собой сложное явление, состоящее из:

- композиторского творчества в области сочинений для фортепиано, а также с его участием,
- сферы фортепианного исполнительства,
- фортепианной педагогики.

Отечественное фортепианное искусство прошло значительный эволюционный путь, истоки которого находятся в музыкальной действительности Бессарабии XIX в., а расцвет приходится на вторую половину XX столетия. На протяжении этого периода интенсивно развивались исполнительство и педагогика. В музыкальных учебных заведениях работали наставники, воспитавшие плеяду концертных исполнителей, которые достойно представляли Молдову на различных конкурсах и фестивалях. Отечественными композиторами было создано большое число сольных фортепианных произведений: миниатюр, циклов пьес, крупных одночастных композиций, сюит и сонат. Рояль включался в инструментальные и вокально-инструментальные ансамбли, использовался как аккомпанирующий инструмент в вокальных и хоровых сочинениях. Определенное место в этом ряду заняли и концерты для фортепиано с оркестром.

С точки зрения методологии научного исследования существенно и то, что концерт для фортепиано с оркестром являет собой феномен, возникший в западноевропейской культуре. Он получил развитие в разных национальных традициях и аккумулировал в себе историческую эволюцию, пройденную с момента рождения до сегодняшнего дня. Более того: концерт для фортепиано с оркестром представляет лишь одну из разновидностей класса *инструментального концерта*, куда входят и другие варианты жанра, отличающиеся исполнительским составом. Это концерты: для одного солиста с оркестром (скрипки, виолончели, других инструментов), для нескольких солистов с оркестром (*двойные* и *тройные*), без участия солистов (концерты для оркестра) и т. д.

Следовательно, специфика фортепианных концертов, созданных композиторами Республики Молдова не может быть понята без осознания: а) общих закономерностей жанра инструментального концерта и тех исторических трансформаций, которые он прошел в своем развитии; б) особенностей, которые связаны с тембровыми качествами и техническими возможностями рояля как солирующего инструмента. Исходя из этого, методологическим основанием настоящей диссертации явились исследования:

- по истории и теории фортепианного искусства Республики Молдова,
- по общим проблемам инструментального концерта,
- по жанровой специфике концерта для фортепиано с оркестром.

1.1. Степень изученности фортепианного искусства Республики Молдова

К настоящему времени существует несколько диссертаций и опубликованных по ним материалов, где анализируется фортепианная музыка отечественных авторов, исполнительское искусство и педагогика. Это работы А. Мирошникова, И. Милютиной, Е. Кишки, Л. Рябошапки, А. Перетятко, Е. Гупаловой, И. Хатиповой, Ю. Троян и др.

Пионером в изучении отечественной фортепианной музыки стал А. Мирошников, охарактеризовавший произведения, написанные в МССР в 1940−1960-е гг. [125]. Главным его достижением стало введение в научный обиход данных сочинений и определение в них черт национального стиля. В числе примеров концертного жанра А. Мирошников рассматривает фортепианные концерты № 1 Д. Федова и № 2 В. Полякова. Важная роль в исследовании названной области принадлежит И. Милютиной, которая анализирует молдавские фортепианные камерно-инструментальные опусы с точки зрения преломления в них национального колорита [119; 120]. Как и А. Мирошников, она сфокусировала внимание на претворении в музыке фольклорного начала, определив ее своеобразие вводнотоновостью и обилием малосекундовых и тритоновых интонаций.

В 1990-е гг. были защищены три диссертации. Исследование Е. Кишки обращено к фортепианному исполнительству и педагогике Бессарабии периода XIX – начала XX вв. [74] и содержит информацию о том, что в названный период в Кишиневе жили и работали талантливые музыканты, которые внесли весомый вклад в развитие фортепианного искусства: И. Базилевский, В. Сероцинский, К. Романов, Ю. Гуз, В. Онофрей, К. Файнштейн, З. Болдырь и др. В диссертации Л. Рябошапки освещаются проблемы, связанные с зарождением и основными периодами развития молдавской фортепианной музыки XIX в. [147]. А. Перетятко характеризует фортепианную музыку Бессарабии 1920—1930-х гг. наряду с другими жанрами творчества местных композиторов [241]. Она

рассматривает фортепианные миниатюры Шт. Няги, Е. Коки, К. Романова и К. Златова, а также *Сонату с-moll* для фортепиано Шт. Няги как один из первых в Бессарабии образцов сонатного жанра. Важно, что А. Перетятко исследует и два фортепианных концерта К. Романова, делая вывод о том, что они решены в духе музыки С. Рахманинова.

Последующий ряд диссертаций о фортепианной музыке Республики Молдова связан с творчеством современных композиторов. Е. Гупалова изучает проблему возникновения и развития педагогического репертуара, классифицирует сборники произведений для детей, появившиеся во второй половине ХХ в. [56]. В исследованиях Р. Роман (Спринчану) исследуются этапы эволюции молдавской фортепианной миниатюры этого же периода [246; 250; 251]. В них говорится об особенностях национального компонента стиля и об использовании современных техник композиции. В монографии И. Хатиповой, основанной на материалах диссертации, анализируются произведения молдавских композиторов, используемые в учебном процессе АМТИИ и исполняемые на пианистических конкурсах [191]. Систематизируя миниатюры, сюиты и сонаты, она выявляет в них специфику кантиленности и виртуозности.

Ю. Троян фокусирует внимание на использовании рояля в композиторском творчестве В. Ротару [184]. Она определяет особенности тематизма и фортепианной фактуры в его фортепианных и камерных (инструментальных и вокальных) опусах в зависимости от жанра. Одним из произведений В. Ротару, проанализированных Ю. Троян, стала Концерт-рапсодия. Последней по времени из защищенных диссертаций, имеющих прямое отношение к затрагиваемой теме, является труд Т. Мельник, посвященный определению вклада педагогов кафедры общего фортепиано АМТИИ в развитие музыкальной культуры страны [115]. В числе произведений композиторов-педагогов данной кафедры Т. Мельник охарактеризовала Концерт для фортепиано с оркестром Esdur М. Фишмана, претворяющий традиции П. Чайковского и С. Рахманинова.

Помимо названных диссертаций, фортепианная музыка молдавских авторов, а также исполнительская и педагогическая деятельность отечественных пианистов отражена в аналитических разделах статей, книг и брошюр о развитии музыкальных жанров национальной музыки, о проявлении в них определенных стилевых тенденций, о творчестве композиторов Республики Молдова, о художественно-эстетических принципах известных музыкантов-пианистов: исполнителей и педагогов. Данные публикации раскрывают историко-культурный фон, на котором высвечиваются грани интересующей нас проблемы, рельефно ощущаемые в трудах обобщающего, панорамного плана.

В обзорной статье А. Абрамовича и С. Лобеля Инструментальная музыка

произведения для фортепиано включены в контекст основных инструментальных жанров композиторского творчества МССР 1950–1960-х гг. [5]. На основании анализа симфоний, симфонических поэм и сюит Л. Гурова, С. Лобеля, В. Загорского, В. Полякова, концертов для скрипки с оркестром Шт. Няги, Д. Гершфельда, В. Полякова, С. Лобеля, камерных ансамблей Н. Пономаренко, С. Лобеля и других сочинений исследователи резюмируют, что «...произведения композиторов Советской Молдавии /.../ свидетельствуют о серьезном творческом росте» мастерства отечественных композиторов [5, с. 288]. Данный тезис подтверждается и на примерах из фортепианных произведений: Сонаты *F-dur* В. Загорского, Концерта для фортепиано с оркестром Д. Федова и Второго форменианного концерта В. Полякова. В числе их достоинств А. Абрамович и С. Лобель «...стройность формы, яркость гармонического языка, называют красочность инструментовки, конкретность музыкальных образов» (концерт В. Полякова) [5, с. 266] и связь с молдавским народным песенно-танцевальным искусством, выразительную, рельефную тематику (концерт Д. Федова) [5, с. 261]. Названные фортепианные опусы привлекаются в качестве примеров для характеристики одной из тенденций развития симфонической национальной музыки 1950–1970-х гг. в статье 3. Столяра Симфоническая музыка (историко-аналитический обзор), опубликованной в сборнике Музыкальная культура Молдавской ССР. Речь идет о стремлении «...к овладению крупными формами и национальной мелодико-тематической основе созданию на развитых сонатносимфонических циклов» [172, с. 122].

Сведения о фортепианном творчестве молдавских авторов сосредоточены в двух разделах объемного издания Музыкальное искусство Республики Молдова. История и современность (Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate) [218]. Первый, написанный Е. Мироненко, включает информацию о фортепианных концертах Д. Федова, В. Полякова, С. Лобеля, В. Ротару, Г. Чобану, Б. Дубоссарского, Л. Штирбу и З. Ткач, которые представлены с позиции претворения основных стилевых тенденций времени. Фортепианные миниатюры, пьесы и сонаты рассмотрены П. Ротару в разделе о камерной музыке Республики Молдова. (Исследование Е. Мироненко в переработанном русскоязычном варианте увидело свет как часть ее монографии, в которой прослеживается эволюция концертного жанра в контексте национальной музыки рубежа XX—XXI вв. [123]. П. Ротару также опубликовала свой материал отдельной книгой [248]).

Проблематика национального фортепианного искусства в разных его ипостасях представлена не только в трудах обзорно-обобщающего характера, но и в публикациях, решающих различные научные задачи. Особое значение среди них принадлежит работам

Э. Абрамовой об инструментальном концерте в Молдове [2-4]. Рассматривая его эволюцию, она впервые внесла проблемный ракурс в анализ Первого концерта для фортепиано с оркестром Д. Федова и Концерта для фортепиано с оркестром В. Полякова. Важно, что указанные фортепианные опусы анализируются музыковедом в контексте других инструментальных концертов национальных композиторов и в связи с различными стилевыми тенденциями. Необходимо назвать и те музыковедческие публикации, которые освещают творчество отечественных композиторов и включают в свою орбиту рассмотрение их фортепианных произведений. В этой связи укажем ряд очерков Е. Клетинича о В. Загорском, Г. Няге, А. Стырче, С. Лобеле, В. Полякове [75–78]. В них он воссоздал творческие портреты ведущих композиторов Молдовы, рассмотрев, наряду с другими сочинениями, их произведения для фортепиано. Так, в брошюре Творчество В. Загорского Е. Клетинич рассмотрел Сонату для фортепиано F-dur и Рапсодию для скрипки, двух формениано и ударных [78]. В статье Василий Загорский того же исследователя содержится анализ сочинения под названием Диафонии. Музыка для формениано и струнных. Исследователь характеризует данные опусы как значительные не только в творчестве композитора, но и во всей национальной музыке, выделяя в Диафониях тенденцию к демократизации замысла и лирической непосредственности. Он, в частности, пишет: «Налицо /.../ желание в популярной форме донести до слушателя проблемы сложные и неоднозначные» [76, с. 162].

Две крупные работы Е. Клетинич посвятил анализу творчества С. Лобеля. В первой рассмотрены фортепианные Поэма gis-moll, Сюита и три ранние сонаты [77]. В статье Соломон Лобель, опубликованной позднее, внимание направлено на Концерт для фортепиано с оркестром [75]. Рассматривая его, Е. Клетинич выделяет такую особенность формообразования как «...соединение противоположных тенденций: к разомкнутости и замкнутости музыкальных структур» [75, с. 182]. Это проявляется в создании оригинальной композиционной схемы и в возникновении смешанного жанра концерта-симфонии. Отдельная статья, посвященная анализу композиции, драматургии и музыкального языка концерта С. Лобеля, принадлежит Т. Березовиковой [25].

В очерке Е. Клетинича об А. Стырче представлены фортепианная Соната, Романтическая сюшта в форме вариаций и миниатюры [75]. Подчеркивая вокальную природу композиторского дарования этого музыканта, музыковед пишет, что особая пластичность, выразительность и певучесть мелодий А. Стырчи были обусловлены его профессиональным певческим мастерством, знанием мировой вокальной литературы. Ряд фортепианных произведений А. Стырчи характеризует и Е. Зак: Две прелюдии, Гавот, У

колыбели и Скерцо, цикл пьес Контрасты, Романтическую сюиту в форме вариаций и Сонату [66]. Он отмечает, что «...фортепианная музыка А. Стырчи мелодична в широком смысле этого слова. Легко запоминаются главные темы благодаря выразительности, пластичности мелодической линии. Напевность /.../ пронизывает всю ткань» [66, с. 132].

Статья Е. Клетинича о творчестве В. Полякова содержит анализ оркестровых сочинений: инструментальных концертов для скрипки, фортепиано и виолончели, Пятой, Шестой и Седьмой симфоний, симфониетты Вешний сад, Concerto rustico. По мнению исследователя, «не все созданные композитором произведения в равной мере убеждают и впечатляют — многие из них остались в тени таких поистине выдающихся явлений, как Пятая симфония и Виолончельный концерт» [75, с. 50]. Характеризуя творчество Г. Няги, Е. Клетинич подчеркивает в нем особую роль скрипки [76]. Для фортепиано же композитор создал лишь Сюшту и цикл Пять пьес, которые, как и большинство его опусов, отмечены тесной связью с национальным фольклором. Анализу композиторского наследия Г. Няги посвящена также брошюра 3. Столяра [171]. Отдельным параграфом в ней представлены эти же сочинения, музыка которых «...сочетает в себе новизну музыкально-выразительных средств с ярким национальным колоритом» [171, с. 5]. В монографии Е. Абрамович о Л. Гурове представлена его Детская сюшта для фортепиано, охарактеризованная как «своеобразные картинки из детской жизни» [7, с. 45].

Анализы фортепианных опусов 3. Ткач принадлежат перу Г. Кочаровой. В ее работе Злата Ткач говорится о сочинениях для фортепиано, созданных в начале творческого пути композитора: Детской сюште и Теме с вариациями [88]. Вторая книга Г. Кочаровой Злата Ткач: судьба и творчество содержит информацию о Сонате-экспромте для рояля данного автора как примере претворения элементов еврейского фольклора в смешанном жанре [89]. Т. Деркач анализирует пьесы для фортепиано Хора, Каприччио и Маски С. Лунгула, приводя слова композитора о том, что фортепианным сочинениям он отдает предпочтение в сфере камерно-инструментальных жанров [60].

В монографии Е. Мироненко о В. Ротару присутствуют анализы многих произведений для фортепиано этого автора (Две импровизации, Прелюдия, Импровизация в народном стиле, Простая сюшта, Экспромт, Импровизация и Токкатина, Пять новеллетт на одну тему, Соната-импровизация). Кроме того, в ней содержатся ценные высказывания самого В. Ротару о роли фортепиано в его творчестве, об истории возникновения некоторых опусов [122]. В книге Е. Мироненко о творчестве Г. Чобану содержатся сведения о его фортепианных композициях [240]. Здесь анализируются Сонатина, два фортепианных концерта, Детский альбом, диптих для двух фортепиано

Кишиневской филармонической публике посвящается как примеры успешных поисков в области языка, техник композиции и жанрово-стилистических параметров музыки.

Ценная информация, связанная с разными сторонами отечественной фортепианной культуры, содержится в сборнике Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства, выпущенном преподавателями МГК им. Г. Музическу [45]. Так, в статье А. Мирошникова говорится о формировании традиций фортепианного музицирования в Бессарабии XIX века. Роль К. Микули в становлении молдавской фортепианной композиторской школы анализирует Л. Рябошапка. Фортепианное исполнительство Бессарабии 1918–1940 $\Gamma\Gamma$. находится В поле зрения Е. Кишки. профессионального мастерства и педагогики Т. Войцеховской рассматривает В. Аксенов. С. Коваленко и Л. Стратулат раскрывают основные педагогические и исполнительские установки А. Соковнина. Л. Ваверко выявляет драматургическую роль исполнительских средств в интерпретации Новеллы В. Загорского для фортепиано. Воспитание личности музыканта-пианиста в процессе формирования его профессиональных навыков находится в центре внимания С. Бесядынского и В. Левинзона. Применению методических идей Г. фон Бюлова в современной фортепианной педагогике посвящена статья С. Коваленко.

Ряд материалов о фортепианной музыке композиторов Молдовы опубликован в сборнике статей, выполненных студентами АМТИИ в соавторстве с педагогами. В статьях, вошедших в сборник, охарактеризованы фортепианные миниатюры С. Лобеля, особенности композиторского замысла произведения Г. Чобану *De sonata meditor*, представлен исполнительский анализ *Двух прелюдий* для фортепиано М. Стырчи [228].

В последние годы появился ряд крупных работ и отдельных статей о деятельности педагогов-пианистов. Особое место в нем занимают две объемные публикации: К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Л. Ваверко С. Пожара и А. Л. Соковнин И. Столяр [138, 175]. В монографии С. Пожара содержится информация об учителях, коллегах и учениках Л. Ваверко, раскрываются педагогические принципы профессора, говорится о ее концертном репертуаре; освещаются события музыкальной жизни Кишинева, Одессы и ряда других городов бывшего СССР второй половины ХХ в., дается перечень статей, заметок и рецензий о творчестве пианистки, прилагается список ее выпускников в АМТИИ. В книге И. Столяр рассказывается о А. Соковнине, талантливом педагоге и пианисте, способствовавшем пропаганде национального исполнительского искусства; здесь же речь идет о творческой деятельности его учеников.

К 100-летию со дня рождения Г. Страхилевич, вошедшей в историю молдавской культуры как музыкант, уникальный по своей многогранной одаренности, ее дочь,

С. Пропищан, опубликовала сборник статей, высказываний и воспоминаний деятелей культуры Молдовы о жизни и деятельности своей матери [140]. В ракурсе данного исследования принципиальны приводимые здесь факты исполнения Г. Страхилевич фортепианных концертов Д. Федова, В. Полякова, В. Ротару и С. Лобеля.

Среди публикаций, имеющих большое методологическое значение для настоящей диссертации, необходимо назвать и другие работы об отечественных пианистах — исполнителях и педагогах. Так, И. Хатипова характеризует этапы творческой деятельности и основные педагогические принципы пианиста и композитора В. Сечкина, несколько лет проработавшего на посту заведующего Кафедрой специального фортепиано МГК [238]. Аналогичный ракурс она избирает и в статье о Л. Оксинойт, своем первом учителе по классу фортепиано [237]. Более подробно И. Хатипова раскрывает педагогические секреты этого самобытного педагога музыкального лицея им. Ч. Порумбеску в другой статье, написанной в соавторстве с Р. Бырлибой [239]. Отдельный очерк И. Хатиповой посвящен проблеме воспитания индивидуальных исполнительских качеств ученика в процессе обучения игре на рояле [236].

А. Фельдман (Варданян) выявляет основные задачи музыкальной интерпретации сквозь призму педагогического опыта В. Левинзона [230]. Отдельные аспекты данной области методики преподавания фортепиано, в частности, соотношение ритма и агогики при исполнении музыкального произведения на концертной эстраде, опираясь на трактовку В. Левинзона, освещается в другой статье того же автора [253]. Раскрытию особенностей разных видов памяти и их проявлению в процессе музыкального исполнительства посвящена ее же публикация в материалах методологического семинара АМТИИ [255]. Об использовании произведений композиторов Республики Молдова в педагогическом репертуаре профессора В. Левинзона говорит в статье И. Савина [149].

Таким образом, в изучении фортепианного искусства Республики Молдова накоплен достаточно богатый материал об отдельных сочинениях отечественных композиторов для фортепиано, о тенденциях развития различных жанров фортепианной музыки (в том числе фортепианного концерта), об исполнительской и педагогической деятельности ряда известных отечественных пианистов, о роли музыкального вуза Республики Молдова в становлении и развитии фортепианной культуры страны и др.

1.2. Современная трактовка основных проблем инструментального концерта

Работы, посвященные теории, истории, стилевым и жанровым разновидностям инструментального концерта, многочисленны. Их авторами являются как

отечественные, так и зарубежные музыковеды. В их числе — Б. Асафьев, Е. Назайкинский, И. Кузнецов, Д. Житомирский, О. Леонтьева, М. Тараканов, Л. Раабен, Э. Абрамова, Е. Самбриш, В. Андриеш и др.

В числе основных проблем теоретического изучения инструментального концерта наиболее существенными являются две: определение *понятий* концерта, концертности, концертирования, а также *классификация* инструментальных концертов. Музыковеды едины в том, что концерт — это «...произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю» [141, с. 922]. Концерт является философско-концептуальным жанром, который отражает идеологические и эстетические идеи своей эпохи, гибко взаимодействуя с другими жанрами музыки (преимущественно симфоническими и камерными) на протяжении всей эволюции.

Инструментальный концерт часто рассматривается сравнении рядоположенной ему симфонией. Данный факт легко объясним: возникнув из единого симфония источника (concerto grosso), И концерт развивались В системе инструментальных жанров параллельно, постоянно взаимодействуя между собой; их пути часто переплетались, приводя порой к появлению таких феноменов, которые трудно либо только симфонией. Жанры назвать только концертом симфонии инструментального концерта прошли длительный путь развития, выразившийся в возникновении огромного числа конкретных жанровых решений в творчестве композиторов разных национальных школ и стилевых направлений. Данная эволюция продемонстрировала чрезвычайную гибкость и мобильность как концерта, так и симфонии, их способность в одних случаях вплотную подойти друг к другу (концертсимфония), а в других — максимально приблизиться к камерному ансамблю (камерная симфония, камерный концерт). Причины жизнеспособности инструментального концерта видятся в таких его качествах как особенность специфической коммуникативной ситуации, возможность особого самовыражения исполнителя-солиста, относительная для восприятия, доступность слушателя сравнению легкость ПО другими инструментальными жанрами (в частности, с симфонией).

Российские музыковеды М. Тараканов и М. Арановский определяют жанровое своеобразие концерта как единство двух начал, а именно — согласия и противоборства, находящихся в диалектической взаимосвязи. Помимо этого, по мнению М. Тараканова, особенностью инструментального концерта является постоянное взаимодействие стабильных и мобильных элементов: с одной стороны, он сохраняет свои сущностные

признаки, внутреннюю структуру, а с другой, проявляет необыкновенное разнообразие внешней архитектоники. В этой связи исследователь пишет: «В историческом разрезе концерт предстает как стабильный жанр, выступающий во множестве изменчивых, переходящих друг в друга разновидностей» [179, с. 10]. В инструментальной музыке принцип концертирования, то есть «соревнования» нескольких солирующих голосов, отчетливо проявлялся в жанрах сюиты и церковной сонаты (например, Balletto concertata Ф. Мелли или Sonata concertata Д. Кастелло). Первые образцы инструментального концерта возникли в конце XVII в.; это были concerti grossi, основанные на контрастном сопоставлении оркестра (tutti) и солистов (concertino). Фактически же инструментальный концерт сложился в первой половине XVIII в. в творчестве А. Вивальди.

Классический период в развитии концертного жанра связан с искусством венских классиков. У Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена в качестве структурной основы устанавливается трехчастный сонатно-симфонический цикл с характерным образносмысловым и тональным соотношением частей, определяется сонатная форма с двойной экспозицией в первой части, а также местоположение каденции солиста. Сравнительно с доклассическими образцами, существенно изменился принцип изложения и развития тематизма, который характеризовался не столько фактурной однородностью, сколько интонационно-мотивной индивидуализацией. В эпоху романтизма наблюдается отход от классической структуры жанра. Романтики создали одночастный концерт двух типов: малой формы, концертитюк (позднее — под названием концертино), и крупной формы, соответствующей симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Отсутствующие в классическом концерте тематические связи между частями заменились принципом монотематизма и сквозного развития. В романтическом концерте XIX в. представлен особый род красочнодекоративной виртуозности, которая стала стилевым признаком эпохи, и поэтому нельзя не согласиться с музыковедом М. Калашник в том, что «...с точки зрения законов композиции концерт, по сравнению с другими жанрами, наименее канонизирован. Например, любая симфония обычно относится к некоей идеальной модели, разработанной в венскую классическую эпоху. В то же время концерт связан с целым спектром различных типов инструментальной музыки» [265, с. 158].

И все же, несмотря на возможные различия в решении жанровой модели инструментального концерта, существуют некоторые общие черты, которые раскрывают суть данного жанра. В качестве одной из них выделяют *игру* как вид деятельности и тип отражения действительности. Другим важным свойством является *диалог* как образ

мышления и путь реализации игры. Наконец, важнейшими атрибутами интересующего нас рода музыкальных произведений являются тесно связанные между собой концертирование и концертность. Эти понятия раскрываются в работах Б. Асафьева, Е. Назайкинского, И. Кузнецова, Д. Житомирского, В. Уткина, О. Леонтьевой, Е. Самбриш. При этом под концертностью понимаются внешние качества жанра — его репрезентативность, эстрадная эффектность, виртуозность, общая активность движения, энергичное мелодическое развертывание; концертирование же трактуется как принцип драматургии, проявляющийся в логике игры, состязательности, диалогичности. В теории исполнительского искусства концертирование — это вовлечение большого арсенала выразительных возможностей сценического воздействия музыкальной интерпретации.

Так, в Книге о Стравинском Б. Асафьев пишет, что принцип концертности как соревнования заключается не в одном виртуозном превосходстве, а «...в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею порожденной идеи контрастирующей» [18, с. 218]. Теория концертности, рассмотренная преимущественно на примерах сольного фортепианного концерта, получила развитие в работах И. Кузнецова. В статье Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании исследователь предлагает исторический обзор отдельных трактовок понятия концертность [99]. И. Кузнецов понимает концертность многозначно: «...во-первых, как свойство, качество музыки, присущее различным жанрам, во-вторых, как квинтэссенцию общих принципов жанра и формы концерта, в-третьих, как исторический тип (форму)» [99, с. 130]. Ученый отмечает универсальный характер концертности как метода музыкального мышления и характеризует совокупность интонационных процессов, жанровых и композиционных особенностей, виртуозных и технических элементов, а также специфических приемов, свойственных ей. Помимо концертирования это импровизационность, диалогичность и др.

Специфику концертирования подробно анализирует и Е. Самбриш, раскрывая ее при анализе инструментальных концертов А. Эшпая [152]. Она определяет данный феномен охватывающее «...множество как явление, приемов методов: виртуозность, игровую логику, тембровую персонификацию, состязательность, импровизационность, диалогичность, репрезентативность, коммуникативность. Проявляясь в большей или меньшей степени, вместе или по отдельности, они сообщают концертированию всевозможные оттенки качественных различий» [152, с. 10]. Доказывая свою мысль, Е. Самбриш утверждает, что наиболее устойчивым проявлением принципа концертирования является «...тембровая персонификация, т. е. выделение солирующих тембров» [152, с. 11]. Она зависит от мобильности тембровых функций в оркестровой партитуре и может быть постоянной (двойной, тройной, концерт для оркестра с заранее оговоренными солистами) или изменчивой (концерт для оркестра без солистов).

В работе А. Уткина О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке излагается мысль o присущей жанру концерта «...амбивалентности, состоящей в нерасторжимом единстве соперничества и согласия, противостояния и взаимодополняющего развития тезиса и антитезиса» [187, с. 68]. Исходя из внутренней противоречивости, диалогичности жанра, исследователь предлагает классификацию моделей концерта, различая: «концерт-монолог, концерт-диалог и концерт-полилог» [187, с. 79]. Систематизация разновидностей сольного концерта проводится также И. Кузнецовым, который выделяет в качестве ее критерия соотношение сольной и оркестровой партий. Исходя из этого, исследователь определяет три основных варианта концерта: паритетный, доминантно-сольный и доминантно-оркестровый [99]. М. Тараканов в работе Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке предлагает иную классификацию концертов: в зависимости от особенностей их драматургии [180]. Он разделяет все концерты на две группы: симфонизированные и виртуозно-игровые. Эту же классификацию использует М. Лобанова в своей статье Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики [105]. Что же касается стилевых разновидностей жанра концерта в ХХ в., М. Лобанова говорит о трех подвидах: первый использует жанрово-стилевые признаки концерта доклассической эпохи, второй обогащает традиции симфонизированного концерта эпохи классицизма и романтизма, третий соотносится с камерным составом современного типа.

Свою классификацию концертов формулирует Е. Самбриш, разграничивая их по стилевому наклонению: к первой группе относятся «...концерты, имеющие стилевые атрибуты эпохи барокко, соотносящиеся, /.../ с concerto grosso или с иными жанрами, композиционными приемами и музыкально-выразительными средствами того времени» [152, с. 9]; ко второй группе относятся «...концерты, соотносящиеся с классико-романтической моделью» [152, с.10]; к третьей группе принадлежат «концерты нового типа, не ориентированные ни на барочную, ни на классико-романтическую модель и отличающиеся индивидуальным композиционным решением и использованием современных приемов и средств» [152, с. 10]. В качестве критерия систематизации часто выступает исполнительский состав, в том числе, количество солирующих инструментов.

Так, в классификации Е. Самбриш содержатся три варианта жанровой модели: *сольные концерты* (для одного инструмента без оркестра, с камерным оркестром или ансамблем, с полным или неполным составом оркестра), *концерты для нескольких солистов* (концерты-ансамбли в сопровождении камерного оркестра или группы инструментов, двойные и тройные концерты с полным или близким к нему составом оркестра), *концерты для оркестра* (с указанием постоянных солистов или без такового) [152, с. 10].

Л. Раабен в монографии Советский инструментальный концерт предлагает типологию концерта, исходящую из критерия традиционности и новаторства. Он выделяет концерты, в которых композиторы ориентируются на формы классического симфонизма (первый вид); где данные конструкции обновляются за счет современных композиторских техник письма (второй вид); в рамках которых происходит отказ от классических принципов организации материала за счет обращения к техникам композиции XX в. (третий вид); в которых осуществляется объединение разных принципов, синтез элементов различных стилей (четвертый вид) [142].

Существует немало работ, авторы которых рассматривают развитие концертного жанра в определенную эпоху либо в творчестве определенного композитора. К примеру, инструментальный концерт периода классицизма рассматривается в работах М. Друскина Фортепианные концерты Моцарта и Фортепианные концерты Бетховена [65, 64], классические и романтические разновидности жанра исследует Б. Гнилов в своей диссертации Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) [51]. Многие искусствоведы подчеркивают мысль о том, что XX в. стал периодом расцвета инструментального концерта, поскольку к нему обращались практически все крупные мастера этого времени. Данная идея убедительно доказывается в таких исследованиях как Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы А. Сохора, Стиль и жанр в музыке Е. Назайкинского, Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке М. Арановского, Музыкальный стиль и жанр. История и современность М. Лобановой, Морфологическая система музыки и ее художественные жанры О. Соколова [167; 129; 17; 106; 164] и др. Данные труды — важный методологический компонент настоящей диссертации.

Теоретические проблемы концертного жанра освещаются и в монографиях о творчестве отдельных композиторов. Так, Н. Кравец, изучая инструментальные концерты С. Прокофьева, предлагает свою классификацию концертов первой половины прошлого столетия [94]. Она разграничивает их по стилю, жанровому типу и драматургии. Исходя из *стилевого* аспекта, автор выделяет концерты, сознательно ориентированные на

барочную модель (неоклассические); сочинения, не реставрирующие стиль музыки прошлого, но косвенно связанные с ним; произведения, обнаруживающие классицистско-романтические тенденции; опусы с обновлением классицистско-романтических традиций за счет выразительных возможностей музыки ХХ в. Классифицируя концерты с точки зрения жанрового типа, Н. Кравец распределяет их на три вида: концерт-ансамбль для нескольких инструментов с оркестром (или без него), сольные концерты с камерным оркестром или группой инструментов, концерт (или концертино) для оркестра. Драматургический критерий систематизации предполагает разделение концертов на симфонизированные и состязательно-игровые. Исследователь отмечает условность этого разделения в музыке ХХ в., т. к. симфонизация нередко проникает в «игровые» концерты, а состязательность вообще характеризует концерт в силу специфики жанра. При этом с точки зрения структурного оформления в концерте ХХ в., по мнению музыковеда, наблюдаются тенденции тяготения к классической трехчастности, симфонической четырехчастности, сюитной многочастности и поэмной романтической одночастности.

Таким образом, на рубеже XX–XXI вв., несмотря на широкое распространение концепций постмодернизма, нео- и постстилей, инструментальному концерту все же удается сохранить свое жанровое ядро, выражающееся в таких его незыблемых свойствах как концертность, диалогичность, игровая логика, виртуозное начало. Он продолжает развиваться вширь (появляется самостоятельная разновидность — концерт для различных народных инструментов и симфонического оркестра или оркестра народных инструментов и вглубь (расширяются содержательные возможности, меняется внутренняя структура). Композиторы часто заменяют обозначение жанра концерта программным подзаголовком, а иногда и вовсе отказываются от наименования, используя лишь идею концертности.

1.3. Систематизация научных источников в области изучения жанровой специфики концерта для фортепиано с оркестром

Жанр фортепианного концерта как разновидность инструментальной музыки осмысливался в музыковедческой литературе преимущественно в связи с творчеством отдельных авторов и — реже — с его трактовкой в разных национальных композиторских школах. В учебниках и учебных пособиях по истории музыки и истории фортепианного искусства отдельными темами и разделами представлены наиболее значительные концерты западноевропейских, русских и молдавских композиторов. Речь идет о таких изданиях, как История зарубежной музыки, История русской музыки, Музыка ХХ века, История музыки народов СССР и др. [63; 71; 83; 73; 128; 72]. Существуют также

публикации справочного характера, посвященные инструментальным концертам. Наиболее объемным из известных, доступных и интересующих нас сборников является *Путеводитель по концертам*, составленный румынскими музыковедами Е. Прикопе, В. Кристианом и Ю. К. Спиру [242]. В нем содержится информация о времени создания, исполнительском составе и форме фортепианных концертов (в том числе написанных румынскими авторами П. Бентою, П. Константинеску, Д. Липатти). Кроме того, в отдельных книгах, брошюрах и статьях также можно найти сведения о фортепианных концертах разных композиторов. В установленных рамках диссертации исчерпывающе проанализировать подобные работы невозможно, поэтому ограничимся наиболее важными, рассматривающими те явления мировой культуры, которые в наибольшей степени повлияли на формирование модели жанра концерта для фортепиано с оркестром.

Первым из таких музыкантов стал В. А. Моцарт. Именно он перевел магистральную линию развития концерта из области скрипичного, А. Вивальди и развиваемого И. С. Бахом и др., в сферу фортепианного. Более того: собственно фортепианный стиль изложения в современном его понимании начал складываться преимущественно в творчестве В. А. Моцарта, чья клавирная фактура приобрела очертания, которые с течением времени получили наименование классических. У него уже само участие фортепиано выступает проводником концертного начала как собственно в жанре концерта, так и в области камерной музыки с участием этого инструмента. Именно в моцартовских сочинениях рояль наиболее ярко демонстрирует свои возможности. А. Эйнштейн считает клавирные концерты синтезом, «...вершиной и венцом инструментального творчества Моцарта» [213, с. 275]. Жанр клавирного концерта можно со всем основанием считать квинтэссенцией моцартовской концертности. Характеризуя роль клавирного концерта в творчестве В. А. Моцарта, А. Эйнштейн пишет: «Скрипичными концертами он занимался энергично, но недолго, а потом и вовсе их забросил. Концертам для духовых, а также жанру simfonia concertante Моцарт уделял серьезнейшее внимание, но все же — от случая к случаю. Клавирному же концерту он был верен с отроческих лет до самой смерти» [213, с. 275]. Любопытно также, что В. А. Моцарт, превосходно владевший скрипкой и альтом, неохотно занимался исполнительством на этих инструментах; вместе с тем он самое серьезное внимание уделял своим занятиям в качестве пианиста — исполнителя-виртуоза и педагога.

В брошюре М. Друскина *Формепианные концерты Моцарта* содержится общая характеристика всех концертов и анализ семи из них [65]. Музыковед уделяет внимание строению и развитию тематического материала, особенностям формы и композиционным приемам, справедливо указывая, что в творчестве В. А. Моцарта «...жанр классического

фортепианного концерта был оформлен и закреплен: он синтезировал предшествовавшие художественные искания» [65, с. 3]. Автор пишет также о такой новации моцартовских концертов, как фортепианная кантабильность (выражение М. Друскина), «...которую Моцарт заимствовал от Иоганна Христиана Баха и довел до предела выразительности. /.../ Уравновесив партии солиста и оркестра, Моцарт сочетал воедино контрастность и драматизм разработки с напевной виртуозностью» [65, с. 5–6]. Он говорит, что характерными концертными приемами В. А. Моцарта являются средства фигурационной фактуры, скрытого многоголосия, педальных эффектов.

Если В. А. Моцарт в фортепианных концертах, по свидетельству Г. Орлова, «развивает колористическую певучую орнаментику, используя импровизационную манеру фортепианного письма, то Бетховен превращает виртуозность в действенное средство создания героических, драматически напряженных образов» [135, с. 19]. Он сближает фортепианный концерт с симфонией, обогащая содержание и форму. Новое заключается в симфонизации концерта: диалогичность приобретает диалектическое качество, делая взаимодействие солиста и оркестра более контрастным, зачастую конфликтным. В брошюре Фортепианные концерты Бетховена М. Друскин раскрывает понятие симфонического метода, присущего этому композитору, и особенности его проявления в фортепианных сочинениях. В работе рассказывается также о новаторстве бетховенского пианизма, содержится дискография и краткий список трудов о фортепианных концертах немецкого классика [64]. Фортепианная фактура в концертах Л. Бетховена характеризуется принципами, которые исследователь называет «взрывчатостью и связностью» [64, с. 23]. Он, в частности, пишет: «Ровность звукового поля взрывают неожиданные акценты sf, внезапные подъемы, спады, заостренность staccato и т. п., чему противостоит протяженная связность legato, которая, чтобы еще теснее связать звуки, нередко скрепляется посредством группетто или цепочкою трелей и т. д. Подобная контрастность фортепианной фактуры при разнообразии штрихов, артикуляции, декламационных цезур, приемов разделения и слитности музыкальной речи — существенная особенность стиля Бетховена» [64, с. 23].

По сравнению с В. А. Моцартом, в фортепианных концертах Л. Бетховена возрастает значение монолитности, мощности звучания солирующего инструмента. Так, характеризуя строение музыкальной ткани рояля в исследуемых опусах, М. Друскин отмечает, что звуковая палитра фортепианной партии расширяется за счет регистрового объема, «...особенно за счет дискантового регистра, развивается октавная, аккордовая техника. Появляются неожиданные акценты на слабой доле, несравненно обогащается

ритм. Вместе с тем звучание становится, если так можно выразиться, объемнее. /.../ Характерный для Бетховена динамический прием приближения или удаления звучности, смены волн нарастания или спада сродни перспективе в живописи» [64, с. 22–23].

Эпоха романтизма представила целую галерею ярких композиторских имен, внесших большой вклад в развитие фортепианного концерта и послуживших образцом для многих молдавских композиторов в области изучаемого жанра. Одним из них является И. Брамс, для которого был свойственен органический синтез классических и романтических традиций. В объемной монографии Е. Царевой о жизни и творчестве И. Брамса имеется специальный раздел, посвященный фортепианным концертам композитора. Он сравнительно невелик, но в нем содержится характеристика обоих концертных опусов. Исследователь пишет: «Черты романтической рапсодичности, свобода в организации материала не затемняют $/ \dots /$ классической основы. Она проявилась и в использовании циклической формы, и в наличии двойной экспозиции, и в равноправии сольной и оркестровой партии на основе симфонических закономерностей целого» [197, с. 288]. Е. Царева отмечает особую связь жанров фортепианного концерта и симфонии в музыке И. Брамса. Она указывает, что Первый концерт как бы занимает место симфонии на раннем этапе его творчества, Второй же возникает в окружении симфоний. Указывая их место в общей эволюции жанра, автор определяет его как продолжение «...бетховенской традиции симфонизации концерта, происходящей /.../ в рамках классического цикла. Максимальное сближение концерта с симфонией, усиление эпичности в общем синтезе драматического, лирического и жанрового начал /.../ роднят концерты Брамса с концертами Грига, Чайковского и продолжают развиваться в концертах Рахманинова /.../ и Прокофьева» [197, с. 289].

Фортепианные концерты Ф. Шопена и Ф. Листа часто рассматривают вместе, поскольку такое сравнение дает возможность наиболее ярко выявить неповторимость каждой из авторских манер, отличающихся виртуозностью. Но, если фактурная ткань концертов Ф. Шопена проникнута напевной, выразительной мелодичностью и богатым подголосочным развитием, то виртуозные средства концертов Ф. Листа обогащаются ораторской мощью и красочностью. Ценные наблюдения об особенностях фортепианного изложения в музыке композиторов-романтиков содержатся в статье Я. Мильштейна О фортепианной фактуре Шопена и Листа [118]. Говоря об общих чертах музыкального склада в произведениях названных авторов, исследователь пишет, что эти композиторы «... как полновластные хозяева звуковых ресурсов фортепиано бесконечно расширили круг его пространственно-динамических возможностей» [118, с. 109]. Это проявляется в

стремлении охватить пассажами (гаммами, арпеджио, фигурациями) всю клавиатуру, «все звуковое поле инструмента» [118, с. 109]. Другой точкой соприкосновения великих мастеров рояля XIX в. стало стремление к большим регистровым расстояниям в изложении гармоний (широкое расположение аккордов, развернутые волнообразные пассажи, *arpeggiato*, применение педали).

В то же время, фактурные особенности фортепианных концертов Ф. Шопена и Ф. Листа имеют и существенные отличия: стремясь к использованию всех звуковых ресурсов рояля, Шопен добивается этой цели «посредством разновременного охвата клавиатуры широкими арпеджио или иными пассажами, звучащими на педали», в то время как Ф. Лист предпочитает «метод сжатия пассажа в единый аккордовый комплекс» [118, с. 111]. У него гармонии чаще изложены в одновременном звучании, более того: несколько аккордовых пластов нередко объединяются в единое созвучие, поэтому «усложнение звуковых комплексов порождает массивный, «густой» стиль изложения (al fresco). У Шопена же применяются преимущественно арпеджированные аккорды либо аккорды с форшлагами; это приводит к «прозрачному» звучанию» [118, с.112].

Оба композитора в своей фортепианной фактуре используют прием мелодизации пассажей, представляющих «как бы «сжатую», взятую в быстром темпе мелодию. Но у Шопена этот принцип /.../ господствует повсюду, у Листа же значимость его ограничена» [118, с. 112]. Различия обнаруживаются и в соотношении гармонии и мелодии внутри фортепианной фактуры: если у Ф. Шопена гармония словно вырастает из мелодических сплетений, подголосков, то есть производна от мелодии, у Ф. Листа именно гармония является первоосновой, из которой строится мелодия. Обоим композиторам удалось расширить красочные, тембровые возможности фортепианной фактуры: они умело используют низкий регистр, открывают новые возможности в среднем регистре, исключительно оригинально трактуют более высокие, «светлые» регистры (блестящие каденции, трели, скачки, полные нежности и грации легкие пассажи, фигурации). Этот аспект фортепианной фактуры связан с новаторским применением педали, с введением более тонких градаций нюансировки (полупедаль, четвертьпедаль). Однако если у Ф. Листа нередко на педали звучат остро диссонирующие полигармонические сочетания, Ф. Шопен старается применять педаль более тонко.

Что же касается «фортепианной инструментовки», то, как подчеркивает Я. Мильштейн, в концертах Ф. Шопена расширение тембровых возможностей солирующего инструмента не связано с имитацией оркестровых звучаний, композитор никогда не упускает из виду возможность реализации исключительно фортепианной

специфики мышления. У Ф. Листа, напротив, преобладает оркестровая трактовка рояля, когда фортепианными средствами воспроизводится звучание симфонического оркестра. Таким образом, Ф. Лист и Ф. Шопен предстают как антиподы в развитии фортепианной фактуры эпохи романтизма. У Ф. Шопена доминирует мелос, горизонталь, у Ф. Листа гармония, вертикаль; Ф. Шопен опирается на индивидуализированные фактурные формулы, у Ф. Листа преобладают типизированные фактурные ячейки, вследствие чего музыкальная ткань оказывается более однотипной, стандартизированной. У Ф. Шопена пианистическая фактура ориентирована на вокальное начало, у Ф. Листа господствует инструментальный стиль; Ф. Шопен руководствуется идеей аполлонической соразмерности, гармоничности, избегания экстраординарных эффектов, у Ф. Листа же наблюдается дионисийское стремление К романтической «чрезмерности», декоративности, патетико-пафосному высказыванию [118, с. 113].

Помимо сравнительной характеристики фортепианного стиля названных авторов, в музыковедении имеются и публикации о каждом в отдельности. Фортепианные концерты Ф. Шопена стали предметом анализа в работе А. Соловцова с соответствующим названием [166]. Музыковед отмечает: «Сохраняя классически стройную, моцартовски ясную форму, насыщая, как и Гуммель, музыкальную ткань изящными пассажами, Шопен создает художественные образы безусловно и глубоко самостоятельные» [166, с. 6]. В концертах великого польского музыканта ведущая роль принадлежит роялю. В них партия солиста отличается виртуозностью, изяществом и изысканностью, в то время как оркестровый аккомпанемент представлен скупым гармоническим фоном.

Брошюра о концертах Ф. Листа принадлежит Ю. Хохлову. Автор характеризует общие черты, свойственные концертам этого композитора, к которым относит близость к жанру симфонической поэмы с ее одночастностью, монотематизмом, непрерывностью перехода от одного раздела к другому. Общим композиционным принципом обоих концертов, по мнению Ю. Хохлова, является «сопоставление ряда контрастных образов с последующим «приведением их к единству» в конце произведения (последнее достигается сближением образов по характеру выразительности, структурным их сближением)» [196, с. 35]. Исследователь обращает внимание на равновесие в них соло и оркестра, говоря, что партия рояля написана эффектно и позволяет солисту легко соревноваться с оркестром.

В развитии образно-содержательных аспектов виртуозности фортепианного концерта большая роль принадлежит русским композиторам, оказавшим значительное влияние на молдавскую ветвь данного жанра. Первым из российских авторов, уделившим значительное внимание концерту для фортепиано с оркестром, был А. Рубинштейн. (До

А. Рубинштейна в русской музыке также существовали образцы концертов для фортепиано с оркестром: Дж. Фильд, большую часть жизни проживший в России, сочинил семь фортепианных концертов.) Будучи автором пяти фортепианных концертных опусов и воплощая идею соревновательности солиста с оркестром как основу драматургии, А. Рубинштейн продолжает симфонизацию жанра, ведущую от Л. Бетховена к Ф. Листу и И. Брамсу. Судьба этих концертов неодинакова: ноты первых двух не сохранились; третий более известен как Октет ор. 9 для фортепиано, струнного квартета, флейты, кларнета и валторны. Лишь Четвертый и Пятый концерты относятся к числу репертуарных и показательных для русской музыки второй половины XIX в. Концертам А. Рубинштейна свойственна развитая фактура, виртуозная трактовка сольной партии, использование (наряду с русскими национально-ладовыми элементами) мелодико-интонационных оборотов ориентального характера. По словам Л. Баренбойма, А. Рубинштейн «...заложил основу того /.../ лирико-героического концертного стиля, который в известной степени определил дальнейший путь развития русского фортепианного концерта» [22, с. 129].

Следующий этап в развитии русского фортепианного концерта связан с шедеврами П. Чайковского и С. Рахманинова. Так, по свидетельству Г. Орлова, у этих композиторов «... единство виртуозности и мелодики нашло свое выражение в приеме превращения виртуозного фона в выразительную мелодию и, наоборот, — растворения мелодии в фоне» [135, с. 22]. Другим признаком русского фортепианного концерта рубежа XIX–XX вв. стало проникновение в партию солирующего инструмента фольклорных и бытовых жанров своей эпохи (плясовые ритмы в финалах концертов П. Чайковского, вальсовость в медленной части его Первого концерта, во второй теме Четвертого концерта С. Рахманинова, маршевость начальных тем Второго концерта П. Чайковского и Второго концерта С. Рахманинова).

Как отмечает Л. Гаккель, сочинения А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова и Н. Метнера тяготеют к монументальной фактуре, где нередко темы помещены «...в низкие, обертоново-богатые регистры, в кульминациях предпочитают аккордику высокой плотности. Инструмент у них гудит, голоса сближены, педаль нередко есть средство затемнить колорит, свести пласты фактуры в нерасторжимое целое» [48, с. 204]. Другой особенностью фортепианной фактуры в концертах этих композиторов становятся регистровые перекрещивания в пределах многоголосного изложения, «прорастания» отдельных голосов друг в друга. А. Глазунов является автором двух фортепианных концертов, которые, хотя и не приобрели известности его Концерта для скрипки с оркестром, тем не менее, стали важной вехой в развитии жанра. Так, его Первый концерт,

хронологически близкий Скрипичному, подобен ему и формой, и содержанием. Это проявляется в сжатости структуры, в господстве мягкой элегической лирики, в чертах камерности. Второй фортепианный концерт А. Глазунова, напротив, монументален и виртуозен. В характере тематического материала ощущаются отголоски кучкистских (корсаковско-бородинских) музыкальных образов, преобладают светлые, мужественные тона. Как и концерт Н. Римского-Корсакова, он решен в листовской одночастноциклической форме с использованием вариационно-вариантных методов трансформации тематизма. Образная характеристика А. Оссовского, данная Восьмой симфонии А. Глазунова, точно отражает и особенности его Второго фортепианного концерта: «Вот прямая противоположность Чайковскому. Течение событий, — говорит нам художник, предустановленно, и все придет к мировой гармонии» [136, с. 184]. В развернутой статье Г. Аксельрода, помещенной в сборник Вопросы формепианного исполнительства, изучается Первый форменианный концерт П. Чайковского, анализируется история его создания, говорится о премьере и первых исполнителях, сравниваются различные редакции, приводятся методические рекомендации А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза и С. Фейнберга по преодолению некоторых технических трудностей [8].

А. Соловцов посвящает отдельную брошюру чертам стиля (в том числе фортепианного) С. Рахманинова, разбирает тематический материал, композицию и драматургию каждого концерта [165]. Он отмечает, что в них С. Рахманинов продолжает традиции П. Чайковского, в частности, его Первого, b-moll'ного концерта. Характерной чертой стиля фортепианных концертов С. Рахманинова является контрастность в динамических, фактурных, регистровых и ладогармонических параметрах музыкального целого. Для его звуковой палитры характерны две противоположные сферы — объемные, мощные, полнозвучные фрески и прозрачные акварельные арабески, нередко причудливого рисунка. Н. Растопчина привлекает внимание к проблеме интерпретации фортепианных концертов С. Рахманинова советскими пианистами: С. Рихтером, Л. Обориным, П. Серебряковым и Я. Заком [145]. Она заключает, что рахманиновская трактовка, как правило, довлеет над индивидуальным прочтением текста пианистами-исполнителями. Поэтому главной задачей при работе над концертами этого автора является снятие штампов и трафаретов, с чем блестяще справляются названные мастера.

В книге Л. Гаккеля *Формепианная музыка XX века* изучаются пути развития фортепианного концерта в контексте творческих достижений указанного периода [48]. Здесь представляют интерес, прежде всего, очерки о И. Стравинском, С. Прокофьеве и Д. Шостаковиче, чьи произведения оказали наибольшее влияние на стилистику и

структуру фортепианных концертов молдавских композиторов. Л. Гаккель подчеркивает, что антиромантическая направленность сочинений И. Стравинского диктовала аскетизм, беспедальность фортепианного письма, приверженность ударным видам техники (репетиции, martellato), дробную артикуляцию (в том числе, технику прямого удара по клавиатуре, «аккорд-удар», отказ от скользящего движения вдоль клавиатуры, свойственного романтикам). Историческое значение И. Стравинского в плане инноваций фортепианного письма состоит в том, что, наряду с Б. Бартоком, П. Хиндемитом и С. Прокофьевым, он отказался от звуковых эталонов эпохи романтизма, создав ударный, звонный образ фортепиано. «Дискредитировав» романтическую идею интерпретации как «второго создания» произведения, И. Стравинский с помощью более точной записи музыкального ритма и артикуляции ограничил творческую волю исполнителя.

Сведения о фортепианных концертах С. Прокофьева можно встретить во многих источниках: статьях из сборников С. С. Прокофьев, Сергей Прокофьев, Черты стиля С. Прокофьева [169; 157; 207], в брошюре Л. Гаккеля Фортепианное творчество Прокофьева [49], в ряде статей Б. Асафьева, К. Зенкина и др. [19, 68]. В них характеризуется новаторство фортепианного стиля С. Прокофьева, примечательной чертой которого стала склонность к прозрачному звучанию. Как пишет Л. Гаккель, «...чем суше звучность, тем больше экспрессии обнаруживает индивидуализированная гармония, тем сильнее воздействуют необычные мелодические обороты» [48, с. 199]. Этого эффекта композитор добивается двумя путями: ограничением числа фактурных планов или расширением диапазона звучания. Такая организация сонористики, по мнению исследователя, порождает необычный фортепианный колорит: «сухой, жестковатый или, как говорят, «стеклянный», начисто лишенный чувственного элемента и весьма точно соответствующий звонкому, нонлегатному пианизму самого Прокофьева» [48, с. 199].

Другой особенностью являлось функциональное разграничение позаимствованное у венских классиков и опирающееся на гомофонно-гармонический склад. Имеется в виду разделение голосов на мелодические и аккомпанирующие, с тенденцией к упрощению изложения материала в нижнем отрезке фортепианного диапазона. Линеарность мышления С. Прокофьева проявляется в опоре на свободно развертывающиеся мелодические линии, обусловленные не логикой вертикали, а соответствием нормативам линеарного движения: соблюдения определенных интервальных соотношений, чередования поступенного движения И скачков, подчеркивающих мелодическое напряжение (отсюда прием «игры через руку»). характеризуются наличием ритмоинтонационных Ритмические аспекты фактуры

акцентов, которые не совпадают с сильными долями тактов. Для фортепианного стиля С. Прокофьева характерно также преобладание *non legato*, господство ударных технических приемов (*martellato*, репетиции). Подобно И. Стравинскому, С. Прокофьев обогащает классические приемы фортепианного письма, максимально реализуя концертные возможности ударно-беспедального механизма рояля и придавая ему универсальное значение. Ударная трактовка рояля использована как в музыке токкатномоторного характера, так и в произведениях лирико-медитативного плана.

Подробно анализируя строение фортепианных концертов С. Прокофьева, Л. Гаккель отмечает в них также аскетизм фактуры и очевидное влияние кинодраматургии. Специфическая черта прокофьевских фортепианных концертов видится автору брошюры и в особом использовании токкатности, которая имеет программный смысл. С помощью токкатных приемов композитор воплощает образы нашествия, тревоги, разрушения. Вообще, любой вид техники, любой элемент фактуры в фортепианных концертах С. Прокофьева несет определенную драматургическую нагрузку. В них композитор органично соединяет динамизм, красочность, ритмическую остроту с линеарностью, изысканной хроматикой, прозрачностью фактуры. Как пишет Л. Гаккель, «... композитор /.../ перевел в новое качество традиционные слагаемые своего фортепианного стиля, подчинив их целям художественного воплощения общественно значимых идей» [49, с. 138]. Небольшой очерк Б. Асафьева о Третьем фортепианном концерте С. Прокофьева дает общую характеристику данного произведения, в которой акцентируются вопросы национального стиля, ладотонального строения и фактуры [19].

Из трудов, в которых анализируются концерты для фортепиано с оркестром Д. Шостаковича, отметим монографии Л. Данилевича, Н. Лукьяновой, М. Сабининой и С. Хентовой [57; 107; 148; 193]; сборники статей Дмитрий Шостакович и Шостаковичу посвящается [61; 210]. Значение вклада великого композитора в развитие жанра фортепианного концерта в них определяется, отталкиваясь от такой важной черты стиля мастера, как интеллектуализм, строжайшая внутренняя логика при воплощении в музыке процессов напряженного движения ясной и строгой мысли, излагаемой как объективная данность, без ораторских приемов.

Интеллектуализм фортепианного стиля Д. Шостаковича производен от симфонического метода, он проявляется в предельной эмоциональной насыщенности и простоте, в пренебрежении внешними атрибутами артистизма и ложного пафоса. Рационализм фортепианного мышления Д. Шостаковича реализуется в таком качестве его фактуры, как синтез полифонического и гомофонно-гармонического письма, как единство

функциональной и красочно-колористической трактовки инструмента. В этой связи В. Дельсон пишет: «На основе такого взаимопроникновения возникает специфически мелодизированная двух- и трехголосная фактура с активной самостоятельностью каждого голоса. Порой, как бы внутри гомофонного стиля, создаются эпизоды с самостоятельным, уже типично полифоническим развитием голосоведения» [58, с. 55–56].

Кристаллизация фортепианного письма Д. Шостаковича проходила не без влияния творчества таких крупных фигур музыки XX в., как С. Прокофьев, И. Стравинский, П. Хиндемит. Как уже отмечалось, все они, в противовес романтическому и импрессионистическому пианизму, культивировали жесткую графичность рисунка, нарочитую сухость звучания, линеаризм, ритмическую четкость и «ударную» технику. Д. Шостакович в своих сочинениях почти не использует «крупную технику», например, бравурные октавные пассажи. Ему чуждо объемное звучание многоголосной аккордовой фактуры. Голоса «раздвинуты» в звуковысотном пространстве на большое расстояние друг от друга, при этом незаполненная середина диапазона создает ощущение пустоты. Аскетичность фортепианной фактуры в концертах Д. Шостаковича не означает, что она лишена красок. Сопоставляя контрастные тембры при использовании полярных регистров рояля, композитор словно приравнивает его звучание к разным вариантам камерного ансамбля. В. Дельсон так характеризует зрелый фортепианный стиль композитора: «Он далек от романтического пианизма; чужд виртуозной концертности с доминированием как эффектной «крупной» техники, так и блестящей «мелкой»; склонен к полифонизму и необахианской графичной фактуре; не лишен элементов скупого клавирного письма; наконец, приближает жанр фортепианного письма к жанру камерно-инструментальной музыки с ее прозрачностью ткани и множественностью голосов» [58, с. 124].

Анализ двух концертов Д. Шостаковича включен в исследование В. Дельсона о фортепианной музыке этого композитора [58]. В *Первом концерте* музыковед указывает на эксцентричный выбор двух солирующих инструментов (фортепиано и трубы) и на неожиданный стилистический сплав разнородных элементов музыкального языка (восходящих истоками к творчеству И. С. Баха, И. Стравинского, П. Хиндемита, Ф. Пуленка и С. Прокофьева). В музыке *Второго концерта* он отмечает усложнение и углубление образной сферы и средств музыкальной выразительности, влияние фортепианного стиля М. Равеля. Отдельная брошюра о форме и музыкальном языке *Второго фортепианного концерта* Д. Шостаковича написана И. Постниковым [139]. В диссертации М. Зварич *Инструментальные концерты* Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра формулируются наиболее типичные черты концертного письма

композитора [67]. Сведения о концертах для фортепиано с оркестром других русских авторов XX в. (Р. Щедрина, Б. Чайковского, Э. Денисова) можно найти в монографии М. Тараканова, в статьях Л. Минкина и Г. Григорьевой, в диссертации Е. Бараш [180; 121; 54; 21].

В исследовательских очерках Е. Долинской представлена широкая панорама русского фортепианного концерта XX в. [62]. Исследование разворачивается на широком историческом фоне, а образцы фортепианных опусов сравниваются с концертами для других инструментов. В первой части этого труда известный российский музыковед да ет обзор фортепианных концертов первой половины XX в., систематизируя их по стилевому признаку: один из очерков посвящен т. н. «новому русскому музыкальному романтизму», другой — его антиподам: сочинениям, созданным под воздействием неоклассицизма, конструктивизма и полистилистики. Данный труд содержит обширный аналитический материал, давая возможность сравнить представленную эволюцию с опытом, накопленным в Республике Молдова.

Особый интерес представляет вторая часть книги, обращенная ко второй половине XX столетия, в которой речь идет о сохранении и обновлении инвариантных свойств жанра. В области содержания музыковед отмечает снижение композиторского интереса к позитивным эмоциям, усиление образов гротеска, которое является своеобразной реакцией «на многоликую сферу зла» [62, с. 299]. Е. Долинская констатирует: «Фортепианный концерт второй половины века определил концепционность и интеллектуализм главными содержания, философский В структуре медитативность и монологичность сделал ведущими инструментами для их воплощения» [62, с. 299]. По мнению исследователя, в фортепианном концерте указанного периода поновому трактуется диалогическое начало, которое тесно сочетается с принципом монологичности. При этом концерты с преимуществом диалогической драматургии все чаще трактуются как диалоги-согласия или полилоги. В результате соотношение солиста и оркестра приводит к дифференцированности оркестровой партии, когда основное место уделяется «коллективному солированию».

В композиционном решении концертов, по мнению Е. Долинской, наметилась переменность функций разделов формы. Кроме того, «... все большую роль начинали играть пролог и особенно эпилог, нередко драматургически уравновешивающие монтажность общей конструкции и приближающие ее к поэмности» [62, с. 300]. Характеризуя трактовку фортепиано в концертах российских композиторов, автор говорит об известном консерватизме фортепианной фактуры, базовой для развития жанра: «Вероятно, в какой-то мере это связано с тем, что новых приемов игры на фортепиано

исполнительская практика предложила много меньше, чем на струнных или духовых инструментах» [62, с. 302]. В плане поисков разнообразия оркестровых составов продолжались эксперименты: композиторы России обращались к ресурсам эстрадного оркестра, симфоджаза, духового оркестра либо индивидуально составленных ансамблей.

К исследованию Е. Долинской примыкает работа Е. Денисовой, посвященная неоромантическим аспектам в российском инструментальном концерте последней трети XX в. [59]. По мнению Е. Денисовой, жанр концерта оказался наиболее репрезентативным применительно к неоромантизму, получив в многочисленных образцах оригинальное претворение, основанное на сочетании традиций и новаторства.

Целый ряд концертов для фортепиано с оркестром, написанных композиторами бывшего СССР, попадает в поле зрения Л. Раабена, отразившего путь данного жанра в Советском Союзе за период 1917–1966 гг. [142]. Так, например, говоря о грузинской музыке, Л. Раабен рассматривает произведения А. Баланчивадзе, О. Тактакишвили, М. Парцхаладзе, Д. Чхеидзе. Характеризуя музыкальную культуру республик Средней Азии, называет концерты А. Шапошникова, Е. Брусиловского, Г. Мушеля. Среди авторов украинских фортепианных концертов он указывает И. Арсеева, Н. Сильванского, И. Шамо, Б. Лятошинского и Т. Маерского. В целом, рассматривая развитие жанра концерта на протяжении полувекового периода, Л. Раабен выделяет характерные для данного этапа стилевые приоритеты, говорит о путях и способах модификации жанра, отмечает специфику национального музыкального языка.

Материалы о фортепианных концертах композиторов союзных республик СССР содержатся в *Очерках по истории советского фортепианного искусства* [137]. Здесь, по сравнению с книгой Л. Раабена, концерты рассматриваются более подробно и аргументированно с точки зрения формы, особенностей фортепианной фактуры и принципов драматургии.

Концерты для фортепиано с оркестром композиторов Республики Молдова также в определенной мере освещены в музыковедческой литературе. Наибольшее количество информации имеется о фортепианных концертах Д. Федова и В. Полякова. Первое упоминание о них находим в небольших аналитических очерках, помещенных в сборник справочных материалов о деятельности членов молдавского отделения СК СССР (автор статьи о Д. Федове — З. Столяр, о В. Полякове — Б. Котляров) [174, 87]. Эти концерты также фигурируют в научно-популярной брошюре Б. Котлярова и А. Абрамовича Молдавская ССР, в которой содержится краткий обзор развития основных жанров композиторского творчества с 1940 г. до середины 1950-х гг. [86]. Подобные сведения

появились в сборнике *Композиторы Молдавской ССР*, где авторами статей о произведениях Д. Федова и В. Полякова (в том числе и об их фортепианных концертах) являются 3. Столяр и Н. Шехтман [173, 209].

Анализ концертов для фортепиано с оркестром названных композиторов включается и в обзорные статьи об историческом развитии разных жанров инструментальной музыки в МССР. Первая из них, написанная А. Абрамовичем и С. Лобелем, рассматривает фортепианные концерты Д. Федова и В. Полякова в числе других инструментальных сочинений отечественных авторов [5]. Работой, в которой данные концерты фигурируют в ряду фортепианных жанров молдавской музыки (наряду с миниатюрами, сонатами и сюитами), стала брошюра А. Мирошникова Фортепианные произведения молдавских композиторов [125]. Концерты Д. Федова и В. Полякова включены в панораму оркестровых сочинений и в статье 3. Столяра, изданной в сборнике Музыкальная культура Молдавской ССР [172]. В связи с особенностями оркестровой партии упоминается фортепианный концерт В. Полякова в очерке Ю. Цибульской, посвященном трем симфоническим произведениям этого автора: Concerto rustico, Седьмой симфонии и симфониетте Вешний сад [198]. Три работы об инструментальном концерте молдавских композиторов написаны Э. Абрамовой. Одна из них имеет методический характер и акцентирует внимание на теоретических вопросах типологии, классификации и определения жанра [4]. Вторая рассматривает преимущественно концерты для оркестра, а также скрипичные концерты [3]. Третья обобщает теоретические наблюдения над жанровыми разновидностями инструментального концерта в молдавской музыке [2]. Более подробная публикация монографического характера о творчестве В. Полякова, куда также включен его фортепианный концерт, выпущена Е. Клетиничем [75]. Этот же музыковед издал материалы и о С. Лобеле, где рассматривает его Концерт для фортепиано с оркестром [75, 77].

Фортепианные концерты Г. Чобану анализирует Е. Мироненко в монографии Гармония сфер. Творчество композитора Геннадия Чобану (Armonia sferelor. Creaţia compozitorului Ghenadie Ciobanu) [240], где названные сочинения исследуются в контексте эволюции его творчества в целом. Принципы формообразования Рапсодии-концерта № 1 Г. Чобану находятся в поле зрения И. Сухомлин-Чобану, которая рассматривает данное сочинение в числе других симфонических опусов 1980-х гг. этого композитора, проясняя особенности композиции, драматургического конфликта и жанровой специфики тематизма указанного произведения [177]. Исследование Е. Мироненко о музыке В. Ротару содержит информацию о Концерте-рапсодии [122].

В последнее время повысился интерес к феномену отечественного фортепианного концерта. Так, в статье С. Циркуновой и А. Перетятко идет речь о двух концертах К. Романова, два очерка (Е. Самбриш и Ю. Троян) посвящены *Рапсодии-концерту* В. Ротару, Т. Березовикова рассматривает концерт С. Лобеля, а Т. Мельник — *Концерт Es-dur* М. Фишмана [199; 151; 184; 25; 116]. Подробные анализы концертов З. Ткач, Д. Федова, В. Полякова, Б. Дубоссарского, Г. Чобану и Л. Штирбу выполнены автором этих строк [34–43; 251; 261–264]. Одно из современных изданий — *Музыкальное искусство Республики Молдова. История и современность (Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*) — демонстрирует музыкальное творчество Республики Молдова во всем его жанровом разнообразии и содержит раздел о фортепианных концертах Д. Федова, В. Полякова, А. Люксенбурга, С. Лобеля, В. Ротару, Г. Чобану, Б. Дубоссарского, Л. Штирбу, З. Ткач (его автор — Е. Мироненко) [218]. Аналогичную информацию этот музыковед опубликовала также в своей монографии *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже ХХ–ХХІ веков* [123]. Однако эти сведения очень лаконичны и не дают исчерпывающего представления о сути каждого сочинения.

Изучение музыковедческой литературы позволило сформулировать основную научную проблему данной диссертации. Она выражается в построении историкотеоретической модели жанра концерта для фортепиано с оркестром в музыке композиторов Республики Молдова периода второй половины XX – начала XXI вв. Это значительно расширяет знание о названных сочинениях, позволяя определить их художественную ценность и роль в музыкальном искусстве. В отечественном музыкознании отсутствуют работы, где специально акцентировались бы вопросы жанровой сущности фортепианного концерта и специфики ее трактовки различными композиторами. Некоторые концертные опусы, созданные в 1980-е-2000-е гг. (например, концерты для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского и Л. Штирбу), до сих пор не стали объектом музыковедческого рассмотрения. детального Полностью неисследованными остаются исполнительские особенности фортепианных концертов, созданных композиторами Республики Молдова.

Осознание указанной проблематики повлияло на формирование **цели работы** — представить панораму развития жанра фортепианного концерта в творчестве композиторов Республики Молдова периода второй половины XX — начала XXI вв. на примере опусов Д. Федова (концерт № 1), В. Полякова (№ 2), Б. Дубоссарского, Г. Чобану (№ 1), Л. Штирбу и 3. Ткач. Написанные в разные исторические периоды, неоднократно исполнявшиеся на лучших сценических площадках Республики Молдова и высоко

оцененные как солистами-исполнителями, так и музыковедами-исследователями, они рельефно выявляют историческую эволюцию жанра и его осмысление в различных стилевых условиях.

Для достижения данной цели были сформулированы и задачи работы. В их числе — характеристика образного строя и средств музыкального языка показательных опусов; исследование их звуковысотной, ритмической, громкостно-динамической и тембровой организации, а также выявление специфики тематизма и фактуры. Анализ названных сочинений дал возможность показать историческую эволюцию жанра в национальной музыке. Специфика концертов для фортепиано с оркестром молдавских композиторов позволила более рельефно продемонстрировать их место в историческом процессе развития жанра. Также возникла необходимость представить основные разновидности фортепианного концерта в творчестве композиторов Республики Молдова и изучить стилевые параметры данного феномена. Личный концертно-сценический педагогический опыт работы над фортепианными концертами позволил сформулировать проблемы, касающиеся исполнительской трактовки анализируемых концертов и предложить методические рекомендации по их разрешению: нахождению путей более полного постижения образного строя исполняемых произведений, определению соответствия между музыкально-техническими возможностями студентов и степенью сложности той или иной интерпретируемой художественной концепции и т. д.

1.4. Выводы по главе 1

Анализ степени изученности проблем, затрагиваемых и решаемых в настоящей работе, выявляет следующее.

1. В науке о музыке имеется определенный объем разнообразной информации о фортепианном искусстве Республики Молдова, в том числе — и о проблемах инструментального концерта. Сведения общего характера о жанровой специфике концертов для фортепиано с оркестром накоплены в литературе по теории и истории музыки (в том числе в истории исполнительского искусства), фортепианной педагогике и методике преподавания инструмента. В ней детерминировано место фортепианного концерта в системе жанров инструментальной музыки. Воссоздана исторически развивающаяся модель жанра концерта для фортепиано с оркестром, представленная в творчестве композиторов разных стран, эпох и стилей (в том числе и композиторов Республики Молдова). Показано изменяющееся соотношение стабильных и мобильных жанровых элементов в разных образцах фортепианных концертов. Выявлена роль солиста

в их сценической реализации. Совокупность всех этих данных образует стройную систему научных знаний о функционировании жанра фортепианного концерта в единстве композиторского творчества, исполнительства и слушательского восприятия.

- 2. В европейском и отечественном музыкознании сложилась солидная научно-методологическая база для анализа образцов фортепианного концерта. Разработаны научные дефиниции концертности, концертирования, импровизационности, игровой логики, тембровой персонификации и др. Предложены разного рода классификации типов концерта, позволяющие выделить и проанализировать разновидности жанра как с позиции исполнительского состава (сольные концерты, концерты для нескольких солистов, концерты для оркестра), так и с точки зрения соотношения сольной и оркестровой партий (паритетный, доминантно-сольный и доминантно-оркестровый).
- 3. Фортепианное искусство Республики Молдова освещено в таких областях музыковедения как история и теория музыки, история фортепианного искусства и методика преподавания фортепиано. Историко-теоретическое изучение произведений, созданных отечественными композиторами для фортепиано с оркестром, нашло отражение в трудах А. Мирошникова, И. Милютиной, Е. Клетинича, Г. Кочаровой, Е. Мироненко, Т. Березовиковой, других исследователей. Музыковедческий и исполнительский подходы к изучению отечественного фортепианного искусства сочетаются в исследованиях Л. Ваверко, Е. Зака, Р. Роман, И. Хатиповой. Проблемы фортепианно-исполнительской и педагогической деятельности акцентированы в работах Л. Рябошапки, Е. Кишки, Р. Бырлибы, Е. Гупаловой.
- 4. В музыковедческих трудах 3. Столяра, Э. Абрамовой, Е. Мироненко, И. Сухомлин-Чобану, Т. Березовиковой, Е. Самбриш, других авторов содержится анализ некоторых фортепианных концертов, написанных отечественными композиторами, в основном, в 1950-е–1970-е гг., а также в последующие десятилетия. Это произведения В. Полякова, Д. Федова, С. Лобеля, А. Люксенбурга, В. Ротару, Г. Чобану.
- 5. Основная проблематика музыковедческих работ о фортепианном искусстве Республики Молдова определяется вопросами национального и индивидуального стиля, музыкального языка, трактовки жанра, выявления композиционно-драматургических особенностей произведений, характеристики исполнительской интерпретации. Данные аспекты дают возможность рельефно представить отечественное фортепианное искусство как совокупность художественных явлений (композиторских сочинений, исполнительских трактовок, педагогических концепций), диалектически сочетающих в себе признаки общего и особенного, интернационального и национального, целого и части.

2. ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ СОНАТНО-ЦИКЛИЧЕСКОГО ТИПА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Период 1950-х—1960-х гг., охарактеризованный музыковедами Молдовы как первый этап в развитии жанра национального инструментального концерта, связан с формированием и становлением многих крупных музыкальных жанров, особенно в области симфонической и камерной музыки. Композиторы старшего поколения (Шт. Няга, Е. Кока) вступили в пору творческой зрелости. Молодое поколение в лице Д. Федова, В. Полякова, А. Стырчи, С. Лобеля, В. Загорского только начало прокладывать собственные пути в искусстве, осваивать профессиональную композиторскую технику, постигать самобытные черты молдавского народного мелоса.

Фортепианный концерт, как неотъемлемая часть симфонической музыки, начал свое интенсивное развитие с середины XX в. Именно в это время отечественные авторы проявили интерес к нему, как к жанру «... не столь детерминированному условиями драматического симфонизма /.../ и допускающему акцентирование то симфонизации, то концертирования» [10, с. 16]. Внимание к инструментальному концерту компенсировало недостаточную разработку молдавскими композиторами других оркестровых форм. Количество концертов (восемь) превысило число сочинений в других видах симфонической музыки (симфония, симфоническая поэма, рапсодия, увертюра, сюита, фантазия). Концерты писали многие композиторы. Одним из первых стал Концерт для скрипки с оркестром Шт. Няги (1944). Позже увидели свет концертные опусы В. Полякова: Концертино для оркестра с солирующим гобоем (1952), Концерт для виолончели с оркестром (1953), Второй фортепианный концерт (1955) и Концерт для виолончели с оркестром (1960). Д. Гершфельд (1951) и С. Лобель (1956) сочинили по одному концерту для скрипки с оркестром. Автором Концерта для трубы с оркестром стал А. Муляр (1955), Д. Федов завершил свой Фортепианный концерт № 1 (1953).

При этом, как справедливо указывает В. Аксенов, «...именно концерт рассматривался в те годы как жанр, наиболее благоприятствующий воплощению связей между композиторским творчеством и инструментальным фольклором республики» [10, с. 16]. Кроме того, большое внимание к данной области творчества в рассматриваемый период исследователи трактуют как «...местное проявление общесоюзной тенденции изменения соотношения между симфонией и иными разновидностями симфонической музыки» [10, с. 16].

Первые образцы молдавского фортепианного концерта были созданы в форме

классического трехчастного цикла, где в каждом индивидуально выявлялось доминирование звуковой функции рояля (доминантно-сольный тип). Своеобразие эмоционально-жанрового наполнения определялось ориентацией на исполнительскую технику, на максимальное раскрытие тембровых и колористических возможностей солирующего инструмента, на сочетание коллективного и индивидуального начал, а также опорой на принцип импровизационности как основу народного музицирования. Обратимся к их рассмотрению.

2.1. Претворение классицистско-романтических традиций в *Концерте № 1 для* фортепиано с оркестром Д. Федова

Концерт № 1 для формениано с оркестром Давида Федова (1915–1984) появился в 1953 г. Его автор, талантливый пианист и композитор, был тогда выпускником Кишиневской государственной консерватории по классу композиции профессора Л. Гурова. Сочинение, являющееся дипломной работой, сразу обратило на себя внимание искрящимся темпераментом и юношеским задором, ярким, запоминающимся тематизмом и разнообразием средств выражения. Впервые прозвучав в авторском исполнении с оркестром Молдавской государственной филармонии под руководством Т. Гуртового, концерт затем нередко появлялся на афишах концертных выступлений Л. Ваверко, тогда — молодого преподавателя молдавского музыкального вуза, приехавшего на работу в Кишинев по распределению после окончания Одесской консерватории. В последующие годы чаще других представляли это произведение широкой аудитории именно ученики Л. Ваверко. Он также привлек внимание музыковедов. Так, Э. Абрамова, характеризуя данное сочинение, отметила яркое претворение в нем концертности, национальной почвенности, принципа диалогичности, импровизационности, а среди недостатков упомянула стилистическую неоднородность тематизма и недостаточную развитость оркестровой партии [2, с. 9].

Первый формепианный концерт Д. Федова — вдохновенная поэма о Молдове, овеянная героической романтикой. Музыка отмечена монументальностью, эпической широтой и мощью звучания, в ней ощутимо тяготение к фортепианному стилю al fresco, свойственного музыке Ф. Листа и С. Рахманинова. В то же время облик сочинения глубоко самобытен благодаря яркому национальному колориту, проявляющемуся в опоре на фольклор. Произведение примыкает к линии тех опусов, авторами которых являются А. Хачатурян, А. Бабаджанян, другие композиторы союзных республик. Руководствуясь индивидуальным творческим замыслом и художественным чутьем, они используют

«...народную мелодию лишь как животворное зерно, как первоначальную интонационную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать» [192, с. 40]. Концерт представляет собой пример трехчастного цикла с привычными образными и темповыми соотношениями частей. Первая часть решена как энергичное сонатное allegro, предваряемое эпическим вступлением. Вторая часть выполняет функцию лирического центра, третья является жанровым финалом (форма концерта отражена в схеме 1 из Приложения II).

Яркая, патетическая тема вступления I части (*Moderato maestoso*) становится своего рода эпиграфом сочинения. Привлекает внимание, в первую очередь, ее интонационномелодическое зерно, основанное на активной квартовой интонации, решенной в формуле дуоль-триоль. Эти качества данной темы (звуковысотное и ритмическое), претерпевая многочисленные преобразования, в разной мере будут характерны для тем всех трех частей произведения (пример 1).

В архитектонике циклической формы концерта важные образно-смысловые связи создает тематическая арка, перекинутая композитором от начала сочинения к его окончанию. Эту роль выполняет тема вступления І части, возвращающаяся как апофеоз в коде финала. Своими мужественно-призывными интонациями она восходит к лексике молдавских мужских танцев, что свидетельствует о ее фольклорно-жанровой природе. Подобный способ, как и трактовку стихии токкатности, Д. Федов воспринял от романтиков, преломляя их, в первую очередь, в сольных разделах солиста перед главной партией, в разработке, в каденции и в коде І части, в кульминации ІІ части, а также в разработке, репризе и коде финала. Композитор отдает предпочтение и некоторым приемам романтической пассажной техники или арпеджированным построениям. Впрочем, в отличие от романтических и классических образцов, они наполняются у него более терпкой звучностью.

Развитие такого рода технических пианистических ресурсов особенно рельефно просматривается в каденционных построениях, а также в сольном разделе вступления к I части, где ощутима несомненная преемственная связь с произведениями Л. Бетховена, Э. Грига, П. Чайковского (пример 2). При исполнении этого раздела пианисту необходимо добиться яркого и мощного звучания в октавных и аккордовых пассажах. В овладении октавами рекомендуется использовать прием Л. Николаева — играть октавы на «упорах», т. е. при менее подвижной кисти фиксировать первый и пятый пальцы в момент их контакта с клавиатурой. Работая над аккордовой техникой, солист должен достичь такой звучности аккордов, которая «прорезает» акустическое пространство. Для этого их нужно

«расслоить», причем для средних и крайних его звуков сформировать различные пианистические ощущения. Этому способствует дифференциация пальцевых приемов звукоизвлечения внутри самого созвучия.

Чаще всего мелодическую линию приходится вести в верхнем голосе аккорда, но, чтобы она не «тонула» в густом звучании, нужно выделить «верхушки» и басы приемом «внедрения», а остальные звуки брать одними пальцами, облегченно. Извлечение октав и аккордов требует включенности всего пианистического аппарата, использования веса руки и кистевой пружинности, «рессорности». Педализация в данном эпизоде должна помочь формированию большого звукового объема, поэтому можно рекомендовать использовать запаздывающую педаль по четвертям. При включении арпеджированных аккордов в левой руке (тт. 30-31) необходимо применять запаздывающую педаль непременно с баса, т. е. с пятого пальца левой руки. Такое технологическое неудобство, как широкий аккорд — децима с «начинкой» — не должно ликвидировать основную ноту аккорда в басу. В эпизоде *а piacere* допустимо употребление тактовой полупедали, помогающей выявить особенности «отражения» и наслоения звуков в верхнем регистре рояля. Таким образом, во вступлении выигрышно используются разнообразные технические приемы фортепианной игры, показан богатый спектр виртуозной пианистической фактуры, тематизм отличается броскостью и рельефностью, что свидетельствует о выведении каденционного стиля на первый план и делает данный раздел формы яркой «заставкой» ко всему сочинению.

Главная партия (т. 41, *Allegro*) интонационно связана с темой вступления. Унисонное изложение ее в партиях обеих рук требует от солиста ровности и полноты звучания фактуры. Использование тонкой нюансировки в восходящих и нисходящих пассажах добавит полетности и стремительности основному музыкальному образу сонатной экспозиции (пример 3). Вводимый после нее контрастный импровизационнолирический эпизод у солирующего инструмента относится к сфере связующей партии (т. 72). В ее упругом ритме с явным доминированием триольной фигуры, заимствованной из начального тезиса, ощущаются порывистость, юношеский задор и черты энергичного танца типа сырбы, который впоследствии, в репризном разделе и в коде I части, разрастется, рисуя картину всеобщего праздника, буйного веселья.

Лирическая побочная партия (т. 104, *Meno mosso*) также обладает ярким национальным колоритом. Спокойно-величавая песенная тема, наделенная широким мелодическим дыханием, в первом проведении звучит в оркестре (пример 4). Второе ее исполнение автор поручает солисту, при этом кантиленный характер музыки в условиях

многозвучной аккордики требует от исполнителя особого мастерства. Пианисту необходимо добиться ясного проведения мелодической линии в верхнем голосе четырехзвучных аккордов правой руки. Аккомпанемент в левой руке, изложенный в тарафном, quasi-импровизационном стиле, также помогает выстроить горизонтальную координату фактуры, объединив цепь созвучий в масштабное построение. Одна из целей солиста здесь — достичь плавного исполнения линии аккомпанемента в левой руке: без толчков, ровно по звучанию и по временным соотношениям. Такое качество интерпретации зависит от двух моментов: спокойного подкладывания первого пальца при смене позиций кисти и «текучего» legato внутри одной позиции.

По-прежнему остается узнаваемой триольная (хотя и видоизмененная) фигура. Она же является основной ритмической ячейкой в заключительной партии (т. 150), которая возвращает слушателя в стихию темпераментного танца (пример 5). Здесь, на завершающем этапе экспозиции, автор использует такие приемы динамизации музыкальной ткани, как уплотнение фортепианной и оркестровой фактуры, усиление громкостной динамики, неоднократное достижение кульминационного звуковысотного уровня. Оживлению развития способствует введение стремительных восходящих пассажей в партии рояля. Исполнение их на одной педали при начальной звучности тр призвано усилить художественное впечатление заключительной партии.

Разработка I части открывается мощным *tutti*, занимающим значительную часть этого раздела (т. 196). Интонационной основой здесь служит терцовая попевка из главной партии, на обыгрывании которой строится все музыкальное движение на данном этапе. Вступление далее солирующего инструмента по звуковому объему и энергии должно соответствовать уровню эмоционального накала только что отзвучавшего оркестрового *tutti*. Для исполнения массивных восходящих аккордов пианисту необходимо использовать следующий технический прием: рука медленно погружается всей массой вниз и «от себя», а пальцы словно притягивают к себе клавишу. Умея без лишних усилий эластично раздвигать, растягивать, «раскладывать» ладонь на клавиатуре, исполнитель добьется глубины, сочности, певучести и торжественности звучания.

Завершающий среднюю часть формы лирический эпизод (т. 255, Andante liberamente) вновь акцентирует национально-фольклорные стилевые элементы. Так, свободно льющаяся, наполненная экспрессией мелодия в партии солиста напоминает об импровизациях молдавских лэутаров с их характерной речитативностью и насыщенностью мелизматическими украшениями. Ее выразительность подчеркивается «застывшим» аккомпанементом в оркестре, имитирующим tremolo воображаемого тарафа

(пример 6). Для смыслового объединения этого раздела пианисту необходима постоянная устремленность даже небольшой фразы к последней, заключительной ноте. Использование «увлажняющей» (выражение Н. Голубовской) полупедали в коротких взлетных пассажах и чистой запаздывающей педали в мелодии поможет донести до слушателя образное содержание данного эпизода. Короткая энергичная связка в партии солирующего рояля, изложенная в мощной полновесной фактуре, возвращает слушателя к исходному настроению концерта. Кода (т. 421), основанная на интонациях главной партии, в максимально быстром темпе *Presto* завершает первую часть произведения.

Вторая часть (Andante pastorale) предстает оазисом созерцательной лирики. Она написана в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой и серединой, сочетающей в себе черты эпизода и трио $(A - BR - A_I)$. Жанровым прообразом кантиленной темы крайних разделов служит колыбельная песня, но Д. Федов представляет ее как пастуший наигрыш, имитируя звучание и приемы игры на флуере и тонко детализируя интонационно-ритмический профиль мелодии (пример 7). Композитор обогащает фортепианную партию мелизматикой, применяет разнообразные способы варьирования, используя характерные для молдавской мелодического музыки гармонические обороты с участием пониженной II и повышенной IV ступеней. Как отмечает З. Столяр, «...впоследствии эта тема была введена Д. Федовым в музыку к кинофильму *Атаман кодр*, поставленному на Кишиневской киностудии» [173, с. 199].

Среди технических сложностей этого эпизода у солиста отметим, в первую очередь, необходимость достижения певучего, «струнного» звука. Выражение «струнный звук», по мнению исследователя А. Шмидт-Шкловской, идет, возможно, от Ф. Блуменфельда. Л. Баренбойм в своей работе Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда приводит слова Б. Асафьева о том, что, когда играл Блуменфельд, «атмосфера напитывалась ощущением «струнности», а «молоточность» исчезала бесследно» [24, с. 25]. Стремление к пению на инструменте проявляет себя в особом ведении мелодической линии, в выразительном ее интонировании, которое достигается кистевым приемом «опевания» интервалов. Успешному исполнению трелей предшествует кропотливая работа: они должны звучать подвижно и легко, с обязательным насыщением внутренней динамикой за счет наращивания и филировки звука. Для этого необходима устойчивость и рессорность руки на пальце, берущем основную ноту трели, без преувеличения колебательных движений.

Элемент контраста вносит средний эпизод второй части концерта (B: Grazioso). Танцевальная стихия в нем представлена искрящейся весельем задорной темой (c),

исполняемой солистом на фоне пружинистого, в эстрадном духе аккомпанемента оркестра (пример 8). Здесь композитор создает мелодию, ассоциирующуюся с кокетливым женским народным танцем типа хоры. Ее импровизационный характер напоминает о тематическом комплексе из вступления I части. Он легко узнаваем по триольной фигурации обыгрывании терцовых ходов.

На следующий раздел формы (*R*) приходится главная кульминация II части концерта. Здесь на смену танцевальности приходит материал помпезно-патетического звучания. В его выразительности большую роль играет плотная октавно-аккордовая фактура, большой звуковысотный диапазон, высокий уровень громкостной динамики (пример 9). Широкая распевная мелодия звучит в оркестре в сопровождении мощных восходящих фортепианных аккордов, которые дополняют ее и насыщают экспрессией.

В работе над крупной техникой пианисту необходимо добиться одновременного погружения пальцев в клавиатуру рояля. Для достижения стройности в звучании аккордов на *ff* целесообразно придать руке форму свода, не прогибая пястных косточек и не опуская запястья. Это необходимо для того, чтобы избежать перенапряжения мышц, которое может возникнуть при жестко фиксированной форме кисти. Освобождать руку можно, используя разделение аккордовых пассажей на группы. Перестройка аппликатуры на новый аккорд должна осуществляться в момент переноса руки в воздухе. При этом следует внимательно следить не только за соотношением силы звука, но и за тембром голосов, составляющих аккорд. Вне зависимости от регистра, верхний голос, ведущий мелодическую линию, должен перекрывать остальные. Надо также помнить, что басы у рояля звучат глухо и для гармонической опоры должны быть глубокими. Рекомендуемая педализация — взятие и удерживание педали на первых двух восьмых с заменой на третью в каждом полутакте.

Согласимся с А. Мирошниковым в том, что «...темповая ремарка композитора, обозначившего в заключительном разделе темп *Grave sostenuto*, не совсем соответствует характеру тематического материала и его фактурному изложению как в фортепианной партии, так и в оркестровой партитуре. Ремарка *Largamente pesante* казалась бы более оправданной» [125, с. 52]. Появление лирической начальной темы знаменует начало сокращенной репризы, просветленный характер которой возвращает к исходному настроению.

Блистательный жанрово-характерный финал концерта (*Allegretto assai*), написан в форме рондо ($A - B - A_1 - CD - A_2$). В этой части особенно ярко раскрылась народнонациональная природа творчества Д. Федова. Импровизационная стихия лэутарского

исполнительства, выраженная в характере музыкального материала, броская палитра оркестровых красок — все указывает на органичную связь художественных образов рассматриваемого произведения с самобытным стилем молдавского народного искусства.

Третья часть сочинения открывается вступлением, которое строится на чередовании фанфарных призывных реплик оркестра и виртуозных нисходящих пассажей солиста. Данный раздел вводит в атмосферу народного праздника и предвосхищает появление главной темы. Рефрен (т. 17) претворяет элементы молдавского танца типа оляндры, что отражено в названии части. Как пишет Э. Флоря, «...обрядовые свадебные танцы остропэцул и оляндра (последний исполняется подружками невесты) /.../ бытуют в двух метрических разновидностях: в семидольном и в трехдольном размере, /.../ а ритм музыкального сопровождения основан на различных модификациях исходной кинетической ритмоформулы» [189, с. 29–31]. Присущая этому старинному молдавскому народному танцу кинетическая лексика в инструментальном воплощении представлена ажурными мелодическими линиями в высокой тесситуре рояля, заполняющими четкие трехдольные фактурные ячейки оркестрового аккомпанемента (пример 10).

Выбор технического средства для исполнения этого эпизода диктует его образное содержание. Для максимально убедительного воплощения характера основной темы финала пианисту необходимо исполнить ее легким legato, спокойным, внешне почти незаметным движением пальцев, находящихся в постоянном контакте с клавиатурой, ощущая мелодическую графику внутри ладони. Звук нужно передавать плавно, без толчков. Кисть можно слегка поворачивать в горизонтальной плоскости по рисунку мелодии — к пятому пальцу и обратно. Педаль рекомендуется минимальная, скорее ритмическая, на первую восьмую такта.

Первый эпизод (т. 83) раскрывает основной образ финала с другой стороны, привнося некоторый контраст. Он написан в тональности *d-moll*, изложен в прозрачной гомофонно-гармонической фактуре. Главное выразительное значение в данном разделе принадлежит мелодии инструментального характера с ярко выраженными чертами танцевальной жанровости. Об этом свидетельствует ее ритмическая организация: акцентный трехдольный метр, подвижный темп, простые ритмические рисунки (пример 11). Несмотря на различие тематических образов рефрена и первого эпизода, композитор не противопоставляет их друг другу: оба имеют жанровый характер и сходный мелодический рисунок, опираются на фольклорную лексику и на особенности народного исполнительства. Но, если в основной теме ІІІ части отчетливо прослушивается связь с танцем типа оляндры, то в эпизоде его жанровые черты модифицируются, сочетаясь с

песенно-лирическими элементами. Подобный синтез художественно-образных характеров привносит в звучание повышенную эмоциональную «температуру», служит действенным средством для активизации музыкального действия.

Характеризуя первый эпизод финала, А. Мирошников пишет: «Развивая эту тему в партии солиста, композитор обогащает ее путем использования звукоподражательного приема. Он заключается в том, что первый звук в квинтоли повторяется дважды, воспроизводя манеру игры на щипковом инструменте» [125, с. 54]. В фортепианной фактуре данного фрагмента солиста подстерегают определенные исполнительские трудности. Репетиция, возникающая при передаче звука из левой руки в правую, должна строиться на вибрационном движении, с помощью которого рука освобождается и приобретает наибольшую подвижность, при этом кисть лучше не поднимать. Необходимо добиться одновременной вибрации третьего пальца левой руки и первого пальца правой при максимально незаметных и почти неощутимых движениях. При таком способе исполнения репетиции кончики пальцев не скользят по клавише, и техническое воплощение настоящего приема получается более точным.

Лирическая линия в финале концерта находит продолжение во втором эпизоде (т. 184: *Meno mosso*), представляющем собой простую трехчастную форму: $c - d - c_1$. Поэтический характер его образного строя создают одухотворенные и широкие по мелодическому размаху темы. Они интонационно связаны с побочной партией I части, и этот факт служит доводом в пользу утверждения о доминировании в сочинении интонационно-тематической связи между частями, которая способствует единству всего произведения. Гармонические фигурации в партии рояля являются фоном для поэтичной темы c, проходящей в оркестре. Характер звука фортепианных пассажей в этом эпизоде призван усиливать впечатление легкости и прозрачности. Для более выразительной передачи звучания пассажей можно рекомендовать легкие удары чуть вытянутыми пальцами. В этом случае пальцевые подушечки как бы слегка «похлопывают» по клавишам легкими движениями при минимальной амплитуде. Вес руки не должен давить на пальцы, иначе они будут «вязнуть» в клавиатуре и потеряют возможность точно и быстро отпускать клавишу, что необходимо для создания в пассажах впечатления легкости. Все перемещения по клавиатуре производятся гибкими движениями кисти при поддержке верхних частей руки и плечевого пояса, помогающих пальцам свободно выполнять их тонкую филигранную работу. Для исполнения второй темы эпизода (д: т. 254, Meno mosso) пианисту необходимо добиться нежного пальцевого legato с применением волнообразных движений кисти и предплечья, создающих во фразировке и

звуке гибкость и пластичность (пример 12).

Нарастание динамики связано с особой устремленностью движения к репризе эпизода (c_I : т. 272), где тема c преобразована в гимническую оду (пример 13). На первый план и далее выходит романтическая стихия, представленная мелодией рефрена (т. 359), которая активно развивается путем фактурно-колористических преобразований. Рельефный характер этой темы достигается за счет ее постоянного варьирования. Проходя то в партии оркестра, то у солиста, она обогащается наиболее активными интонациями главной партии I части, внедрение которых также способствует динамизации интонационно-тематического процесса. Энергия исходного мотива-импульса, ограниченного диапазоном терции и подчеркнутого характерной триольной ритмической фигурой, является определяющей для возвращения в коде (т. 411) мотива из вступления I части. Его мужественное, решительное провозглашение эффектно завершает концерт.

Как следует из анализа, жанровая сущность Концерта № 1 для фортепиано с оркестром Д. Федова не выходит за рамки классицистско-романтических традиций, идущих от творчества Л. Бетховена, Э. Грига, П. Чайковского. Сочинение отличается яркой образностью, запоминающимся тематизмом, уравновешенностью целого при развитости и характерности составляющих его частей, а также органичным синтезом обобщенно европейской и специфической национальной лексики. Фортепианная партия, изобилующая разными видами техники, дает возможность пианисту в полной мере продемонстрировать как звуковое богатство солирующего инструмента, так и собственные виртуозные возможности. В силу этого произведение оказалось весьма притягательным и для исполнителей, и для слушателей.

2.2. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром В. Полякова как образец симфонизированного концерта в молдавской музыке середины XX века

Второй фортепианный концерт Валерия Полякова (1913–1970), созданный в 1955 г., является показательным примером концертного жанра в творчестве композитора, чьи интересы находились преимущественно в сфере симфонических исканий. Первый концерт В. Полякова (его партитура утеряна) был написан в 1948 г., когда композитор жил за пределами Молдовы, в столице Латвии — Риге. Фактически никак не связанный с развитием молдавской музыки, он остается за рамками данной работы. В. Поляков является автором семи симфоний, симфониетты Вешний сад, симфонической картины Застольная, симфонической фантазии Капричио на еврейские темы, ряда симфонических поэм и нескольких концертов для разных солирующих инструментов с

оркестром. В крупных симфонических полотнах этого мастера привлекали глубокие философские размышления о драматических и героических страницах истории (Симфония № 5), достижения современной науки и техники (Симфония № 6), образы ярких неординарных личностей искусства (Симфония № 7). В жанре инструментального концерта композитор показал диалектическое единство и борьбу двух равноправных участников диалога, индивидуально и самобытно решив проблему взаимоотношения солиста и оркестра в скрипичном, фортепианном и виолончельном концертах. В своем произведении молдавский симфонист убедительно передает позитивный эмоциональный настрой, свойственный всей советской музыке той поры, реализует принципы симфонической драматургии, идущие от С. Прокофьева и Д. Шостаковича, использует особый тип связи с фольклором, который музыковеды называют «эмоциональным ассонансом», то есть способностью приближаться к эмоциональному миру народной песни. Определенное влияние на формирование концепции Концерта для фортепиано с оркестром В. Полякова оказали сочинения С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского и А. Хачатуряна.

Данное произведение неоднократно привлекало внимание молдавских исследователей. Уже А. Мирошников включил его в число крупных циклических опусов отечественных композиторов [125]. Е. Клетинич подчеркнул большое сходство между ним и написанным несколькими годами ранее скрипичным концертом В. Полякова [75]. Э. Абрамова, более подробно рассмотрев данное фортепианное сочинение, отметила в нем главенство сольной партии, в которой «...автор подчеркивает, /.../ прежде всего, колористические, темброво-динамические качества — особенно во второй части цикла» [2, с. 9]. Музыковед отметила и недостаточно рельефную реализацию принципа концертности, связанную с ограничением функций оркестра, на долю которого выпадает лишь «...роль создания многокрасочного фона, эпизодически включающегося «вырисовывание» тематического рельефа произведения» [2, с. 10].

Вторай концерт В. Полякова продолжает академическую традицию большого классицистско-романтического концерта для солиста и симфонического оркестра. Нормативное темповое соотношение частей сонатно-симфонического цикла (І часть — Allegro moderato, ІІ часть — Lento cantabile, ІІІ часть — Allegro giocoso) подчеркивает их характерную образность и композиционно-драматургическую функцию. Первая часть несет на себе основную смысловую нагрузку сочинения; базируясь на ярких тематических контрастах, она выступает в качестве основного носителя идейно-образного конфликта. Вторая является лирическим центром; финал обобщает содержание предыдущих частей,

переводя развертывание «сюжета» в жанрово-объективное русло. Единству замысла концерта способствует интонационное родство тематизма и ярко выраженная процессуальность его развертывания. Связи между частями подтверждаются наличием нескольких интонационных формул, обеспечивающих сквозной характер развития (форма концерта дана в схеме 2 из Приложения II).

Принцип концертирования реализуется здесь следующим образом: во ІІ части солирующий инструмент противопоставляется оркестру, а в І и ІІІ частях выступает в качестве участника совместной игры, находясь на положении «первого среди равных». Звучание рояля в крайних частях обогащает тембровую палитру оркестра, не обособляясь от него в лидирующую позицию. По традиции, в І части цикла композитор вводит каденцию солиста. Взаимодействие полярных настроений и ярких контрастов наблюдается уже в І части, написанной в форме сонатного allegro. Сопоставление озорного, легкого, шутливо-саркастического и песенного, балладно-повествовательного характеров воплощается в темах главной и побочной партий.

Главная партия написана в простой трехчастной форме $(a - b - a_I)$ со вступлением, где уже в начальном диалоге оркестра и солиста обыгрывается интонационный элемент, который впоследствии будет определять узнаваемость главной темы. Облик данного компонента определяется ритмикой и штриховым разнообразием: ритмическая активность музыки, создаваемая синкопой, подчеркнута сменой штриха (staccato - legato) и усилена стремительным взлетом мелодической линии. Автор поручает солисту экспозиционное проведение главной темы, звучащей в двухоктавном унисонном изложении в сопровождении оркестра (ц. 5, $Tempo\ I$). Танцевальный характер музыки подчеркивается здесь резкими аккордами tutti на слабых долях тактов (пример 14).

Фольклорное начало ярко выявляется в ладовой основе темы: *C-dur/moll*, «инкрустированный» II и IV повышенными ступенями, включает ходы на ув. 2, придающие произведению национально-ладовый оттенок, а общему звучанию — ориентальный характер. В то же время данная ладовая структура объясняется не просто использованием элементов мелодического альтерированного лидийского лада, но, скорее, хроматизацией гармонической тональности, где альтерированный аккорд (ум. DDVII_{4/3}) оказывается в центре слухового внимания за счет внутритактовой синкопы. Из ладов народной музыки заимствована идея ладовой переменности в чередовании II повышенной и II натуральной ступеней, что сообщает теме локальный колорит. Все эти качества обозначены автором уже во вступительной фазе главной партии, где предвосхищены интонационные и ритмические особенности будущей темы. Дальнейшее мелодическое

развитие опирается на логику мажоро-минорных отношений, еще более интенсивно насыщаясь ходами на ув. 2. Дополнительные штрихи музыкальному образу придает активная ритмика, основанная на синкопах. Середина главной партии (ц. 7) представляет ее основной интонационный материал в обращении; примечательно также ритмическое акцентирование второй доли такта при смене направления мелодического движения. Реприза главной темы сокращена (8 тактов вместо 16) и поручена оркестру.

Связующая партия (ц. 9), характеризующаяся тональной неустойчивостью, основана на материале середины главной. Начинаясь в *As-dur*, она затрагивает *E-dur* и *C-dur*. Далее, после *sforzando* и фанфарных возгласов оркестра, «сигнализирующих» о начале предыкта к побочной партии, следует ряд мотивов, опирающихся на главные трезвучия и секстаккорды *G-dur*, *As-dur*, *Es-dur*, *E-dur* (ц. 11). Они подводят к доминанте тональности *e-moll*, создающей впечатление ожидания, сопровождаемого постепенным динамическим спадом и ритмическим успокоением (пример 15).

Лирико-повествовательная тема побочной партии выступает качестве В альтернативы основному интонационно-тематическому персонажу І части концерта. Она представлена сначала в оркестре (ц. 12, *Meno mosso*), а затем — в партии рояля (ц. 14). Ее лирические, экспрессивные черты заложены уже в исходной, очень сдержанной, как бы застывшей на одной высоте интонации, где каждый звук подчеркнут ремаркой tenuto. Из этого статического повтора вытекает выразительный восходящий квартовый ход, который вносит интонационный контраст, усиленный последующими изящными, мягкими секундовыми и терцовыми попевками. Пластически выразительная, певучая мелодия льется широко и привольно (пример 16). Материал побочной партии подвергается значительному развитию уже в экспозиции, что, вероятно, определило решение автора не применять его в разработке в первоначальном виде. Лишь в оркестровом tutti на границе экспозиции и разработки использован один из мотивов побочной темы как основа для предыкта к развивающему разделу формы.

В масштабной разработке (ц. 20) композитор прибегает к таким методам тематического преобразования, как: мотивное вычленение элементов основных тем, активное тональное движение, массированное использование в партии солиста остинатных фактурных формул с применением октавных удвоений. Непрерывное динамическое нагнетание достигает своего пика в предыкте (ц. 27), где повторяющаяся триольная фигурация, терцовые пассажи-взлеты в оркестре, активное включение крайних регистров рояля динамизируют процесс музыкального развития (пример 17). В разработке основную роль играет тема главной партии. Ее интонации звучат грозно и напористо,

чему способствует каноническое изложение музыкального материала (ц. 24). Отметим здесь интересный прием, примененный автором с целью усиления национальной почвенности музыки. Характер фортепианной партии напоминает тарафно-цимбальную фактуру, и возникающие ассоциации фольклорного характера, несомненно, подтверждают жанрово-танцевальную специфику темы главной партии (пример 18).

Динамизация музыкальной ткани продолжается вплоть до начала репризного раздела, ознаменованного появлением главной темы в оркестре (tutti, ff). Побочная партия в репризе сначала проводится солирующим инструментом (ц. 34) в тональности *c-moll*, затем звучит в оркестре (ц. 36). Ажурные, полетные арпеджированные пассажи у пианиста вносят дополнительный оттенок трепетности в лирическую сферу образа. Трактуя тему побочной партии как поэтический символ І части концерта, В. Поляков строит на ней начальный раздел фортепианной каденции. Введенная, по традиции, на границе репризы и коды, она концентрирует в себе тематизм вокально-инструментального типа, словно подтверждая неиссякаемый источник лирического вдохновения. Побочная партия представлена здесь в синтезе распевно-кантиленного и свободно-импровизационного начал (1 т. после ц. 41). Влияния вокальной мелодики не избегает в каденции и материал главной темы, перенесенный из жанрово-танцевальной в лирико-кантиленную сферу (пример 19). Фактурное и регистровое развитие фортепианной партии в каденции многообразно и динамично. Накопление энергии идет от скромных «акварельных» звучностей в начале через все более масштабный охват регистров к грандиозному фортепианному *tutti* (пример 20).

В короткой, заражающей оптимизмом коде автор использует в партии солиста стремительно взлетающие октавные пассажи, массивную аккордику, по силе и мощи конкурирующую с оркестровым звучанием, ритмическую напористость и упругость. Насыщение фортепианной партии виртуозными приемами указывает на очевидное тяготение автора к листовскому или рахманиновскому пианизму. Впрочем, заимствуя их фактурные пианистические средства, ставшие универсальными в сфере фортепианного исполнительства, В. Поляков сохраняет индивидуальность своего творческого почерка.

Вторая часть (*Lento cantabile*), написанная в простой трехчастной форме ($a-b-a_1$), более лаконична по сравнению с первой. Здесь преобладает светлая, созерцательная лирика, обращенная к внутренним переживаниям, а задушевность и глубина мелоса захватывают внимание слушателя с первых тактов. Медленное оркестровое вступление-пролог строится на созерцательно-пасторальной, повествовательной теме, близкой по характеру молдавским дойнам. В ее развитии композитор уделяет значительное внимание

раскрытию специфики народно-импровизационной манеры (пример 21).

Основная тема медленной части концерта поручена солисту (ц. 45). Изящно орнаментированная мелодия в высоком регистре фортепиано, дублированная в две октавы, проходит на фоне консонантных протянутых созвучий оркестра. Прозрачность фактуры, необычайная свежесть гармонических красок оркестровой и фортепианной палитры придают ей черты изысканной утонченности, теплоты, особой элегичности и, вместе с тем, эмоциональной непринужденности, естественности и раскрепощенности, свойственных народной импровизации (пример 22). При показе темы в оркестре солирующим гобоем (ц. 47) ярко выявляется ее производность от интонационноматического образа главной партии I части. Она обнаруживается в наличии общих квартовых и ниспадающих секундовых ходов, которые здесь служат выражению песенной, лирической образности (пример 23). В дальнейшем эмоциональное воздействие этой музыки усиливается, чему способствует ее ладовая перекраска: использование элементов, заимствованных из ладов народной музыки (фригийского, лидийского, переменного, ладов с увеличенными секундами), из мажоро-минора или из ладовых выявляющих расширение классицистско-романтической гармонической структур, тональности.

Средний раздел II части отмечен активизацией импровизационного начала, особенно в партии рояля (ц. 48). Композитор умело направляет музыкальное развитие в сторону нагнетания динамики, на каждом этапе достигая более высокого уровня звуковой плотности и сохраняя его в течение достаточно длительного времени. При этом он проявляет почти виртуозную гибкость во взаимодействии лирического начала с волевым импульсом. Значительности динамической кульминации среднего раздела способствует уплотненная фортепианная фактура, включение октавных дублировок тематического материала, расширение звуковысотного диапазона в партии солирующего инструмента, перепады темпа — от *Pochissimo piu mosso* (ц. 48) до *Allegro scherzando* (ц. 49). Короткий переход (*Andantino passionato*, ц. 54) возвращает слушателя к первоначальной созерцательности.

Во II части концерта остро ощущается интонационное родство тематизма, позволяющее сблизить обе главные образные сферы — лирическую в крайних разделах и эпико-драматическую в среднем. Общими элементами здесь служат секундовые опевания, экспрессивные восходящие квартовые ходы.

В основе III части (*Allegro giocoso*) лежит материал, основанный на фольклорных аллюзиях. Его мелодико-ритмические параметры свидетельствуют о претворении

жанровых черт молдавских народных танцев, отмеченных позитивным мировосприятием. Помимо этого, здесь цитирована народная песня *Bate vântul*, воплошающая активный, решительный образ. Максимально использованы в финале и колористические возможности инструментов симфонического оркестра и солирующего рояля. В целом же партитура заключительной части *Второго фортепианного концерта* В. Полякова ярко отражает стремление к импровизационной подаче музыкального материала, текучести формы. Отметим и гибкое взаимодействие рояля и оркестра, ведущее не к состязанию или противоборству, а к их ансамблевому взаимообогащению, слиянию в едином звуковом потоке.

Финал написан в форме рондо $(A - B - A_1 - CR - A_2)$. С точки зрения образнотематического плана темы рефрена и эпизодов не контрастируют между собой, а органично дополняют друг друга, проходя то в партии солиста, то у оркестра. Рояль здесь скорее «подмешивает» свои специфические тембровые краски к оркестровой палитре, нежели выделяется на фоне игры партнера, причем композитор делает это искусно и деликатно. Финал произведения открывается небольшим четырехтактовым вступлением, котором призывные фанфарные реплики медных духовых в сопровождении взволнованных коротких восходящих пассажей у фортепиано сразу задают настрой на радостное, праздничное настроение. Тема рефрена, характерной особенностью которой ритмическая фигура синкопы, выдержана лидийском является В ладу «супермажорном» по своей окраске — и отличается стремительностью движения, ярко выраженной танцевальностью. Экспонируясь в партии оркестра (A: ц. 59), она сразу же обнаруживает свое жанровое и интонационное родство с главной партией I части (пример 24). Тембр низкого регистра, использованного композитором в решении образа мужского танца, помогает донести до слушателя характерные его черты — тяжеловесность и грузность.

Первый эпизод (*B*: ц. 63) строится на теме, сочетающей в себе песеннокантиленную сферу с элементами темпераментных, зажигательных молдавских народных танцев. Развертывание мелодии крупными длительностями сообщает музыке черты напевности, однако каждый из звуков данной мелодической линии насыщается внутренней энергичной пульсацией дуолями и триолями восьмых (пример 25).

Второе проведение рефрена (A_I : ц. 67) отмечено разработочным характером. Автор подвергает значительному развитию весь интонационный потенциал основной темы финала, предопределяя различие приемов фактурного изложения в партии солиста и в оркестровой партитуре особенностями их функций. Тот фактурный пласт, с помощью

которого воссоздаются черты главных тем-«персонажей», занимает (как и должно быть) центральное положение. Естественно перемещаясь из оркестровой зоны в сольную, именно он реализует основные тематические процессы, представленные в новых звуковых красках с помощью тонального движения. Аккордовые фигурации в аккомпанирующей партии играют фоновую роль, оттеняя или неожиданно подчеркивая значение того или иного интонационного фрагмента.

Разработочность второго рефрена влияет и на следующий раздел формы, сочетающий в себе признаки эпизода и разработки (СП). В данном фрагменте (ц. 74) примечательно воспроизведение темы побочной партии I части в двойном ритмическом увеличении (пример 26). Характер лирического тематизма здесь определяется песенной мелодией вокального происхождения в партии солиста, развертывающейся на фоне оркестрового аккомпанемента. Инструментальная фразировка максимально соотносится с певческим дыханием, грани фраз и периодов четко обозначены. В обилии жизнеутверждающих эмоций финала особая роль принадлежит проведениям цитированной мелодии народной песни Bate vântul (ц. 81), где она звучит как победный клич — сначала в партии оркестра на фоне наполненных энергетикой триольных пассажей солиста, а затем и в мощной, полновесной аккордовой фактуре у рояля (ц. 83). Исполнительская трудность в фортепианной партии видится в максимально ярком показе мелодии верхнего голоса аккордов в правой руке при наличии в левой труднейших скачков с мощными октавами (пример 27).

В последнем рефрене (A_2 : ц. 87) усиливаются тенденции динамизации, поступательной устремленности общего движения. В результате основной тематический материал рефрена закрепляет позитивный настрой всего сочинения в целом. Праздничная атмосфера финала, в котором активный и жизнеутверждающий характер музыки воплощен средствами жанрово-танцевального тематизма, подтверждает принадлежность Концерта N_2 2 для фортепиано с оркестром В. Полякова к сочинениям с открытым эмоциональным профилем и блистательным воплощением фольклорного начала.

2.3. Новаторские черты в композиционно-драматургической структуре *Концерта* для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского

Концерт для фортепиано с оркестром Борисом Дубоссарским (род. 1947) был написан в 1983 г. Это сочинение стало значительным событием не только в его творческой биографии, но и в музыкальной жизни Молдовы в целом. Обращение к инструментальному концерту не было для Б. Дубоссарского случайным, поскольку этот

жанр является, по собственному признанию автора, одним из самых предпочитаемых, ибо содержит богатые возможности для раскрытия выразительности солирующего инструмента. Кроме того, композитор считает, что в концерте всегда есть место как для свободы мышления, так и для органичного преломления разнообразных исторических и национальных музыкальных традиций.

Первый опыт создания инструментального концерта был осуществлен музыкантом еще в 1973 г. при подготовке дипломной работы — Концерта для скрипки с оркестром. Тогда молодой композитор — скрипач и альтист — стремился выявить богатый потенциал любимого инструмента, возможности которого он знал в совершенстве. Второе обращение Б. Дубоссарского к данному жанру состоялось в 1981 г., когда был написан Концерт для саксофона с оркестром, отразивший наиболее специфические в стилевом отношении характеристики солирующего инструмента: вся композиция оказалась пропитанной джазовым колоритом, интонационно и ритмически основанной на импровизационной манере игры на инструменте, который в значительной мере является символом джазового искусства. Данный концерт прозвучал 11 мая 1990 г. в исполнении И. Кенига и камерного оркестра Молдгосфилармонии под управлением Г. Мусти. Убедительно и интересно композитору удалось представить в жанре сольного концерта и такие инструменты, как най и тромбон — для них он пишет сочинения, завершенные, соответственно, в 1987 и 1988 гг. Слушателям они запомнились ярким тематизмом, необычными эффектами и тщательно отобранными красками звуковой палитры.

Премьера Концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского состоялась 10 февраля 1984 г. в рамках VI съезда композиторов МССР. Право первого исполнения автор доверил блестящему пианисту А. Палею. Его сопровождал симфонический оркестр Национальной филармонии под руководством Д. Гои. Спустя некоторое время данный концерт вошел в репертуар пианистки А. Соколовой, которая сыграла его на юбилейном вечере автора 5 февраля 1997 г., оркестром тогда тоже дирижировал Д. Гоя.

Концерт Б. Дубоссарского продолжает традиции западноевропейской и русской музыки, обнаруживая позднеромантические тенденции, преломленные и развитые на национальной почве: характерный образный строй, сочетающий страстную порывистость одних эпизодов с затаенной загадочностью других, наличие импровизационных разделов. Романтические качества музыки концерта неотделимы и от классических ее черт, в числе которых следует назвать трактовку формы, а также избранный автором полный состав симфонического оркестра, противопоставленного «корифею», инкрустации в музыкальную ткань солиста присущих венским классикам фактурных приемов и

каденционных оборотов. Современная позиция автора проявляет себя в их ассимиляции с влияниями таких крупных мастеров XX века, как С. Прокофьев и, особенно, Д. Шостакович. В использовании элементов молдавского фольклора данный концерт ярко демонстрирует национальную почвенность музыки, причем танцевальные и песенноречитативные интонации, присущие народному мелосу, выступают здесь в контексте, свидетельствующем об освоении автором современных приемов композиторской техники.

В концерте три части, смысловые и жанровые характеристики которых нормативны: І часть (Andante, Allegro con brio), написанная в сонатной форме со вступлением, является драматургическим центром произведения; II часть (Intermezzo, Larghetto) решена в простой трехчастной форме и трактуется как лирический центр цикла; III часть (Allegretto vivace) завершает сочинение чередой красочных, ярких сцен народножанрового характера (форма концерта зафиксирована в схеме 3 из Приложения II). В качестве дополнительного средства объединения частей Б. Дубоссарский использует принцип монотематизма, что позволяет не просто связать между собой разные этапы развития циклической формы, но и интонационно-тематическим единством сблизить контрастный материал, обеспечив органичность процесса становления целостной музыкально-драматургической концепции. Мотивы, лежащие основе монотематического комплекса И улавливаемые во всех частях сочинения, воспринимаются как своего рода интонационные арки, которые, скрепляя целое, наряду с тембровыми, фактурными и жанровыми выразительными средствами, подчинены общему художественному замыслу. В произведении Б. Дубоссарского органично уравновешены новаторство, поиск и эксперимент, с одной стороны, и следование традициям, с другой. Музыка концерта, непростая с точки зрения фортепианной техники и оркестровой фактуры, легко воспринимается слушателями и находит эмоциональный отклик публики.

В структуре цикла имеется ряд особенностей. Речь идет о многотемности и преобладании вариантного преобразования тематизма над его мотивным развитием. В свою очередь, это приводит к некоторой калейдоскопичности формы, необычным масштабным соотношениям ее частей и к оригинальности их внутреннего строения. Так, уже во вступлении к первой части (Andante) представлены основные интонационные элементы, которые впоследствии будут присутствовать в темах всех частей цикла. Вступление подразделяется на три раздела, контрастирующие тематизмом, типом его изложения и фактурой (A - B - C). (Латинскими буквами обозначаются темы в соответствии с разделами схемы 3 из Приложения II.) Первый раздел (A: тт. 1–21), порученный оркестру, имеет очертания простой трехчастной формы с контрастной

серединой и сокращенной репризой ($a-b-a_I$). В его начальном периоде (тт. 1–10) на первый план выходит выразительность восходящего квартового хода (назовем его интонационным элементом a). Именно этот мотив со временем приобретет значение лейтинтонации всего концерта (пример 28). Данный период является двойным. Примечательно, что соотношение составляющих его двух простых периодов вариантно. В оркестровой партитуре также выявляются лидирующие тембры: в первом предложении тема, в чем-то близкая народному лирическому распеву, проходит у бас- кларнета на фоне стонущих нисходящих секундовых интонаций у струнных; во втором проведении она полностью перенимается струнной группой. При этом напряжение усиливается за счет наслоения резких диссонирующих аккордов, не выпускающих из слухового пространства квартовые интонации (они попеременно возникают у скрипок и виолончелей).

Если начальная тема вступления излагалась одноголосно в низком регистре, то второй интонационно-тематический элемент (b) отмечен чертами контрастной полифонии $(\mathfrak{q}, 1)$: здесь контрапунктируют две разнонаправленные мелодические линии. В верхнем пласте фактуры мелодия дублирована трехзвучными аккордами, в нижнем — октавными унисонами (пример 29). В процессе их развертывания выявляется преобладание поступенного движения, господство секундово-терцовых ходов (именно они образуют основу интонационного элемента b). Данное построение организовано как динамическая волна: напряжение сменяется спадом, в т. 19 появляется репризное проведение начальных квартово-секундовых интонаций, после чего оркестр уступает ведущую роль солисту.

Во втором разделе вступления (*B*: тт. 22–39) доминирует звучание рояля. Ему предоставлена здесь функция начального проведения третьего компонента лейткомплекса, который в дальнейшем будет связан исключительно с тембром солирующего инструмента (элемент *с*). Можно сказать, что данный тематический сегмент является своего рода репрезентантом партии солиста (ц. 2). Последование мягко диссонирующих секунд и септим складывается в мелодию, в профиле которой очерчиваются ясно прослушиваемые квартовые ходы (пример 30). Мелодическая линия расширяется и обогащается ритмическим варьированием: к опеванию квартового хода подключаются триольные и синкопированные ритмические рисунки. Названный секундово-септимовый тематический элемент при первом проведении звучит прозрачно и нежно. Однако в нем сразу ощущаются богатые потенции к дальнейшему развитию. В т. 26 плавное течение этого диссонантного звукового «потока» внезапно прерывается резким секундовым мотивом в низком регистре, с активным ритмом суммирования: две шестнадцатые — восьмая. Предвосхищая ритмическое строение начала экспозиции, он впоследствии станет еще

одним ресурсом выразительности всей I части концерта (определим его как элемент d). Однако, появившись дважды, данный мотив здесь более не включается в интонационный процесс. Внимание слушателей привлекается, в первую очередь, к активному взаимодействию полярных регистров солирующего инструмента.

Постепенно к звучанию рояля присоединяется оркестр. На фоне виртуозных фортепианных фигураций (ц. 3) вновь слышна преобразованная начальная тема вступления. В глубоких басах у струнных возникает и начинает шириться плавная мелодия, выдержанная крупными длительностями и изложенная в низком регистре у виолончелей, контрабасов и медных духовых. Она контрастирует звучанию фортепиано, в партии которого преобладает ровное движение шестнадцатыми. Септимы и секунды здесь постепенно сменяются квинтами и терциями, однако принцип чередования широких и узких интервалов сохраняется. Таким образом, развитие в этом эпизоде происходит непрерывно, с одной стороны, путем расширения диапазона и увеличения мощности звучания оркестра, а, с другой, — за счет динамичного и устремленного к самому высокому регистру рояля движения остинатных ритмических фигураций. Завершается данный раздел имитационными перекличками реплик оркестра и солиста, построенных на материале начального квартового хода; участники интонационного «действа» словно беседуют между собой. Благодаря контрастному противопоставлению тембров и регистров основной музыкальный образ обогащается новыми оттенками. На массивное звучание ведущей темы, продублированной в три октавы, наслаиваются фортепианные фигурации, опевающие целотоновые ходы, в дальнейшем хроматизированные. В преддверии следующей, более яркой динамической волны вновь активизируется диалог, основанный на противопоставлении главных тезисов вступления — восходящих квартовых интонаций и ритмоформулы две шестнадцатые – восьмая.

Последний, третий раздел вступления (C: ц. 4, тт. 40–55) выполняет несколько функций. Поначалу он вызывает в памяти нисходящие терцовые интонации (b), введенные в середине первого раздела вступления (пример 31). Они звучат необычайно мощно и наполненно в оркестровом tutti без участия солиста (особо отметим роль литавр, используемых для усиления драматизма и напряженности). Партия фортепиано выходит на первый план при новом появлении темы вступления (ц. 5). В своем заключительном проведении она более прозрачна и лаконична, причем инициатива здесь вновь переходит к оркестру, в партии которого за короткий промежуток времени (4 такта) реализуется подготовка главной партии. На материале секундово-септимовых реплик солиста (c) постепенно (c т. 50) учащается пульсация благодаря введению ритмического рисунка d,

ускоряется движение (accelerando), нарастает громкость звучания (crescendo). Таким образом, говоря о непрерывном развертывании диалога солиста и оркестра в начальном разделе формы, подчеркнем значение варьирования всех четырех тематических элементов, данных в сопоставлении и чередовании. Кроме того, эффекту устремленности и полетности способствует неоднократное появление ритмической ячейки из двух шестнадцатых и восьмой, тембровое развитие (показ разных групп оркестра и отдельных инструментов), усиление динамики и увеличение темпа.

При экспонировании главной темы (*D*) композитор использует тот же прием, что и во вступлении: сначала она проходит только в оркестре, образуя большой интродуктивный раздел. Он сочетает в себе драматизм и выразительность квартоквинтовых интонаций с наложением их на формулу варьированного элемента *d* из вступления. Однако здесь этот ритмический мотив дан в более активном варианте: он звучит в прямом виде и в обращении, (прием, который найдет развитие позднее), секвенцируется, каждый раз получая новое интонационное продолжение. Движение приобретает восходящую устремленность. Переклички духовых и струнных, усиление звучания приводят к появлению реплик, построенных на кварто-квинтовых ходах. Ремарка *con tutta forza* подчеркивает энергичный характер музыки (пример 32).

Вступление солиста (т. 67) связано со второй фазой подготовки главной темы. Здесь вводится тематический элемент, новый по жанровым и фактурным параметрам. Упругие моторные фигурации у солиста, легкие, но настойчивые, выдержанные в духе цимбальных наигрышей, напоминают и ритмические формулы неоклассицистского характера, в которых внимание привлечено к равномерному движению типа *perpetuum mobile*. В них обыгрывается та же интервалика, но подключается и интонация ум. 4; яркую выразительность придают им и начальные восходящие секундовые ходы (пример 33).

Далее, когда у оркестра появляется тема главной партии (ц. 8), эти фигурации выступают в качестве контрапункта, сопровождающего ее. В то же время в них имеет место и расширение интервалики, приводящее к деформации мелодической линии (вместо ч. 4 здесь впервые введен тритон). И хотя она, как уже говорилось, синтезирует в себе два основных выразительных элемента вступления, ее характер местами носит импульсивный, ритмически упругий, жизнерадостный или скерцозно-гротесковый оттенок. После оркестра она проходит у рояля соло, симфонический состав снова подключается лишь в связующей партии (ц. 9). Интонационно бесхитростная, скомпонованная из кратких мелодико-фактурных ячеек, она привлекает своей юношеской порывистостью и задором. Танцевальные истоки ее ритмики вызывают определенные ассоциации со стилем скерцо

Д. Шостаковича (пример 34). В трехчастной по строению главной партии $(a - a_I - a^I)$ на первый план выходит принцип варьирования. Крайние разделы связаны с тональностью G-dur, в середине особое значение приобретает красочная игра мажорных тональностей: тема проходит в As-dur (т. 78), C-dur (ц. 9), потом в более далеких Ges-dur (т. 89), Des-dur (ц. 10). Ее характер варьируется и за счет тембровых преобразований: вначале она звучит в оркестре (ц. 8), затем в партии рояля (т. 78), далее оркестр и солист в диалоге «делят» тему между собой. В репризе тема звучит только в оркестровом tutti.

Средний раздел главной партии (a_I) построен на перекличках реплик рояля и оркестра. К его кульминации, отмеченной мощными аккордами, которые охватывают широкий диапазон клавиатуры (от большой октавы до четвертой), стихия динамического развития еще больше нарастает. Краткая реприза (ц. 11), сконцентрировав в себе тематизм всего предшествующего раздела, переходит в побочную партию.

Тема побочной партии (*E*: *Poco meno mosso*, ц. 12), производная от главной, продолжает развитие жанрового начала, интонационно и ритмически напоминая о народном молдавском танце типа сырба (пример 35). Упругая пульсация, оригинальные синкопы, вклинивающиеся в ровное ритмическое развертывание, которое проходит на фоне остинатно повторяемой формулы гармонического сопровождения в левой руке фортепианной партии, — все способствует созданию веселого, задорного танцевального образа. Побочная тема дважды проходит в партии рояля: в первый раз особую выразительность ей придают стремительные, «вихревые» пассажи шестнадцатых. Второе ее проведение (ц. 13) представляет вариант в ритмическом увеличении при тембровом удвоении мелодии, поднятой в более высокий регистр. Яркие синкопы в басу вызывают фольклорные ассоциации, имитируя звучание цимбал. Различия в проведениях побочной темы приближают ее в первом случае к танцу девушек, а во втором — к пляске парней.

Заключительная партия (*F*: ц. 14) также многосоставна. Она сохраняет и усиливает динамизм экспозиции, базируясь на аналогичном конструктивном материале — интервалах кварты, квинты и тритона, ритмоформуле две шестнадцатые — восьмая. Поначалу она строится на диалоге контрастных реплик солиста и оркестра: в партии оркестра продолжают развиваться танцевальные ритмоинтонации из побочной темы, в партии фортепиано через всю клавиатуру «пробегают» легкие пассажи шестнадцатых, заканчивающиеся на акцентированных аккордах (тт. 122–131). Далее идея диалога реализована на другом материале: у пианиста звучат напористые восходящие гаммообразные ходы в октавной дублировке, а у оркестра возникают реминисценции главной темы (тт. 132– 137). В т. 137 в оркестровой партии появляется мотив, созвучный

тому, что был при подготовке сонатного allegro (элемент d). Однако здесь он проходит в совместной игре оркестровых группах и звучит в прямом и в обращенном виде.

В завершающей зоне заключительной партии (ц. 16, тт. 138–154) использован материал из начала экспозиции, что создает интонационное обрамление данного раздела формы, придавая ему качество замкнутости. Большое значение уделяется здесь также продолжающемуся вариантному переосмыслению основных мотивных элементов. Используя разнообразные приемы полифонического письма (вертикальные перестановки голосов, имитации), композитор добивается эмоционально-динамической цельности и компактности изложения. Мелодическая линия, возникающая в партии оркестра (тт. 139–143) на фоне остинатных *pizzicato* струнных в низком регистре, при всей своей драматургической самостоятельности, является производной от тематического элемента *b* из вступления. Нисходящие секунды, мягкие синкопы и октавные удвоения привносят экспрессию в ее звучание. В партии рояля проходит еще одна тема, произросшая из оркестровой. Она завуалирована в фигурационных построениях, но опорные точки этих фигураций дублируют остинатный ход в партии оркестра крупными длительностями.

Следуя классическим традициям, на границе экспозиции и разработки Б. Дубоссарский помещает большой оркестровый раздел (*R*: ц. 19, тт. 164–191), который выполняет функцию дальнейшего обновления основных интонационно-тематических элементов формы. Наступление данного оркестрового эпизода подготавливают яркие динамические контрасты в оркестре (от pp до ff) и непрерывное звуковое нарастание в партии рояля, при этом роль солиста выходит на первый план. Опорой тематизма служат фоновые фигурации, ранее сопровождавшие тему главной партии. Оркестровая ткань не обнаруживает здесь самостоятельного тематического значения, а выступает скорее как фактор усиления тональной неопределенности, характерной для этого раздела. Важное драматургическое значение в указанном контексте приобретает вкрапление в партитуру мотивов главной партии, ярко заметных на фоне виртуозных пассажей пианиста. Они подводят к туттийному проведению темы вступления, которая характеризуется новыми оттенками выразительности. Вклиниваясь в оживленную атмосферу, создаваемую скерцозно-гротескными оборотами фрагментарной главной темы, привнося в нее настроение тревожного ожидания при возрастании полноты звучания, тематические элементы вступления подчеркивают яркость экспрессии, напряженность и драматизм. Это настроение усилено тембром низких медных духовых и инструментов струнной группы, а также стремительной лавиной октав у солиста.

В тематическом строении раздела, подготавливающего оркестровый эпизод,

доминируют интонации главной и заключительной партий, однако кульминационную зону всей экспозиции создает почти точное проведение начальных оборотов темы вступления (тт. 155–163). Они даны в оркестровом *tutti* в контрапункте с октавными пассажами пианиста, отличающимися токкатным характером. Особенность этого раздела заключается в том, что при точном сохранении ритмического и мелодического рисунка в партиях обоих участников музыкального «действа» наблюдается смещение метрических акцентов, что влечет за собой несовпадение границ тем, проводимых у рояля и оркестра. Такая метрическая независимость способствует дополнительному нагнетанию напряжения, придавая музыке активный, решительный характер. Игра метрических акцентов начинается в партии оркестра уже за 4 такта до ц. 18, где смысловая кульминация подчеркнута использованием горизонтально-подвижного контрапункта (ц. 18). Таким образом, при внутренней образной неконфликтности экспозиции внешне она оказывается раздробленной на ряд построений, в чередовании которых важно выявить своеобразную «пульсацию» драматургически весомых, акцентных участков формы и фрагментов менее концентрированного характера. В этом случае исполнителю удастся выстроить единую линию образного движения от вступления к началу разработки.

Здесь сконцентрированы варианты тем, которые возникают за счет мотивных вычленений, перестановок, прямого и обращенного движения основных интонационных контрапунктического мотивнооборотов, ИΧ контрастного соединения. Базой тематического становления по-прежнему являются все четыре элемента из вступления (а, b, c и d), в развитии которых автор использует приемы контрастной и имитационной полифонии. При этом сама тема, обладающая достаточным потенциалом для драматического нагнетания, глубоко переосмысливается, обретая черты помпезности и ликующей радости. Сверкающий Fis-dur трансформирует ее сдержанный тон, наделяя тему вступления призывным характером, чему способствует введение хора медных духовых. Ее переосмысление выполняет здесь важную драматургическую роль: являясь основанием кульминационной зоны (ц. 20, 21), она звучит и в следующем эпизоде (G: ц. где достигается новая ступень динамизации одного из ведущих образов І части.

Центральный раздел сонатной формы (G - H - I), завершаемый предыктом к репризе (DI), построен как чередование двух контрастных эпизодов (G, I), между которыми расположена виртуозная каденция солиста (H). При этом, несмотря на кажущуюся тематическую самостоятельность каждого из данных разделов, все они в разной мере произрастают из материала вступления. Так, начальный эпизод (G: Lento, 4.22, тт. 192-209) — своеобразный лирический островок, погружает слушателя в круг

светлых эмоций, теплой и задушевной лирики. Он основан на теме, производной от первой темы вступления (a). Здесь она представляет песенно-кантиленную эмоциональную сферу. Ее мелодическая линия протяжна и широка, фразы строятся по принципу волны, аккордовое сопровождение не затеняет изгибов мелодии, дорийский оттенок g-moll способствует созданию молдавского колорита (пример 36).

Неизменно выдерживаемая мелодия переходит к скрипкам и сопровождается легкими каскадами арпеджированных пассажей у фортепиано. Развитие тематизма направлено в сторону просветления колорита, создаваемого простым ладогармоническим решением и спокойным метроритмическим профилем. «Бархатный» тон виолончелей (ц. 23) окрашивает тему в пастельные краски, вызывая ассоциации с умиротворенным вечерним пейзажем. Изысканным сопровождением к ней проходит проникновенная мелодия, выдержанная в духе лэутарских баллад. Так, передавая тему вступления от одной оркестровой группы к другой, окружая ее контрапунктирующими линиями, автор достигает яркого эффекта нарастания, а затем — спада эмоционального напряжения. Оба этих этапа драматургически объединяются, образуя общий динамический вектор. Второе проведение темы, чисто оркестровое, без звучания рояля, служит подготовкой к сольной каденции. Усилению лирической повествовательности способствуют колористические приемы, связанные с выходом за пределы диатоники, появлением полиладовости в совместном звучании оркестра и солиста, с применением выразительных возможностей натурально-ладовой переменности на основе дорийского и эолийского ладов.

Фортепианная каденция (тт. 210–225), стихийным порывом врывающаяся в музыкальное повествование, отмечена дробностью тематической структуры. Здесь попрежнему основной лейтинтонацией является восходящий квартовый ход, сохраняется активная ритмика, усложняется фактура. Постепенно из начальной квартовой интонации прорастает новая мелодия, обладающая более решительным, призывным характером. Каденцию условно можно разделить на два раздела: первый (он занимает пять тактов) развивает мотивы а и с из вступления в продублированной в октаву мелодической линии правой руки на фоне хроматизированных арпеджированных пассажей в левой (пример 37). Начало второго раздела, подчеркнутое ремаркой *росо ritenuto* и глубокой цезурой, переносит тему в партию левой руки солиста, где мелодические фразы строятся в вопросоответном соотношении. При этом интонационно ярким элементом для ответной реплики в правой руке является восходящий скачок на тритон (пример 38). Специально отметим, что оба раздела каденции объединены однородностью фортепианной фактуры: весь тематический материал звучит на фоне хроматизированных фигураций тридцатьвторых.

Если фортепианную каденцию с преобладанием лирико-драматических настроений можно трактовать как динамическую кульминацию разработки, то второй эпизод серединного раздела сонатной формы (І: ц. 24), следующий непосредственно за ней, связан с явным спадом напряжения. Это — сосредоточенный хорал (cis-moll), овеянный глубокой печалью. Он также образует кульминационную зону, но уже иного порядка, с внутренним состоянием сосредоточенно психологического оттенка. По признанию самого композитора, хорал деревянных духовых, дополняющий круг образов лирической сферы новыми штрихами — самый любимый эпизод из всего концерта. Его роль в общей драматургии I части достаточно велика, несмотря на краткость и лаконизм изложения. Создавая собственный эмоциональный настрой, он затем вводит в атмосферу неустойчивости и напряженности, поскольку содержит предпосылки для интенсивного последующего развития. Хоральные мотивы, порученные оркестру, арпеджированными пасажами полетного характера у рояля (пример 39). Будучи контрастным в жанровом отношении ко всему предшествующему материалу, данный раздел продолжает вариантную разработку музыкальных идей вступления. Основой для него служат лейтинтонации b и c, изложенные как в прямом виде, так и в обращении.

Предыкт к репризе (D_1 : Allegro con brio, ц. 26) построен на поочередном проведении реплик из темы главной партии у оркестра и солиста. Их свободные перестановки, переинтонирование, интенсивное динамическое развитие определяет сущность стремительного перехода к репризе (ц. 27). В ней продолжается трансформация исходного материала, очевидной представляется тенденция его сжатия, более лаконичного изложения, по сравнению с экспозицией, за счет снятия повторов.

Тематический план репризы соответствует экспозиционному (D_2 : главная партия — ц. 27, E_I : побочная — ц. 29, F_I : заключительная — ц. 31), однако некоторые акценты здесь смещены. Так, главная партия исчерпывается единственным, но ярким и полнозвучным проведением темы у рояля в основной тональности G-dur. Заключительная ее часть, связующе-разработочный характер которой несколько усилен, уже сама подводит к побочной партии (ц. 29). Функция экспонирования побочной партии сохраняется за роялем, однако второе ее проведение в расширении поручено оркестру, в отличие от экспозиции, где оба были представлены солистом. Побочная тема в репризе традиционно меняет свое тональное соотношение с главной, проходя в D-dur (в экспозиции — B-dur), а заключительная из Ces-dur смещена в Es-dur (ц. 31). Синтаксически заключительная партия опирается на вопросо-ответный принцип, с сохранением доминирующей роли рояля. Она претерпевает высотные и темброво-колористические изменения, будучи

показанной в экспозиции медными духовыми, а в репризе — пианистом. Благодаря приглушенному интонированию в высоком регистре рояля на *pp*, тема звучит еще нежнее, но активные реплики оркестра не позволяют этому образу утвердиться окончательно.

Следующее двутактное построение, основанное на главной теме, подготавливает коду. Его напряженность усилена синкопированными ритмическими фигурами и аккордовой фактурой, разрушающими элегическое настроение заключительной партии. Кода разделена на две неравные части. Начальная (A_I : ц. 33, тт. 310–322) достаточно развернута и основана на материале первой темы вступления. Изложенная в основной тональности G-dur и перемещенная в верхний регистр, она динамизирована за счет включения мощной аккордовой фактуры в оркестровом tutti и бравурных октавных пассажей martellato у рояля (пример 40). По определению Б. Дубоссарского, это — «большая кода», которая звучит торжественно, гимнично и величественно.

Второй раздел коды («кода в коде», по словам композитора) проходит в стремительном, как бы взлетающем движении (D_3 : Allegro assai, ц. 34) и построена на оборотах каденционно-завершающего характера. Интересным моментом здесь является использование за три такта до заключительного унисона G плагального каданса в тональности Ges-dur, который как бы «намекает» на одно из предыдущих проведений темы в разработке в тональности Fis-dur. Представляется любопытным и появление замаскированного отрезка целотонного ниспадающего хода в последовательности финальных аккордов, что придает им особую весомость и значительность. Моменты фактурного и метроритмического варьирования во втором разделе коды не нарушают ее целостности, в первую очередь, — в плане содержания, и не приводят к изменениям в эмоциональной сфере. Это построение устремленного, полетного характера дополняет развитие музыкально-драматургического замысла I части циклической формы.

Как видно из предпринятого анализа, первая часть Концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского отличается значительными масштабами и изобилует контрастными эпизодами, связанными между собой идеей монотематизма, что позволяет видеть в ней, наряду с чертами сонатной формы, признаки моноциклической композиции. Иными словами, форма классического сонатного allegro, значительно укрупненная и обогащенная вариационно-вариантными принципами развития, содержит в себе черты романтической симфонической поэмы. Так, вступление вызывает ассоциации с медитативными первыми частями симфонических циклов Д. Шостаковича, экспозиция строится как ряд скерцозных образов, в центральном разделе формы появляются два медленных эпизода (Lento и хорал), реприза и кода выполняют обобщающую функцию

финала. В целом музыка первой части концерта Б. Дубоссарского воссоздает картину внутреннего мира диалектически сложной, но позитивно настроенной личности автора.

Вторая часть Φ ортепианного концерта Б. Дубоссарского, написанная в простой трехчастной форме $(a-b-a_I)$, обозначена автором как Intermezzo. Выдержанная в характере Larghetto, она погружает слушателя в атмосферу сосредоточенных раздумий, выразительных инструментальных монологов и диалогов. Близкая по типу образности к интермеццо И. Брамса, музыка передает различные оттенки настроений — от балладной повествовательности, элегической лирики, сдержанности и уравновешенности эмоций в крайних разделах до чувств более острых и драматичных в середине формы. Мелодический язык опирается здесь на декламационно-речевую интонацию, некоторое ладовое напряжение достигается средством неконфликтной политональности.

Двутактовое вступление построено на неспешном развертывании минорных трезвучий и малых минорных септаккордов, исполненных тремя флейтами в дорийском es-moll. B верхнего голоса выявляет первом же такте линия восходяшую последовательность двух больших секунд, что сразу обнаруживает общность этой музыки с тематическим материалом I части концерта. Лирическая тема II части отмечена безмятежным спокойствием, нежным прозрачным колоритом. Она начинается в т. 3 и представляет собой по форме период с варьированным повторением (10 т. + 10 т.). На долю пианиста здесь выпадает столь важная задача, как экспонирование кантиленной мелодии в духе распевных дойн. Дублированная в две октавы, она развертывается в дорийском d-moll на фоне продолжающейся флейтовой последовательности аккордов в esmoll. Наиболее характерной для этого аккомпанемента чертой является метроритмическое и мотивное варьирование, приводящее то к сжатию, то к расширению основного остинатно повторяемого гармонического оборота. Таким образом композитор добивается эффекта непрерывного развития темы, которая претерпевает изменения, динамизируясь по ходу изложения благодаря переинтонированию и ритмическим перегруппировкам.

Возникающее полутоновое хроматическое сочетание субтональностей определяет терпкий колористический эффект данного образа (пример 41). Данный политональный прием закреплен в партитуре соответствующей записью ключевых знаков. Однако, несмотря на внешнюю конфликтность вводнотонового сопряжения двух тональных центров, первое изложение тематического материала воспринимается слушателем очень гармонично, естественно. Этому способствует оригинальная оркестровка, при которой в высоком регистре сочетается нежное, прозрачное звучание флейт, треугольника и рояля. Именно применением светлого тембра флейт и высокой тесситуры солирующего

инструмента в большой степени обусловлены тонкость и изысканность музыки. При повторении (тт. 13–19) тема темброво и ладотонально варьируется, органично вырастая из предыдущего построения. Окрашенная бархатным звучанием фагота, она на сей раз объединяет и синтезирует элементы интонационного комплекса, заложенные в сольной и оркестровой партиях. Здесь политональность уступает место монотональному изложению (es-moll), поскольку звучание рояля выключается. Более того: выразительная мелодия, только что прозвучавшая у солиста, в данном построении отсутствует, и это приводит к концентрации фонового материала. В партиях первых и вторых скрипок проходит аккордовая последовательность, которая прежде звучала у флейт, а вариант мелодии, синтезирующий основные интонации фортепианной темы, исполняет фагот (пример 42).

Основным композиционным приемом становится варьирование мотивов, развертывание ПО прорастания. Призрачно-воздушный принципу аккомпанемент струнных выгодно оттеняет яркие тембры духовых (фагот и валторна). Б. Дубоссарский использует в данной мелодии интонационные элементы из І части концерта (в частности, тот, который обозначен как c) и окрашивает музыкальную ткань колоритом увеличенного трезвучия. Повторное его применение на другом высотном уровне обозначает границу между начальным (a) и последующим (b) разделами формы. Небольшое crescendo с последующим спадом завершает первый раздел II части.

Середина простой трехчастной формы (тт. 24-51), имеющая развивающий характер, основана на новой теме, которая проходит в партии оркестра и обнаруживает интонационное родство с темой солиста из первого раздела ІІ части концерта (а), а также с тематическими образованиями из вступления к I части цикла (элементы a и c). Их мотивная контрапунктическая разработка служит драматургическому единству формы. Фортепианная партия, в которой звучат фигурации, вырастающие из видоизмененных интонаций флейтового трио начала части, образует контрастный контрапункт по отношению к оркестру. В их построении обнаруживается следование строго продуманному плану: варьирование исходного мотива, его опевание, использование элементов «вращения», усиление динамического нарастания с подключением всех оркестровых групп; заметное проявление контуров увеличенного мелодической линии партии рояля (тт. 24–25). Фактурная ячейка подвергается интенсивному метроритмическому преобразованию, а ее звукоряд складывается во фрагмент целотонной гаммы, ритмический же рисунок напоминает о тематическом элементе d из I части. Помимо этого, автор с большой фантазией использует здесь трихордные интонации, близкие древним жанрам молдавского фольклора (пример 43).

Следовательно, тембровые контрасты между I и II частями формы *Intermezzo*, а также образные переключения внутри эпизода *b* подчеркивают бифункциональность партий исполнителей: основной тематизм изложен в оркестре, а фоновый — у рояля. Меняя их роли, композитор продолжает идею непрерывного вариационного обновления. Подготовка и реализация кульминации серединного раздела формы (ц. 3–5) отмечены разработочным типом изложения материала: уплотняется музыкальная ткань, возникают элементы имитационных перекличек, усиливается звуковой объем. Использование разных типов фортепианной фактуры — арпеджированных волнообразных пассажей, мощной аккордики — обеспечивает постоянное динамическое нарастание и органичный подход к кульминационному эпизоду раздела *b*. В нем ярко, экспрессивно преподносится лейттема из вступления I части, обретая новые оттенки и возросшую полноту звучания. В момент появления ее в оркестре (ц. 3) возникает небольшое увеличение темпа (пример 44).

В кульминации участвуют все оркестровые группы, более динамичен и пульс ладогармонического и ритмического движения, что способствует завершению эпизода победным апофеозом. После обилия напряженных хроматических построений поособенному радостно и ликующе звучит итоговый аккорд в *B-dur*. Определенные технические сложности данного фрагмента обусловлены интонационно-ритмическими параметрами. Во-первых, его исполнение требует от пианиста хорошей пальцевой беглости и умения преодолевать трудности полиритмии. Во-вторых, фортепианная партия, насыщенная приемами переритмизации, должна быть хорошо скоординирована со звучанием оркестра, поскольку оба компонента фактуры (фортепианный и оркестровый) имеют тесную смысловую связь. Активность восходящих квартовых мотивов, неуклонное усиление динамики, усложнение фактуры за счет увеличения числа голосов и напластования различных тематических элементов, широкая амплитуда арпеджированных пассажей в партии фортепиано, — все способствует накоплению мощной внутренней энергии в данном разделе формы. Это выражается в очень насыщенном звучании оркестрового tutti и служит подготовкой к началу следующего этапа динамизации ведущего лирико-драматического образа концерта. Композитор значительно «укрупняет» изложение хроматических комплексов в оркестре, одновременно изменяя ладовый облик темы вступления — здесь она звучит в миксолидийском ладу (пример 45).

Переключение образного плана к сфере лирических, просветленных эмоций происходит в небольшом предыкте к репризе (ц. 6). В нем выявляется особая роль басового тона B, который становится доминантовым органным пунктом. Безусловно, данный органный пункт явился логическим продолжением функционального значения

кульминационного аккорда B-dur, которым был ознаменован пик эмоциональной «температуры» второй части концерта. Мерно повторяясь в большой октаве у рояля ритмическим ostinato, он выдерживается на протяжении всей репризы, до конца части. Что касается развития тематизма в зоне предыкта, то оно представлено фактурным и тембровым варьированием начальной темы Intermezzo. На фоне мягких, доносящихся, как далекий колокол, четвертей тона B у рояля (который дублирован протянутым долгим звуком у виолончелей и контрабасов) возникает ее умиротворенное звучание — сначала в среднем регистре у трех валторн, а затем — в прозрачном изложении — у трех флейт.

Основная конструктивная идея репризы (ц. 7) заключается в том, что весь тематический материал — как главный, мелодический, так и фоновый, — сосредоточен в оркестре. Мелодия основной темы в исполнении флейты, парящая высоко над воздушномягкими аккордами гобоев, обрамляется красочными колористическими фигурациями рояля, выдержанными в духе арабесок, как бы растворяющими ее в пространстве. В оркестре вновь соединяются две мелодические линии, которые, излагаясь в *d-moll* и *es-moll*, возвращают в атмосферу политональности. Как и в начале части, тембровое решение подчеркивает светлый характер музыки. Использование мягко диссонирующих звуковых пластов, а также высокой тесситуры солирующего инструмента и легкого звучания флейты в сопровождении трех гобоев придает музыке воздушность и прозрачность. Постепенно растворяясь в *pp* (*morendo*), реприза-кода II части переводит образное содержание из героико-эпической сферы среднего раздела к нежному, поэтично-одухотворенному настроению, олицетворяющему искренность и чистоту чувств.

После спокойной, лирической II части Фортепианного концерта Б. Дубоссарского финал воспринимается как яркая жанровая картинка. Связанный с воссозданием жанровобытовых образов, рисующий картину народного празднества, он, как свойственно финалам в классических сонатно-симфонических циклах, характеризуется определенным набором музыкально-выразительных средств, среди которых на первый план выдвигаются метроритмические закономерности. К ним относятся: акцентный метр, подвижный темп, танцевальные ритмические формулы, четкая расчлененность музыкальной речи, периодичность мелодико-синтаксических структур, квадратность. Форма рондо-сонаты ($A - B - C - A_1 - D - E - F - G - A_2 - B_1 - C_1 - coda$), использованная в последней части сочинения, органично ассимилирует данные временные характеристики и сочетает их с динамичностью сонатного принципа, что также относится к нормативным параметрам финалов инструментальных концертов.

Музыка III части пронизана элементами молдавского народно-песенного искусства.

Здесь нет ни одного раздела формы, в котором не возникали бы прямые или опосредованные ассоциации с фольклорными первоистоками, и где, одновременно, не проявлялся бы отпечаток авторской индивидуальности (даже в тех случаях, когда народно-жанровое начало превалирует). Главный образ финала представлен в рефрене, который выполняет функцию главной партии $(A: \tau. 1)$. Его выразительная, ритмически упругая и задорная тема излагается поочередно у рояля и оркестра. Будучи тесно связанной с интонациями основной темы I части концерта, она существенно отличается от нее в жанровом аспекте: тема рефрена наделяется чертами подвижного, изящного танца. Кардинально изменены метр (с 4/4 на 3/8), темп (Allegretto vivace вместо Allegro con brio), ритмический рисунок; она имеет также иное мелодическое продолжение и тембровое решение. В целом ведущая тема финала отличается стилистической цельностью и естественностью, что обусловлено, как уже было сказано, органичным синтезом элементов фольклорного происхождения и авторской изобретательности (пример 46). После начального изложения у солиста данная тема во втором своем проведении звучит в оркестре: на фоне «цимбального» аккомпанемента (ц. 1) развертывается мелодия, обогащенная новыми интонациями импровизационного характера. Ее развитие приводит к исчерпанию внутренних ресурсов и к появлению более общих форм мелодикоритмического движения, реализованных в партии оркестра, при выключении рояля (ц. 2).

Другой музыкальный образ финала сконцентрирован в побочной партии (В: ц. 3). Он вносит определенный контраст в музыкальную палитру композиции, сохраняя жанровые характеристики, присущие главной теме. Однако если в главной на первый план выходила моторика танцевального движения, проявлявшаяся в токкатном решении фактуры, «заземленной» низким регистром партии левой руки, то побочную отличает легкость, прозрачность изложения, которая создается ажурно «переливающимися» у солирующего инструмента фигурациями. Они подготовлены дважды повторенными glissandi, охватывающими почти две октавы. Этот яркий композиционно-художественный прием закрепляется в сознании слушателя как своего рода «визитная карточка» побочной партии, делающая ее моментально узнаваемой (пример 47). Танцевальная природа данной темы обнаруживается благодаря острому синкопированному ритму в оркестровом аккомпанементе; мелодическая же линия в партии фортепиано усложнена элементами скрытой полифонии. Ее развитие осуществляется в заключительной партии (C: ц. 4), роль которой определена задачей обобщения всего интонационного комплекса экспозиции. В то же время она не вуалирует основной танцевальный, жизнерадостный характер, а еще рельефнее показывает интонационное единство этого раздела формы. Таким образом, эта

тема не вносит дополнительный контраст, а, напротив, помогает создать арку к заключительному проведению рефрена в рамках экспозиции.

Фактурно разреженная, заключительная тема отмечена усилением диалогического начала, проявляющегося в частом поочередном вступлении солиста и оркестра. Каждая реплика интонационных «дебатов» обыгрывает, варьирует и обогащает заключительную тему новыми красками: основные мелодико-ритмические обороты представлены здесь в ином ладогармоническом и ритмическом освещении. Отметим также многократно повторяемые восходящие квартовые ходы у солиста, напоминающие о главной теме І части, и секвентную цепь тональностей целотонного соотношения: Es, F, G. Стремление к повторности, к более действенному преобразованию преодолению пассивной тематического материала, к внедрению в мелодическую линию вариационных изменений проступает в следующем далее рефрене (A_I : ц. 5), завершающем экспозицию рондосонаты, где тема дважды проводится оркестром. Первый раз она звучит в G-dur и сопровождается движением по звукам хроматической гаммы в линии баса. Засверкать новыми красками теме рефрена помогает и фортепианное сопровождение: фактура солирующего инструмента решена в духе изящной арабески, где ажурная мелодия, изложенная мелкими длительностями в высоком регистре, придает теме качества воздушности, призрачного «мерцания», даже загадочности. Виртуозное владение мелкой техникой является здесь обязательным условием для солиста, так как без него невозможно исполнить данный эпизод с подобающей непринужденностью и эффектностью.

Небольшая связка разработочного типа (ц. 6) создает неожиданный поворот в ладогармоническом развитии. Он связан с модуляцией в C-dur — тональность второго проведения темы. Отметим, что интервал тонального смещения (ч. 4) также заимствован из восходящего хода темы вступления I части (G-C). Кроме того, новая звуковысотная краска придает рефрену дополнительные нюансы: этот раздел, на сей раз скерцозноюмористического характера, отмечен остроумной игрой тембров и регистров, штриховым и фигурационным разнообразием. Помимо фактурного уплотнения за счет мощного оркестрового tutti, при интенсивном обыгрывании «осколков» тематических элементов, происходит неуклонное динамическое нарастание, что дает право говорить о настоящем проведении рефрена как о кульминации экспозиции.

Центральный эпизод рондо-сонаты основан на четырех контрастных темах: D - E - F - G и своеобразен по своему решению. В нем продолжается преобразование жанровых образов как своего рода небольшой танцевальный дивертисмент (ц. 7). Весь материал эпизода индивидуализирован в отношении ритма, ладоинтонационности, жанрового

склада, каждый его элемент вносит в изложение свой оттенок в развитие основной линии идейно-образного становления. Начало построения примечательно целотонными ходами в последовательности терцовых созвучий у пианиста. В оркестровой же партитуре царит звуковая атмосфера легкого, ажурного вальса, стремительность которого усиливается активизирующими движение фортепианными пассажами «вращательного» характера. Помимо этого, характерность раздела определяется более легкими, «притушенными» звучностями оркестра и солиста в высоком регистре. Оттенок изящной танцевальности автор подчеркивает ремаркой *росо sostenuto*.

Ладово усложняет общую картину политональное сочетание двух мелодических линий в партии солирующего инструмента: cis - C, d - Des (ц. 10). Тому же эффекту служат моменты просветления колорита за счет ухода из бемольных тональностей (Cesdur и Des-dur) в «чистый» C-dur (ц. 8-9) и диезный D-dur (ц. 10-11), а также появление лидомиксолидийского лада во второй теме центрального раздела (Е: ц. 9). В ней запечатлен образ, исполненный юмора и озорства. Ритмически упругая мелодия заставляет вспомнить темпераментные, виртуозные молдавские мужские танцы. Этот характер можно смело отнести к наиболее ярким жанровым зарисовкам финала. Данная тема проводится у пианиста соло и изобилует яркими находками в области ритмики и интонационности. Автор прибегает здесь к таким средствам выразительности, как смещение опорной доли такта с первой на вторую и усиление ее акцентности трелеобразным насыщением, напоминающем о лэутарских наигрышах на флуере. Дополнительную динамизацию привносят устремленные вверх и данные в октавной дублировке полетные интонации, основанные все на том же квартовом ходе. Передача мелодической линии в оркестр, где она звучит более объемно, мощно, с настойчивым привлечением внимания К лейтинтервалу, сопровождается арпеджированными пассажами у пианиста. Солист и оркестр при этом словно сливаются в едином вихревом потоке темпераментной пляски.

Необходимый эмоциональный настрой следующего раздела финала (*F*: ц. 11) готовится небольшим оркестровым предыктом. Здесь, в угловатых ходах с подчеркиванием интервалов ч. 4 и ум. 5, возникает новый интонационный образ — подготовка мужского тяжеловесного танца. Продолжая развитие жанровой линии финала концерта, композитор вводит еще один тематический элемент, отличающийся по метроритмическому оформлению (2/4 вместо 3/8), а затем и по темпу (*Meno mosso* после *Allegretto vivace*). Создавая появляющуюся в *Meno mosso* тему моторного характера, автор максимально приблизился к фольклорным прообразам, акцентируя типичные для

народной хореографии средства музыкального сопровождения (ритмическая фигура дробления, выразительная тирата, трель как средство усиления звуковой активности). В этой теме сразу же привлекает внимание ладовая структура: типичный для балканского региона лидомиксолидийский лад. Он использован как в аккордах, содержащих кластерную группу, так и в самой мелодии, скерцозной, несколько неуклюжей. Атмосферу народного праздника усиливают тембровые эффекты, связанные с подражанием звучанию отдельных инструментов. В высоком регистре рояля имитируются тембры чимпоя и флуера, оркестровое сопровождение, где упорно выдерживаются или ритмизованно повторяются плотные гармонические комплексы, напоминает игру тарафа. Подобные ярко ассоциативные краски сочетаются с традиционными для развивающих разделов композиционно-драматургическими приемами — вычленением отдельных мотивов, их переинтонированием и диалогическим сопоставлением. В результате такого интонационного процесса в развертывании музыкального «сюжета» появляются последовательности целотонных оборотов.

Вторжение контрастного материала в виде экспрессивной кантиленной мелодической линии знаменует начало следующего построения формы — эпизода С (ц. 13). Пряная и терпкая гармоническая основа (упомянутый лидомиксолидийский аккорд дан здесь в другом обращении) насыщает тему данного раздела большей красочностью, интересными темброво-фоническими находками. Плавность, пластичность линеарного движения подчеркивается фактурными приемами: на оркестровую ткань наслаиваются волнообразные фигурации, опорные точки которых фортепианные дублируют мелодическую линию струнных. Интонационная близость указанного музыкального образа к лейттемам I части концерта обнаруживается в троекратном проведении нисходящего целотонного хода. Оформленная как многоголосная монодия, эта мелодическая линия воспринимается убедительно в лирической кульминации эпизода и всего финала, воплощая момент глубокой душевной печали и сосредоточенности.

Далее следует короткий оркестровый предыкт, который выполнен на материале рефрена. Тема главной партии появляется в оркестре в темпе Andante (ц. 15) в тональностях B-dur и E-dur. Возврат к трехдольному метру предвосхищает наступление репризы (A_2 : $Tempo\ I$, ц. 16) и стирает ощущение «остановившегося времени». Бо́льшая внутренняя активность музыки и атмосфера ожидания усиливают смысловую роль данного раздела формы. В сжатой, динамичной репризе роль лидера поручена солисту: у рояля соло тема рефрена искрится задорным, добродушным юмором. Во втором проведении она перемещается в оркестр на новом высотном уровне (Es-dur, ц. 17).

Побочная партия, по сравнению с экспозицией, усложнена: она звучит у пианиста тоже в тональности Es-dur, в ней появляются затейливые пассажи-арабески, весомость и активность которых постепенно усиливается (B_I : ц. 18). В заключительной партии ритмическая импульсивность диалогических реплик рояля и оркестра достигает апогея, стремительность и энергия движения придают теме открытый динамизм (C_I : ц. 19), в итоге чего звучание обретает подлинную силу и мощь.

Воплощая жизнеутверждающее, оптимистическое начало и ничем не омраченное веселье, короткая стремительная кода (*Più mosso*: т. 9 после ц. 19) базируется на тематическом материале рефрена. Для достижения максимального объема итоговой кульминации композитор прибегает к традиционным фактурным средствам: в партии фортепиано использованы октавные «взлетные» пассажи, в оркестре применены ритмически упругие синкопированные аккорды. Применение подобной текстуры способствует передаче огромной энергии в завершении колоритной жанровой картинки, воссозданной в финале концерта. Такое бравурное завершение убедительно передает пик нарастающего возбуждения, которое надолго оставляет у слушателя ощущение радости, праздника и оптимизма.

Следовательно, общая концепция Концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского раскрывается как в оригинальном композиционном плане, так и в интересно организованном музыкально-драматургическом процессе, где активными участниками выступают солист и оркестр. Их роль устанавливается уже в начальных тактах сочинения, где соотношение сольного и симфонического начала отвечает законам диалогической Участники данной коммуникативной структуры. ситуации индивидуализированы. Партия рояля, при всей виртуозности и лидирующей роли, не умаляет значение оркестрового сопровождения. Тематический материал в равной мере распределен между участниками музыкального процесса. Функция лидера органично переходит от одного из них к другому: если в крайних частях цикла преобладала инициатива солиста, то в медленной части это компенсируется оркестровой активностью.

Единство циклической формы концерта обусловлено не только указанной темброво-драматургической спецификой, но и сущностью интонационно-тематической организации материала. Речь идет о наличии лейтинтонационного комплекса, который цементирует всю конструкцию произведения. Экспонированные во вступлении к I части цикла, элементы a, b, c, d последовательно развертываются на протяжении всех трех частей произведения, приходя к логическому завершению в коде финала. Сходные между собой ладовые и метроритмические характеристики этих компонентов также

способствуют единству целого, обеспечивая монолитность музыкальной форме.

2.4. Выводы по главе 2

Представленные аналитические очерки дают основание для следующих выводов.

1. По степени детерминированности жанровой формы фортепианные концерты Д. Федова, В. Полякова и Б. Дубоссарского, рассмотренные во второй главе диссертации, относятся к типу канонизированной структурной модели, в которой количество частей, их темповое соотношение, тематический материал и композиционно-драматургическое решение исходят из единого инварианта. Действенные первые части в рассмотренных опусах написаны в сонатной форме со вступлением, контрастом главной и побочной тем и с эффектной развернутой каденцией солиста. Медленные вторые части являются лирическими центрами сочинений, раскрывающими созерцательные, пасторальные, психологические и философские аспекты музыкального содержания. Финалы сочетают танцевальность и песенность с напористой активностью, что перекидывает образную арку к начальным частям циклов и обеспечивает им монолитность.

При этом, на наш взгляд, концерты Д. Федова и В. Полякова отличаются меньшей индивидуализированностью, нежели произведение Б. Дубоссарского. В музыке последнего уже ощущается тяготение к выходу за пределы того оптимистического мироощущения, которое находило отражение в советской музыке послевоенного периода, стремление к освоению сложного музыкального языка и принципов формообразования.

- 2. Указанные концерты Д. Федова, В. Полякова и Б. Дубоссарского принадлежат к сочинениям с ярко выраженным национальным характером, что обеспечивается опорой на молдавский фольклор. Как правило, композиторы прибегают к методам имитации и ассимиляции (по терминологии В. Аксенова), при которых, пользуясь типичными для фольклора ладоинтонационными и ритмическими оборотами, они создают собственный тематизм в духе народного. Лишь в одном случае в финале концерта В. Полякова процитирована народная мелодия (лирическая песня *Bate vântul*), участвующая в музыкально-драматургическом процессе наряду с авторскими темами.
- 3. Музыкальный язык рассмотренных произведений имеет ряд общих свойств, обеспечивающих концертам качества демократичности и простоты восприятия. Как и в других сочинениях классицистско-романтической традиции, в названных опусах основные процессы развертываются в двух сферах тематической и ладотональной. Тематизм концертов Д. Федова, В. Полякова и Б. Дубоссарского опирается на традиционное понимание музыкальной темы, общих форм движения, фонового и

рельефного материала. В звуковысотной же организации преимущественно используются средства мажоро-минорной системы, обогащенной элементами ладов народной музыки. Речь идет об оборотах с использованием повышенной IV и пониженной II ступеней.

4. В рассмотренных произведениях фортепианная партия представлена широкой гаммой выразительных средств, как фактурных, так и технических. В ней использованы все виды «крупной» и «мелкой» техники: аккордово-октавное и интервальное изложение, широкие скачки и арпеджио, выразительная кантилена и ажурные пассажи, четкие, острые репетиции и изящная мелизматика. Многие страницы концертов Д. Федова и В. Полякова вызывают ассоциации с броской манерой фортепианного письма в стиле Ф. Листа и С. Рахманинова. Фортепианный стиль в концерте Б. Дубоссарского аналогичен фактуре Д. Шостаковича и С. Прокофьева.

Исполнение этих концертов предусматривает высокий профессиональный уровень солиста, обеспечивающий полную свободу для реализации любой технической задачи. Особого внимания требует исполнительская работа над ритмической стороной данных произведений: выбор оптимальных темпов, точное прочтение моментов полиритмии, синхронность в сочетании оркестровой и фортепианной партий, идентичность однородных ритмических рисунков у пианиста и оркестра и т. д.

С точки зрения соотношения оркестрового и сольного пластов, с позиции выявления их роли в формировании художественной концепции произведения и в реализации интонационно-тематических процессов, а также в связи с наличием определенного акустического баланса между объемом звучания рояля и оркестра, все рассмотренные сочинения можно отнести к типу сольного паритетного концерта, при котором роли обоих участников музыкального процесса примерно уравновешены.

Начало каждого из концертов поручено оркестру, который проводит либо начальную реплику, либо всю вступительную тему. В дальнейшем порядок введения партий каждый автор избирает индивидуально. Как правило, один из участников диалога (у Д. Федова и В. Полякова — солист, у Б. Дубоссарского — оркестр) экспонирует главную музыкальную тему, другой развивает ее. В побочной партии их роли меняются. В разработке сонатной формы экспрессия диалогичности значительно усиливается. В медленных частях соотношение участников диалога выявляется в неконфликтном их сопоставлении на границах разделов формы. Финалы демонстрируют единение солиста и оркестра в направленности к утверждению оптимистического мировосприятия. В итоге выстраивается единая линия сквозного поступательного движения от начальных тактов произведений к их мощным туттийным финальным аккордам.

3. ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ ПОЭМНОГО ТИПА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

На рубеже XX–XXI вв. композиторами Республики Молдова было создано лишь несколько образцов жанра фортепианного концерта. Это два опуса Г. Чобану (соответственно, 1984 г. и 1988 г.), концерт-поэма Памяти А. Бабаджаняна В. Симонова (1990), концерты А. Короид (1991), Л. Штирбу (1992), З. Ткач (2002) и В. Чолака (2013). Из названных произведений слушателям были представлены опусы Г. Чобану, В. Симонова, Л. Штирбу, З. Ткач и В. Чолака. Сочинения Г. Чобану, Л. Штирбу и З. Ткач, являя собой наиболее значительные примеры в интересующей нас сфере творчества, послужили материалом для исследования в настоящей главе диссертации. (Концерт-поэма Памяти А. Бабаджаняна В. Симонова, подробно проанализированный в исследовании О. Сигановой [158], не стал объектом изучения в настоящей работе.) Будучи разными по авторской концепции и средствам музыкального языка, указанные произведения, тем не менее, характеризуются некоторыми общими свойствами, продиктованными единым отношением их творцов к концертномужанру.

По сравнению с предыдущим историческим этапом, наблюдается отказ от следования сложившимся традициям и канонам. В первую очередь, это коснулось музыкальной формы, которая стала предельно индивидуализированной. Авторы отвергают циклическую композицию, предпочитая ей свободно трактованную одночастность. За счет использования современных техник письма и привлечения музыкальной лексики «третьего направления» значительно усложнились средства художественной выразительности. В современном фортепианном концерте молдавских композиторов сохранился лишь такой важный принцип концертного жанра, каковым является диалог солиста и оркестра, однако и он реализуется более самобытно. Не избегая опоры на фольклор, отечественные музыканты, однако, делают ее более опосредованной и завуалированной. При этом национальная основа музыки имеет не только молдавские, но и инонациональные (в частности, еврейские) корни. Подтвердим сказанное примерами.

3.1. *Рапсодия-концерт № 1 для формепиано с оркестром* Г. Чобану: на подступах к постмодернизму

Рапсодия-концерт № 1 для формепиано с оркестром Геннадия Чобану (род. 1957) свидетельствует о безусловном интересе композитора к выразительным возможностям рояля в условиях концертности. Выпускник Кишиневского музыкального училища по специальности фортепиано (класс Г. Морозовой), а затем Московского государственного

музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне — Российская академия музыки) по классу фортепиано Л. Булатовой и В. Жубинской, Г. Чобану начинал свою профессиональную карьеру именно как пианист и преподаватель фортепиано. Этот опыт сделал естественным и объяснимым его первое обращение в композиторском амплуа к жанру инструментального концерта с роялем в качестве солирующего инструмента. Этим сочинением стала *Рапсодия-концерт № 1*. К 1984 г., времени ее создания, Г. Чобану уже являлся автором ряда фортепианных произведений: двух сонатин, *Детского альбома*, *Цикла из трех пьес* и других сочинений, ставших своеобразной лабораторией на пути к освоению крупных форм фортепианной музыки.

В 1985 г. в исполнении автора с оркестром Национальной филармонии под управлением Д. Гои должна была состояться премьера *Рапсодии-концерта*. Это произошло в рамках подготовки к смотру творчества молодых композиторов, на котором опус должен был быть представлен. Как рассказывает Г. Чобану, после двух репетиционных дней он лично смонтировал запись, скомпоновав ее из двух вариантов. Из-за несовершенства исполнения духовых инструментов, в первую очередь, саксофона, ее пришлось резать на куски и соединять лучшие фрагменты. К сожалению, запланированное мероприятие не состоялось, публичное исполнение — тоже. Однако первыми слушателями *Рапсодии-концерта* оказались члены государственной комиссии на выпускном экзамене по композиции в МГК им. Г. Музическу, состоявшемся в 1986 г. Председатель ГЭК, известный российский музыковед Г. Григорьева, высоко оценила творческую работу молодого музыканта, выполненную под руководством В. Загорского.

По словам Г. Чобану, *Рапсодия-концертт* не принадлежит ни к числу больших романтических концертов, ни к камерной разновидности жанра. Этим, видимо, объясняется его не совсем обычная оркестровка: здесь в парный состав оркестра, наряду со струнной группой, включены четыре валторны, три трубы, три тромбона и туба. Разнообразная по тембру группа ударных (тарелки, большой барабан, малый барабан, треугольник, ксилофон, литавры и три том-тома) поручена трем исполнителям. В стилистике *Рапсодии-концерта* музыковед Е. Мироненко находит две ведущие тенденции: неофольклоризм и полистилистику [236, с. 30]. При этом одним из важных стилевых компонентов становится джаз, что, по мнению исследователя, является следствием влияния на молодого композитора *Концерта для фортепиано с оркестром* № 2 Р. Щедрина, чрезвычайно популярного в годы студенчества Г. Чобану.

Влияние джаза на музыку *Рапсодии-концерта* особенно заметно в эпизоде, где специальный акцент сделан на тембре альт-саксофона. Но джазовыми чертами ориентиры

произведения не ограничиваются. По признанию самого автора, образцом тогда для него был не только концерт Р. Щедрина: многие из воплощенных в сочинении Г. Чобану музыкальных идей созвучны стилю С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Однако наибольшее количество точек соприкосновения можно обнаружить между *Рапсодией-концертом* и инструментальными опусами Б. Бартока, стилистика которого оказалась молдавскому композитору особенно близка.

Влияние названных мастеров музыки XX в. здесь отчетливо выявляется, например, в линеарности мышления. Так, от С. Прокофьева Г. Чобану наследует тягу к широте мелодической линии, к опоре на определенные, сознательно отобранные интервалы, близость к Д. Шостаковичу проявляется в подчеркнуто ироничном складе музыкального мышления, с Б. Бартоком данное сочинение сближает опосредованная опора на фольклорные принципы изложения материала. Г. Чобану стремится также отойти от традиционного гомофонно-гармонического склада, который превалировал в тех фортепианных концертах, которые ему приходилось слушать и играть в классе специального фортепиано.

Оценивая общий замысел сочинения, сопоставим точки зрения, принадлежащие разным исследователям. Так, Е. Мироненко утверждает, что Рапсодию-концерт отличают сложность и глубина художественной концепции, в рамках которой «...композитор предложил исследовать универс современной жизни во всей его сложности и разнообразии. Балансируя на грани антагонистических сфер, вовлеченных ожесточенную борьбу добра и зла, герой в этой борьбе ищет собственную идентичность, а его финальный выбор сделан в пользу сил добра» [240, с. 29]. Тем самым, музыковед акцентирует этико-философскую проблематику произведения. И. Сухомлин-Чобану тоже подчеркивает, что в этом сочинении «...наблюдается стремление обнажить пульс внутренней жизни современного человека через столкновение различных образных сфер» [177, с. 140]. При этом она добавляет, что «...подобная концепция, в общем традиционная крупных сочинений симфонического жанра, ДЛЯ решена автором довольно изобретательно: основной конфликт в рапсодии смещен на грани между разделами формы — между экспозицией и разработкой, контрастными эпизодами, каденцией и репризой, репризой и кодой» [177, с. 140–141].

Оба эти высказывания сделаны в конце 1990-х гг., естественно, под воздействием непосредственного общения с Г. Чобану. Однако сегодня композитор, размышляя о своем сочинении, по-иному расставляет акценты. Как особенность нынешней трактовки *Рапсодии-концерта*, он подчеркивает лиризм данного произведения, соединенный с

ироничностью общей концепции. В этом он видит некоторые предпосылки постмодернизма, о котором тогда еще не знал, но к которому интуитивно тяготел с начала своей композиторской карьеры. Возможно, в таком изменении авторской оценки сказываются причины как субъективного, так и объективного порядка: сложившаяся к сегодняшнему дню историческая дистанция и 30-летний опыт сочинительства, накопленный Г. Чобану к настоящему моменту. Что же касается изменившихся жанровостилевых предпочтений, то следует учесть серьезную трансформацию эстетико-стилевого контекста самой композиторской практики, произошедшей в последние десятилетия.

В то же время, обнаруженные в *Pancoduu-концерте* творческие находки и рациональные приемы Г. Чобану сохраняет и в последующих художественных опытах, подтверждая тем самым приверженность собственному стилю. Одночастное по структуре произведение реализует идею трехчастности, что говорит о претворении в нем структурных закономерностей опуса слитно-циклического типа. Напомним, что и другой его фортепианный концерт — № 2, *Nostalgie pentru sărbătoare* (1988), также является одночастным. Подобным же образом решен и *Концерт для маримбы и симфонического оркестра*, созданный через два десятилетия, в 2009 г.: он представляет собой моноциклическую композицию, включающую восемь контрастных разделов. Об этом, в частности, пишет Е. Мироненко, анализируя данную партитуру [123, с. 195–205]. Таким образом, поэмную одночастность можно расценить как одну из типичных примет, свойственных индивидуальной трактовке композитором инструментального концерта. Еще одним проявлением традиционного подхода к жанру представляется использование свободно трактованной сонатной формы. Схематически структуру *Pancoduu-концерта* № 1 Г. Чобану можно отобразить следующим образом: см. Схему 4 из Приложения II.

Очевидно, что форма концерта содержит три основных раздела (экспозицию, разработку, репризу) и коду. Экспозиция включает главную, побочную и заключительную партии. Отсутствие связующей партии подчеркивает контраст между главной и побочной. Главная партия произведения написана в простой трехчастной форме $(a - b - a_I)$. Первая ее тема (a: тт. 1-6) — основная в рамках сонатной экспозиции — наполнена открытым лирическим чувством. Она строится на выразительных скачках в мелодии: восходящей сексте отвечает нисходящая квинта, продолженная хроматическим секундовым движением и мягко звучащим опеванием центрального тона d (пример 48).

Развитие данной темы поначалу выдерживается в одном настроении, однако вскоре прерывается вторжением остроакцентированных аккордов в оркестре, предваряющих появление второго тематического образа (b), открывающего средний раздел главной

партии. Он поручен партии фортепиано, уводя в тональность минорной субдоминанты (g-moll), обогащенной отклонениями в ее плагальную сферу (c-moll). Этот раздел формы проходит без сопровождения оркестра и впервые «намекает» на каденционно-концертный стиль изложения. Благодаря своей подвижности и внутренней активности данный элемент воспринимается контрастно к начальному построению. В его выразительности основное значение принадлежит скачкам на широкие интервалы в мелодии (октавы, септимы, сексты), сопровождаемые диссонирующими секундо-септимовыми созвучиями. В ритмических рисунках преобладают фигуры суммирования и пунктира, учащается пульсация путем внедрения более мелких длительностей (пример 49). В дальнейшем интонационные компоненты а и b станут ведущими в Рапсодии-концерте.

Главная тема претерпевает значительное интонационное развитие благодаря использованию ритмического варьирования, и, как у С. Прокофьева и Б. Бартока, динамичному «захвату» большого регистрового пространства. Каждый раз эта широкая мелодия гармонизуется аккордами кварто-секундового строения, приобретая все более терпкое звучание. Одним из таких примеров является фрагмент, где выдержанные аккорды кварто-секундовой структуры в оркестре свидетельствуют о наступлении репризы главной партии (a₁: ц. 2). Мощное звучание медных духовых здесь ненадолго возвращает слух в тональность *D-dur*. Сам Г. Чобану называет такие созвучия «диатоническими кластерами». Подобный тип аккордики, по утверждению композитора, производен от горизонтальной организации тематизма. При этом, с одной стороны, аккорды собираются из звуков, образующих мелодию, а, с другой, — мелодическая система словно зашифрована в них. Подобная структура музыкальной ткани, выявляющая единство горизонтали и вертикали, оказывается близкой многим страницам музыки Б. Бартока. Данный факт подтверждает идею о том, что творчество венгерского классика послужило одним из стилевых ориентиров *Pancoduu-концерта* Г. Чобану.

Разделы главной и побочной партий анализируемого сочинения выявлены довольно четко. Тема побочной подготавливается у инструментов струнной группы мягким, колышущимся остинатным секундовым движением, сменяющимся небольшим предыктовым построением у рояля (piano dolce) и завершаемым tremolo литавр. Подобно главной, побочная тема излагается сначала в оркестре деревянными духовыми, проходя имитационно у первого и второго кларнетов и возникая потом на их фоне во флейтовой партии (ц. 3). Она находится в той же лирической плоскости, что и главная, можно даже говорить о производном ее характере (пример 50).

В побочной партии достаточно сильно выявлена такая особенность музыкальной

ткани как определенное «рассогласование» метроритмической организации фортепианного и оркестрового пластов. Характеризуя тему побочной партии, Г. Чобану неоднократно подчеркивал, что, если в оркестре есть еще попытки «держать ритмическую сетку», то партия фортепиано все время ориентирована на уход от этого ритма. Ощущение же метрической соразмерности существует благодаря очевидной трехдольности материала, наличию пульсации шестнадцатыми, а также присутствию определенной ритмической формулы, которая позаимствована из главной партии. Ее образует ритмический рисунок мягкой синкопы в трехдольном метре (четверть – половинная), единый для обеих партий и придающий теме грациозность и легкую дансантость в духе хоры. В побочной теме отчетливо обнаруживается фольклорный генезис, подчеркнутый типичной мелизматикой. Неоднократно используемый в Рапсодии-концерте прием имитации звучания народных инструментов (флейта — флуер, фортепиано — цимбалы) свидетельствует о его преднамеренности и обдуманности (об этом, в частности, пишет И. Сухомлин-Чобану [177, с. 142]).

Далее (т. 95, *A piacere, molto rubato*) данная тема поручается солирующему роялю. Здесь Г. Чобану усиливает мартеллатность, ударные качества звучания, свойственные игре на цимбалах. По утверждению самого композитора, перкуссионный характер музыки также говорит о влиянии стилистики Б. Бартока. Фактурное развитие фортепианной партии осуществляется применением разнообразных имитаций (в том числе на широкие интервалы), а также обращением к «волновому» рисунку фактурной графики, ритмическому варьированию. Привлекает внимание, в частности, ритмическое увеличение темы главной партии в оркестре (ц. 2).

В разделе *А piacere, molto rubato* фортепиано также вступает в перекличку инструментов оркестра, способствуя накоплению звучности и завоеванию верхнего регистра. Эффекту аккумулирования внутренней энергии способствует остинатная мерная ритмическая фигура, напоминающая о колебаниях маятника, словно отсчитывающего ритм времени (т. 70). Затем движение его несколько замедляется (*molto ritardando*, т. 93–94), после чего у солиста (*a piacere, molto rubato*) проводится видоизмененная тема побочной партии, исполняемая отрывисто, с постепенным ускорением (*poco accelerando, piu vivo*), вплоть до *marcato* (т. 106). Здесь на смену звукам-точкам приходят звукосочетания, последование которых устремлено к одному и тому же секстовому комплексу, где вершиной вначале служит f^2 , потом a^4 , подчеркнутые *tenuto* и *sforzando*; после *glissando* в верхнем голосе вырисовывается тот же ход f^2 — a^4 . Вслед за побочной

появляется заключительная партия (*Un poco rubato*, ц. 5), построенная на видоизмененной главной теме (пример 51). Она представлена, в основном, духовыми и ударными инструментами, а у рояля подана в более виртуозной и репрезентативной манере. Особая выразительность в ней принадлежит ритму: формула триоль восьмыми — четверть поручена партиям флейты, ксилофона и фортепиано. Затем, когда к этому ансамблю подключаются струнные инструменты, в фортепианной партии появляются пассажи шестнадцатыми, сочетающие легкость и изящество с импульсивностью и упругостью. Вариантная трансформация данной темы, осуществляемая путем ее сокращения, происходит поначалу только у солиста. После этого акцент делается на тембровом преобразовании материала: проведение его у кларнетов (*un poco rubato*), подхватывается дуэтом ксилофона и рояля. Тембр ксилофона, наложенный на звучание фортепиано, усиливает скерцозный характер музыкального образа. В завершающем разделе заключительной партии при непрерывном нагнетании динамики солисту поручено обыгрывание секундовых интонаций, заимствованных из главной темы.

Таким образом, из анализа экспозиции становится очевидным, что на первое место в формообразовании здесь выходит последование четырех относительно контрастных тем: двух элементов главной, побочной и заключительной. При этом развернутая побочная партия оказывается не менее масштабной, чем трехчастная главная, а заключительная обладает собственным потенциалом для самостоятельного развития (несмотря на производность ее начальных оборотов от главной). Все основные темы концерта представляют разные грани лирической сферы, хотя каждая отличается достаточно индивидуальным характером. В каждой из них присутствуют и элементы виртуозности, ярко выявляющие сольное начало, что подтверждает важную роль солирующего фортепиано в произведении в целом.

Разработка знаменует новый этап драматургического развития. Она начинается после генеральной паузы вторжением оркестровых аккордов (feroce, ff), напоминающих о контрасте на границе первого и второго разделов главной партии в экспозиции. Этим аккордам отвечает труба соло, словно провозглашающая тезис призывного, сигнального характера. Средний раздел формы строится из трех фаз, в каждую из которых внедрены эпизоды, построенные на новом тематическом материале. В начальных двух их роль выполняют два соло саксофона (ц. 10 — в дуэте с фортепиано и т. 231 — без сопровождения). Третья фаза основана на том же принципе «интервенции», но здесь в игру вступают другие «игроки» — оркестр и фортепиано. Три оркестровых раздела прерываются тремя каденциями рояля, тем самым драматизируя музыкальный процесс.

Первая фаза разработки (тт. 144–221) подразделяется на два построения: начальное выполняет собственно разработочную функцию, второе является эпизодом. Разработочный раздел играет важную роль в диалогической драматургии произведения: материал главной партии (ц. 6) здесь активизируется, а ритмическая фигура триоль восьмыми – четверть начинает играть главенствующую роль. Доминирует триольность, происходит перекличка разных инструментов на основе названной ритмоформулы, при этом инициативу перехватывают ударные. По словам композитора, это диалог двух групп инструментов: с неопределенной высотой звука — triangolo, tamburino, tom-tom, piatti, piatti sospesi, cassa — и с определенным тоновым уровнем — timpani, silofono. Они словно пытаются довести до логического конца идею, начатую во взаимоотношениях рояля и оркестра, усиливая в музыке элемент соревновательности, свойственный жанру концерта.

Следующий эпизод исполняется солирующим саксофоном (solo, molto sentimentale, ц. 10). Его можно даже считать маленькой каденцией этого инструмента, в которой органично соединяются такие качества, как лиричность и ироничность, даже пародийность, кантиленность и ударность. Вообще, как уже было сказано, весь концерт проникнут духом пародии. Дело в том, что в период его создания автор, по его собственным словам, пытался избавиться от идеологических и стилевых клише своего времени. Ирония присутствует во всех темах, даже в главной, по-прокофьевски ироничнолиричной. Она звучит вроде бы возвышенно, но, вместе с тем, чуть карикатурно, отстраненно. Тему саксофона, molto sentimentale, Г. Чобану характеризует двойственно: с одной стороны, он признает в ней наличие выразительной мелодии, а, с другой, отмечает элементы анахронизма, над которыми немного подтрунивает (ремарка *ironica* даже выписана автором в партитуре). Во взаимодействии лирики и насмешливости побеждает в итоге последняя, что находит выражение в особой трактовке ударности: фортепианная партия, ритмически контрастная мелодии духового инструмента, насыщена полнозвучной аккордикой. Она трактована в духе моторики С. Прокофьева и становится средством передачи саркастического авторского отношения к музыкальным событиям произведения. Под воздействием данной перкуссионной сферы саксофон в конце эпизода начинает играть connervosita.

Вторая фаза разработки (ц. 12) открывается выразительным фрагментом, основанным на решительной теме, в которой главенствует не мелодическое, а ритмическое начало: в моноритмическом изложении партий рояля и духовых инструментов композитор оригинально использует сложный ритмический рисунок на основе дуолей:

формула, содержащая триоль: (напомним, что этот важнейший конструктивный элемент концерта появился впервые в заключительной партии экспозиции *Un poco rubato*).

Подчеркнутая перкуссионность, ритмическая акцентность этого фрагмента выгодно оттеняют появление второго эпизода — соло саксофона senza metrum (т. 231). В нем комбинируются как узкообъемные ходы (секундовые цепочки в мелодии, украшенные мелизматикой квазифольклорного генезиса), так и широкие интервальные шаги (производные от главной темы восходящие и нисходящие скачки на интервалы ч. 4 и ч. 5). Несмотря на лаконичность, в каденции саксофона наблюдается драматизация музыкального развития: из мелодии как бы «вымываются» лирические интонации, на смену им приходят пассажи шестнадцатых, мотивное дробление, хроматические полутоновые тяготения. Не случайно и авторское обозначение — con nervozita.

Третья фаза разработки состоит из последования трех оркестровых разделов, разделенных фортепианными каденциями. Каждую из них Г. Чобану доводит до определенного эмоционального накала, после чего подключает оркестр. Пианист в это время как бы «переводит дыхание» перед следующей волной. Таким способом преломляется атрибутивная для жанра концерта диалогичность музыкального развертывания. Уникальность этого решения заключается в том, что композитор принципиально пересматривает функции каденции. Если в классическом и романтическом концерте она, как правило, помещалась на границе разделов формы и оркестровые «силы» не вмешивались в сольное высказывание, являющееся сферой безраздельного лидерства рояля, то здесь каденция становится инструментом динамизации формообразования. Ее роль состоит именно в активном влиянии на процессы развития материала.

Первый оркестровый раздел (ц. 13) с точки зрения тематизма имеет синтетический характер, органично связывая интонации побочной темы с триольностью заключительной. Следующая за ним фортепианная каденция (т. 247, Presto) объединяет интонации главной и побочной партий, но, благодаря вариантности, элементы главной темы предстают в новом облике. Фактурные особенности данной каденции состоят преимущественно в совмещении нескольких графических линий (расходящегося и параллельного движения созвучиями в партиях обеих рук пианиста с преобладанием октавной и секстовой вертикали), а также в использовании мартеллатных приемов, которые композитор уже применял во втором элементе побочной темы (*a piacere molto rubato*). Необычным является тот факт, что Γ . Чобану лишь однажды на протяжении всей этой каденции ввел минорный квартсекстаккорд (пятикратно на *tenuto* повторяется e - a - c - e), вся же

остальная вертикаль строится на основе двузвучий. Все сольные фортепианные разделы представляют собой разные фазы единого музыкального потока; они, по мнению Е. Мироненко, включают в себя «...серию интонационных и фактурных элементов, заимствованных из предыдущих разделов: кластеры, триольные фигурации, интонации нисходящей секунды, с доминированием пуантилистической фактуры» [240, с. 32]. Любопытно, что данные каденции открываются идентичным музыкальным материалом.

Принцип построения второго оркестрового раздела (ц. 14, *Presto*) и его соотношение со второй каденцией в чем-то схожи с соответствующими параметрами начального раздела третьей фазы разработки: остро ритмизованный музыкальный материал развивает идею триольности, оттеняя следующую за ним каденцию солирующего рояля. В ней (т. 293) автор динамизирует фортепианную фактуру путем привлечения октавно-аккордовых дублировок. Здесь также интонационно объединяется первый элемент побочной темы (в том числе мягкий ритмический рисунок в духе хоры) с триольными фигурами в партиях обеих рук, изложенными уменьшенными октавами и производящими диссонирующий, «дразнящий» эффект. Аккордика терцового строения используется в данном разделе активнее, обеспечивая большую плотность звучания (по сравнению с интервальными «слоями» предыдущей каденции) и способствуя тембральному разнообразию солирующего инструмента.

Третий оркестровый эпизод (ц. 15, Sempre espressivo) отличается лаконичностью выразительных средств: создается впечатление, что в противоборстве оркестровой массы и рояля перевес оказывается на стороне последнего. Оркестровая партия сводится лишь к аккордовым последовательностям, за которыми следует заключительная фортепианная каденция, разделяющая разработку и репризу (т. 345). Она предваряется аккордовым вступлением и трехчастна по своему строению $(a - a_1 - a_2)$. Ведущая роль в ней отводится мартеллатной фактуре, обогащенной вкраплениями остинатности (кратковременные секстовые педали).

Реприза концерта (ц. 16: tempo del comincio) примечательна несколькими моментами. Масштабы главной и побочной партий здесь сужены, заключительная отсутствует вовсе. Сохраняя свою трехчастную структуру, главная тема являет собой пример вариантного преобразования первоначального образа. Контраст между ее крайними частями и серединой сглажен, хотя интонационный профиль каждого раздела по-прежнему легко узнаваем. Побочная партия лишена того объемного фортепианного построения, которое было основано на мартеллатных звучаниях. И. Сухомлин-Чобану отмечает, что данный раздел формы «...возвращает тематизм, жанрово близкий

народному» [177, с. 142]. Е. Мироненко находит в репризе проявление танцевальности, а кода произведения (ц. 19: *Giocoso*), по ее мнению, представляет собой «танец, напоминающий сырбу, в трехдольном размере, поддержанном ритмом аксак на большом барабане и тарелках» [240, с. 32].

Резюмируя аналитические наблюдения в области музыкального языка Рапсодииконцерта № 1 Г. Чобану, можно сделать вывод об органической взаимосвязи и взаимообусловленности ладово-интонационной, ритмической, тембровой и динамической сторон произведения. Так, сам композитор говорит, что в развитии материала все выверено, поскольку в создании ладовых свойств музыки Рапсодии-концерта участвует определенный интервальный комплекс диатонического характера. преобладают секундовые, квартовые, квинтовые и секстовые ходы, эти же интервалы пронизывают и фактурную вертикаль, образуя, совместно с горизонталью, единую систему музыкальных координат сочинения. Что касается способов развития тематизма, то на первый план в данном опусе выходит вариантность: с одной стороны, каждое новое проведение темы выявляет ее сходство с первоначальным, а, с другой, обнаруживает тенденцию к обогащению. Композитор избегает точного повторения тематических образований — не случайно на эту черту особое внимание обращает и И. Сухомлин-Чобану, указывая ряд примеров вариантности тематизма (в том числе, в оркестровом и фортепианном изложении побочной темы в экспозиции) [177, с. 142]. Особенно важен, по ее мнению, сильный акцент на ритмическом варьировании.

В жанровом и драматургическом аспектах *Рапсодия-концерт* демонстрирует соединение классических принципов концертности с элементами новизны, в чем-то предвосхитившее творческий почерк Г. Чобану начала XXI в. Автор экспериментирует со сложившимся жанровым архетипом, не разрушая, но существенно трансформируя многие его признаки, создавая тем самым индивидуальный концепт. Уже само название произведения — *Рапсодия-концерт* — указывает на синтез двух исходных моделей: концерта и рапсодии. Рапсодийность направляет восприятие слушателя к жанрам и формам, обращенным к народной традиции и имеющим импровизационную природу. Так возникает индивидуально трактованная свободная многотемная форма сочинения с характерной красочностью тематических образов. По признанию самого композитора, при компоновке материала определяющим для него явился именно принцип многотемности, восходящий истоками к рапсодии. Как известно, в молдавской культуре рапсодийность связана с искусством лэутаров, с типичными для него приемами музицирования, в основе которых лежит импровизационность и виртуозное владение

инструментом. Последнее позволяет реализовать исполнительское мастерство в рамках индивидуальной композиторской концепции, что подтверждается предложенным вариантом имитации народных инструментов средствами классического симфонического оркестра.

Еще одна черта рапсодийности связана с *quasi*-спонтанностью музыкального самовыражения, предусматривающей свободу исполнения сольных каденций не только солистом, но и оркестрантами. Концерт изобилует развернутыми сольными эпизодами, и в этом смысле особый интерес представляет партия саксофона, чей тембр соответствует авторской идее: с одной стороны, этот инструмент является символом джаза с его импровизационностью, с другой стороны, — представляет собой своеобразную звуковую эмблему современности. При этом немаловажны как технические, так и выразительные возможности саксофона, которому одинаково подвластны как томная лирика, так и динамика зажигательной танцевальности. Более частное проявление рапсодийности в музыке *Рапсодии-концерта* наблюдается в его ритмической организации: в трактовке темпа, в использовании приемов *rubato*, *a piacere*, *senza metrum*.

От концертного жанра сочинение Г. Чобану наследует принцип диалогичности, предполагающий диалектическое взаимодействие двух исполнительских «сил» оркестра и солиста, а также яркую презентацию индивидуального инструментального начала, усиленную сольным высказыванием саксофона и троекратным введением фортепианных Однако принцип каденционных разделов. диалогического концертирования трактован здесь не совсем обычно: композитор сознательно не выводит на первый план соревновательность двух протагонистов, уравнивая функции обоих участников концертного действа. Об этом же говорит и Е. Мироненко: «Несмотря на то, что оркестр и фортепиано задействованы, чтобы принять участие в соревновании на виртуозность, акцент не делается на концертном аспекте произведения» [240, с. 29]. Традиционно и структурное решение: наличие трехчастной моноцикличности, восходящей истоками к романтическому концерту. Тем самым произведение Г. Чобану вписывается в одну из ведущих тенденций музыки ХХ в. в области инструментального концерта — стремлению к жанровому синтезу, к расширению «группы жанров, с которыми концерт вступает во взаимодействие» [62, с. 305].

В данном произведении обращает на себя внимание самобытная трактовка рояля. Комментируя особенности фортепианной фактуры концерта, Г. Чобану отмечает, что в партии пианиста он сознательно избегал традиционных типов классической мелодики, делая акцент на использовании отдельных дробных тематических элементов. При этом

роль солирующего инструмента состоит в обогащении оркестрового звучания, в усилении тембровой красочности, в обострении регистровых контрастов. Сама же оркестровая партия, не неся на себе функции аккомпанемента, является достаточно насыщенной, симфонизированной. Поскольку традиционное соревнование между солистом и оркестром в сочинении отсутствует, рояль как бы «комментирует» оркестровую сонорику, не теряя при этом своей индивидуальности. Следовательно, основной идеей тембровой драматургии сочинения является то, что фортепианная партия не просто дублирует оркестровые темы; в ней формируется другой тип мелодики, отличной от оркестровой и обогащенной достижениями пианизма XX в., в частности, новациями И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Бартока. По словам Г. Чобану, в *Pancoдии-концерте* оркестр помогает представить во всей красе солирующий инструмент. В более позднем сочинении композитора *Momentul bacovian* (1998) виртуозность фортепианной партии усилена по сравнению с данным сочинением.

Анализируя партию фортепиано с точки зрения исполнительства, следует подчеркнуть ее графичность, жесткость и перкуссионность как в одноголосии, так и в многоголосии. Перкуссионность становится ведущим приемом артикуляции, средством достижения новых звучностей, особого типа музыкальной образности. Исполнителю важно не только слышать ноты, но и понимать, каким конкретным приемом их нужно извлекать, какой должна быть атака звука. Используемая здесь мартеллатность имеет соприкосновения с пуантилизмом, поскольку акцентирует выразительность каждого отдельного тона. Помимо этого, в данном приеме можно обнаружить приметы имитации цимбальных звучаний как знака фольклорной ориентации композиторского замысла. Г. Чобану считает, что это произведение ориентировано на пианиста, чей талант имеет комплексную природу. Чтобы проникнуть в самую суть авторской идеи данного сочинения и воплотить ее в звуках, необходимо обладать многими способностями и навыками. Прежде всего, нужно понимать и любить язык современной музыки, достаточно сложный с точки зрения слушательского восприятия. возможность убедительно представить «...музыкальное произведение в Это даст единстве его внутренних закономерностей и связей, обеспечивающих глубину, вдумчивость, тонкость исполнения» [31, с. 57].

Пользуясь идеей выдающейся пианистки, клавесинистки и признанного теоретика музыкально- исполнительского искусства Н. Голубовской о природе исполнительского артистизма, отметим, что солист, работающий над сочинением, подобным Pancoduu- концерту $N \!\!\! D \!\!\! D = 1$ Г. Чобану, должен обнаруживать многие незаурядные профессиональные

качества. В первую очередь укажем на эмоциональную одаренность и стойкую увлеченность произведением, помогающие преодолеть разнообразные трудности на пути к его сценической презентации. Важно и наличие особого вида музыкальной памяти, которая позволяет охватывать масштабные полотна, насыщенные современными средствами музыкальной выразительности, а также технической гибкости, выражающейся в естественной приспособляемости пианистического аппарата к сложной фортепианной фактуре.

Специфическая музыкальная образность *Рапсодии-концерта № 1* Г. Чобану, где, как уже было сказано, обнаруживается синтез лиризма и иронии, вызывает к жизни и новый тип музыкальной звучности, оригинальную трактовку фортепианных исполнительских приемов. Как известно, в теории исполнительского искусства разграничивают несколько типов фортепианного звука. Так, А. Щапов говорит о различных видах мягкого звука: глубоком (или густом) и легком (или прозрачном), о жестком («стучащем») звуке, а также о множестве промежуточных разновидностей [211, с. 25].

Преобладание в Рапсодии-концерте графической фортепианной фактуры требует определенного типа туше, позволяющего добиться легкого, «прозрачного» звука. Его извлечение характеризуется «убывающей силой воздействия на клавишу: конец пальца вначале более или менее энергично (в зависимости от нужной силы звука) «толкает» клавишу, но затем более мягко доводит ее до дна клавиатуры» [211, с. 25]. Подобный прием связан с предельно четкой артикуляцией и в наибольшей степени необходим при показе темы главной партии, где солисту нужно объединить движение октавами (в том числе разложенными) с параллельным движением септимами (ц. 1). В этом случае техника игры основывается на так называемом «пластичном» способе, сущность которого состоит в том, что «рука делает не совсем достаточные боковые движения, а воздействия на нужные клавиши обеспечиваются быстрыми горизонтальными поворотами («боковыми бросками») кисти, как бы продолжающими и завершающими движение руки» [211, с. 116]. Этот же прием уместно применить и в каденции фортепиано (т. 47, piano, dolce). Еще одно важное пожелание касается исполнения октав. Здесь уместна рекомендация Г. Нейгауза, приводимая в его книге Об искусстве фортепианной игры: «Самое важное /.../ это создание некоего крепкого «обруча» или «полукольца», идущего от кончика пятого пальца по ладони к кончику первого пальца при обязательном куполообразном положении кисти» [132, с. 139].

Другой тип туше необходим для показа побочной темы (т. 95, A piacere, molto

rubato). Здесь композитор имитирует игру на цимбалах, поэтому от исполнителя требуется воспроизведение перкуссионности с помощью приемов staccato и martellato. Они выполняются, по словам Г. Нейгауза, «движениями кисти и предплечья, напоминающими бросок и упругое отскакивание мяча» [132, с. 97]. При его воспроизведении неопытные пианисты часто боятся, что не попадут на нужные клавиши, из-за чего может пострадать четкость звучания. А. Бирмак рекомендует разучивать martellato «полетными» движениями от предплечья [27, с. 97]. Правильная реализация такого штриха в побочной теме Рапсодии-концерта имеет двоякое значение: способствует точной передаче характера темы (имитация тарафного звучания) и помогает справиться с техническими трудностями. В данном случае она гарантирует решение метроритмических проблем, а также точное попадание на указанные композитором звуки, что снимает возможность «приблизительной» игры, акустической «грязи», связанной с задеванием посторонних клавиш. Примеров чередования рук, на котором основана эта тема, в фортепианной литературе великое множество: для всех них полезна рекомендация М. Тимакина играть цепкими пальцами, не ослабляя их кончики, не допуская проваливания кисти [182, с. 111]. Очень важно правильно координировать руки в исполнении этого приема.

Проведение главной темы в разработке (ц. 6) основано на оформленных триолями аккордовых созвучиях, в которых важно выявить красочное своеобразие созвучия, сбалансированно сыграть все составляющие его тоны, почувствовать, насколько данный фактурный прием способствует общей динамизации музыкальной ткани. Здесь в фортепианной партии триольные «гроздья» сочетаются со стаккатно-мартеллатной фактурой, что свидетельствует об объединении конструктивных элементов главной и побочной партий. Примером такого синтеза может служить эпизод фортепианного соло (т. 182), где пианисту важно сохранять ощущение пульсации, чувство сильной доли и на их основе точно воспроизводить ритмические рисунки, основанные на триольной формуле, которые в разных комбинациях сочетаются в партиях левой и правой рук.

От интерпретатора *Рапсодии-концерта* № 1 Г. Чобану особого внимания требует ритмическая сторона сочинения, содержащая множество специфических трудностей. Так, например, определенные препятствия для исполнителя создают разные варианты сочетания аккордов и пауз в триольном изложении, более сложные комбинации ритмических рисунков с применением шестнадцатых, бинарного и тернарного ритмического деления длительностей и т. д. В этой связи напомним меткое высказывание Г. Нейгауза по этому вопросу: «Полное овладение полиритмией — дело столь же

сложное, как и полное овладение полифонией» [132, с. 53]. Комментируя природу ритмических особенностей фортепианного исполнительства, он также отмечал: «Многие ритмические недочеты возникают у играющих, по существу, вследствие недопонимания духа композитора, его стиля; художественный образ произведения, как говорится, не выявлен, а поэтому страдает и ритмическая специфика» [132, с. 58]. Для студентовпианистов, разучивающих *Рапсодию-концерт*, уместной может стать рекомендация изучать и слушать различные интерпретации концертов тех авторов XX в., на которых ориентировался Г. Чобану: Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Р. Щедрина, Б. Бартока.

Значительную трудность представляет исполнение каденций: пианист должен не просто справиться с ними технически, но и выстроить драматургически, спланировать градации динамики, характер звука, подчеркнуть в них как сходство фактурных элементов, так и различие, обусловленное использованием в фортепианной партии приемов вариантного тематического развития. Как уже было сказано, каждая каденция представляет собой определенную фазу музыкального потока, единство которого достигается и за счет общих свойств текстуры.

На протяжении всей первой фортепианной каденции (т. 247), в которой композитор варьирует интонации главной и побочной партий, сохраняется линеарная природа музыкальной ткани. Здесь совмещаются графически четкие фактурные линии, введены стаккатно-мартеллатные приемы, имитирующие игру на цимбалах, а также расходящиеся октавные и секстовые созвучия. Линеарный характер фактуры в партии солиста ставит перед ним задачи, касающиеся звуковой дифференциации голосов, правильного распределения силы звука между ними, заранее продуманного, тщательного «дозирования» динамики в каждом из звуковысотных уровней. Необходимо также варьировать окраску звука компонентов вертикали в зависимости от их регистрового положения: к примеру, в восходящем секстовом ходе мелодии (sempre espr. e cresc.), изложенной в первой и второй октавах, требуется сохранить мягкое туше в партии правой руки, тогда как в левой необходимо четко показать контраст между октавными ostinato и легатными секстовыми движениями.

Вторая фортепианная каденция (т. 293) начинается с изложения расходящихся двухголосных линий, охватывающих все более широкий диапазон. При этом в левой руке звучание достигает пределов низкого регистра, где солисту следует добиться хорошей отчетливости в звучании секстовых оборотов. Известно, что в силу акустических особенностей низкого регистра звуки в нем воспринимаются менее отчетливо, чем в среднем или верхнем, поэтому пианист должен компенсировать этот недостаток более

активной артикуляцией. В качестве рекомендации можно посоветовать тщательно продумать способ звукоизвлечения: например, играть на грани legato и portamento, хорошо прослушивая звуковой результат и убеждаясь, что четкость исполнения созвучий в низком регистре не страдает. Здесь авторские темповые и динамические указания довольно скупы, поэтому пианист в процессе репетиционной работы должен проанализировать и постараться понять замысел художника, проявив при этом творческую интуицию и музыкантское чутье. Например, темпы в каденциях не указаны вообще, интерпретатор должен сам почувствовать и определить их соотношение. По нашему мнению, характер тематизма в каденциях свидетельствует не о нагнетании напряжения, вследствие чего могла бы возникнуть тенденция к ускорению движения и нарастанию звучности во второй и третьей каденциях, а к некоторому успокоению, что диктует сдерживание темпа и силы звука.

Определенную сложность для исполнителя представляет темповая драматургия концерта. Экспозиция (*Energico sereno*) выдержана в едином подвижном темпе, но с отклонениями от него, из-за чего в нотном тексте много авторских обозначений. Три фортепианные каденции из последней фазы разработки являются средоточием быстрого темпа, в то время как реприза и кода основаны на умеренном движении. Осознание этих закономерностей помогает выстроить единую линию сквозного развития и создать целостную, монолитную, законченную конструкцию сочинения.

Таким образом, *Рапсодия-концерт № 1* Г. Чобану, важная веха в становлении композиторской индивидуальности автора и в развитии жанра национального фортепианного концерта, дает богатый материал для пианиста-исполнителя, пропагандирующего современные тенденции в музыке и представляющего новейшие достижения композиторских поисков не только в Молдове, но и за ее пределами.

3.2. Концерт *для формепиано с оркестром* Л. Штирбу как образец музыки «третьего направления»

Ливиу Штирбу (род. 1953) создал Концерт для фортепиано с оркестром в 1992 г. 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., рок-опера Миорица (1991), мюзикл Soacra (1992). Помимо этого, Л. Штирбу к тому времени сочинил ряд ансамблевых и оркестровых произведений, таких как Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано, Увертюра и Прелюдия в

додекафонном стиле. Партитуры *Рапсодии* и оркестровых сочинений, к сожалению, утеряны (ряд сведений, приводимых в данном разделе диссертации, получен автором этих строк в 2010 г. в ходе интервью с композитором).

Сочинение было задумано и реализовано как дипломная работа в классе композиции Б. Дубоссарского. Первоначально в качестве темы дипломной работы обсуждалась идея симфонического сочинения, причем характер музыкального материала должен был соответствовать академическому направлению. Однако 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. По признанию Л. Штирбу, главная тема концерта планировалась как музыкальный материал другого произведения: автор тогда вынашивал идею создания эстрадного вокально-инструментального опуса с обязательным участием электронных инструментов. Однако замысел изменился и приобрел жанровые очертания инструментального концерта.

Выбор фортепиано в качестве солирующего инструмента был определен в расчете на А. Соколову, которой концерт посвящен; именно ей принадлежало и право его первого исполнения. А. Соколова долгое время являлась единственным интерпретатором этого концерта. Она сыграла его на своем выпускном экзамене как произведение молдавского композитора, наряду с сочинениями И. С. Баха, Ф. Листа, С. Рахманинова. Премьера сочинения состоялась в Большом зале Национальной филармонии в содружестве с оркестром под управлением дирижера В. Дони. Это был уникальный случай, когда выпускник консерватории — инструменталист — сдавал государственный экзамен с симфоническим оркестром. На том же вечере была сделана и запись произведения, но, по словам композитора, качество исполнения оказалось невысоким, поскольку для более совершенной трактовки оркестру было необходимо больше репетиционного времени. Отсюда и неточности темпов, и ансамблевые проблемы.

Еще одним исполнителем концерта стала дочь композитора — Л. Штирбу-Соколова, представившая сочинение 17.01.2014 в Органном зале г. Кишинева в сопровождении камерного оркестра под управлением румынского дирижера О. Калейи. Победа Л. Штирбу-Соколовой в Национальном конкурсе на право участия в grand-финале Eurovision Young Musicians позволила ей в этом же году познакомить с сокращенной (10-минутной) версией сочинения молдавского композитора европейскую аудиторию.

Таким образом, *Концерт для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу являет собой тот редкий образец, когда творческое общение с исполнителем, в данном случае —

пианисткой, непосредственно влияло на процесс композиторской работы. 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 оценивает очень высоко. Для фортепиано он написал большинство своих камерно-инструментальных произведений: *Токкату*, *Сонату*, а также *Рапсодию* для скрипки, виолончели и фортепиано. Кроме того, в творческом арсенале композитора имеется еще два цикла вариаций для фортепиано: один — на тему И. С. Баха, другой — на собственную тему. По словам Л. Штирбу, он постоянно изучал партитуры фортепианных концертов Ф. Листа и С. Рахманинова. Вслед за великими мастерами он трактует рояль как инструмент, эквивалентный симфоническому составу по объему звука, тембровому разнообразию и энергетической значимости.

Примечателен подход к инструментовке произведения: композитор использовал двойной состав большого симфонического оркестра, сделав исключение для кларнетов и труб — их по три (введение трех кларнетов композитор объяснил желанием сделать их звучание более выразительным. С течением времени он усомнился в правильности такого решения). Помимо этого, партитура отличается обилием и разнообразием ударных, как академического, так и эстрадного генезиса: наряду с литаврами, тарелками, вибрафоном, тамбурином, большим барабаном, ксилофоном, используются: бич (frusta), джазовые ударные инструменты хай-хэт (high hat) и бонги (bongs). В этом сочинении прослеживается тенденция к объединению ударных инструментов в ансамбли внутри самой группы. Подобные комбинации, составленные из разных тембров, активно участвуют в процессе концертирования, что приводит к богатству сочетаний инструментов в рамках ударной группы, образующих свои тембровые пласты, внося разнообразие в оркестровое звучание и обогащая колористическое 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 в. подобные примеры нередки, их можно найти, например, в сочинениях российского композитора Э. Денисова. 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» вибрафона, колокольчиков, тарелок, к которым добавлена и арфа, становятся фоном для линии солиста. В І 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 І части Концерта для альта с оркестром» [266].В музыке композиторов Республики Молдова данный прием является первопроходческим, хотя, возможно, подобная идея возникла у Л. Штирбу не без влияния Рапсодии для скрипки, фортепиано и ударных В. Загорского.

Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу в образном плане можно охарактеризовать как звуковую картину праздника, с его яркой эмоциональной атмосферой. Энергичные моторные темы, большая роль ударных, красочные тембровые миксты вызывают аналогии с зарубежной киномузыкой 1980-х гг., балетными партитурами: эта музыка демократична, доступна слушательскому восприятию.

Концерт Л. Штирбу представляет собой одночастную композицию, в структуре которой сочетаются признаки сонатной формы и четырехчастного сонатносимфонического цикла (форма концерта представлена в схеме 5 из Приложения II). Начальный раздел (Andante con moto) с точки зрения одночастной сонатной формы является экспозицией, предваренной лирическим вступлением (ц. 1) и состоящей из трех подразделов: энергичной и напористой главной (ц. 3), развернутой и самой значительной из всех побочной (ц. 5) и перекидывающей арку к главной заключительной (ц. 8) партий. С позиции циклической структуры этот раздел выполняет функцию первой части, написанной в сонатной форме. В качестве ІІ раздела моноцикла, своеобразного скерцо, выступает Allegretto con moto (ц. 11), соответствующее разработке сонатной формы и отличающийся фазовым строением. Мечтательное Largo (ц. 22), претворяющее черты романтических вариаций, может быть трактовано как лирический центр опуса (в одночастной конструкции этот раздел выполняет функцию эпизода в разработке). На границе двух последних разделов помещена свободная по форме виртуозная каденция, 35), окончание которой совпадает началом заключительного (ц. воспринимаемого как финал цикла и, одновременно, как реприза сонатной формы.

Концерт начинается вступлением, в котором намечена главная музыкальная идея концерта — противопоставление контрастных по тембровым и ритмическим характеристикам инструментальных групп: с одной стороны, мелодических, линеарных по

своей природе, с другой, — шумовых, ударных. У кларнетов и фагота проходит плавная мелодическая линия сдержанно-лирического характера, оформленная терцовой вертикалью (ц. 1). Она рельефно оттеняется остинатным ритмом литавр: на протяжении всего оркестрового проведения темы выдерживается острая пунктирная ритмическая формула, придающая выразительной, нежной кантиленной мелодии оттенок скрытой тревоги и создающая эффект предвосхищения и ожидания чего-то важного (пример 52).

Появление фортепианной партии (ц. 2) сопряжено с повторным экспонированием темы вступления. Она звучит очень спокойно, несмотря на то, что мелодия обогащена аккордовыми созвучиями и усложнена синкопированными оборотами. Остинатный пунктирный ритм из партии литавр перенесен в партию левой руки пианиста. Приемы мелодического варьирования основаны на октавном переносе мелодии и расширении ее диапазона за счет видоизмененного повтора мотивов и преобладания восходящего движения. С точки зрения стилистики здесь чувствуется влияние музыки «третьего» направления. Исполняя многоголосную мелодическую линию партии правой руки, необходимо особое внимание уделить ясному «произнесению» верхнего голоса и логической связи аккордов между собой, чтобы не допускать смысловых разрывов в музыкальном развертывании. Помимо этого, важно обратить внимание на исполнение синкопированных ритмических фигур: хотя они и являются неотъемлемым атрибутом джазовой манеры, естественной в данном сочинении, тем не менее, нельзя допускать излишнего динамического выделения каждого синкопированного аккорда, могущего привести к утрате нужного музыкального характера и целостности фразировки.

Внезапно резким контрастом врывается звуковой образ главной партии (ц. 3, *più mosso*). В партии солиста возникают угловато «изломанные» мелодические линии, построенные на коротких мотивах из цепочек разложенных аккордов и представленные в фигуре гемиолы: имитируя «перестук» малого барабана, фортепианные фигурации демонстрируют постоянное смещение ритмических акцентов, когда квартоли фактически воспринимаются как триоли с перемещающейся опорной долей. В их мелодическом профиле угадываются контуры скрытого многоголосия, в котором основную функцию принимает на себя поступенно нисходящая линия верхнего голоса. Партия фортепиано поддерживается короткими ритмизованными мотивами у медных духовых инструментов, в интонационном строении которых доминируют нисходящие октавные скачки (пример 53). Если в начале главной партии мотивно-тематическое содержание сольного и оркестрового пластов были поляризованы, то в конце раздела они объединяются, и их слияние подчеркивается дублированием параллельных аккордов терцового строения. С

точки зрения джазовой стилистики композитор имитирует стиль би-боп, особенно в партии контрабасов, при общем звучании симфонического оркестра как джаз-бэнда. Аналогию этому приему можно найти не только в джазе, но и в молдавской народной музыке. Как признается Л. Штирбу, ему всегда интересны точки соприкосновения между джазом и народной музыкой; между свингом, джаз-роком, би-бопом и молдавским фольклорным мелосом; между симфоническим оркестром и джаз-бэндом и т. д.

Вступление побочной партии тщательно подготовлено: выключается звучание оркестра, и в наступившей тишине последний раз звучит сольный фортепианный мотиварабеск, приводящий к органному пункту *C*, который через два такта углубляется нижним октавным отзвуком. Замедляется темп (meno mosso, andante), что дает возможность прослушать возвращение остинатного пунктирного ритма ударных из темы вступления. Интригующий тембр впервые появившегося вибрафона окрашивает последовательность нисходящих созвучий в пастельные тона и словно погружает слушателя в ожидаемую атмосферу любовного томления, проводником которого станет самая запоминающаяся тема концерта — побочная (ц. 5). Она решена наподобие каденции солирующего фортепиано, поддержанной низкими струнными (пример 54).

Партия рояля изложена в гомофонно-гармонической фактуре, ритмически сложная мелодия изобилует особыми видами ритмического деления (триоли, секстоли), пунктирными ритмическими рисунками. Уплотнение музыкальной ткани аккордовыми дублировками не должно служить поводом для звуковой перегрузки темы во избежание изменения ее характера. Поначалу тембр рояля слегка «подзвучивается» виолончелью, которая на *pizzicato* дублирует партию левой руки пианиста, в дальнейшем у струнных возникают контрапунктирующие голоса, которые подчеркивают лирическую сущность темы и служат средством оркестрового развития. Единству формы будет способствовать легкое *legato* в «леворучных» фигурациях, которое станет основой для выразительного показа рельефной мелодической линии.

В ц. 7 к звучанию подключается гобой, излагающий тему в ее первоначальном виде, в то время как у солиста акцент смещается в сторону виртуозных приемов. Качество исполнения этих технически непростых пассажей во многом зависит от того, насколько исполнитель умеет интонировать мелкие длительности в быстром темпе. Можно посоветовать особое внимание уделить артикуляции и прослушиванию второй ноты каждого пассажа, так как именно она предоставляет определенные гарантии для успешного решения технических проблем в каждой арабеске. Будучи одним из самых запоминающихся музыкальных образов произведения, побочная партия является первой

лирической кульминацией концерта. Если в начальном изложении она была диатоничной, то в процессе развития Л. Штирбу подключает приемы мажоро-минорной перекраски мотивов: так, например, в ц. 5 при главной тональности C-dur, «захватываются» аккорды f-moll, As-dur, Es-dur, B-dur, c03давая неожиданные мелодические ходы.

В т. 3 до ц. 9 появляется свежая сонорная краска: ход валторн, намечающий границу между побочной и заключительной партиями (как это уже было с соло вибрафона) как предвестник нового образа. Действительно, в ц. 9 начинается заключительная партия: ускоряется темп, у тромбонов возникают ритмически взрывчатые обороты, поддержанные аккордовыми репликами солиста и активными короткими вставками литавр и малого барабана. Однако этот энергетический заряд обманчив, он мгновенно «истаивает» под влиянием отзвучавшего лирического образа побочной. В партии гобоя (ц. 10) обращает на себя внимание речитатив с элементами молдавской дойны, поддерживающий фольклорный компонент стилистики концерта (пример 55).

С ц. 11 (Allegretto con moto) начинается новый крупный раздел, выполняющий функцию скерцо циклической формы (одновременно — разработки сонатной структуры). Он масштабен и состоит из нескольких фаз. Первая строится на теме главной партии, звучащей у фортепиано и основанной на фигурациях типа perpetuum mobile: интонации в изломанных пассажах придают музыке беспокойный характер и создают впечатление движения в замкнутом пространстве. В оркестре звучат короткие ямбические мотивы, построенные на восходящих квартовых интонациях. Напомним, что бич как отдельный инструмент также включен в состав оркестра и применяется именно в данном эпизоде. Материал здесь напоминает о стиле джаз-рок или фьюжн 1970—1980-х гг.

Средством динамизации музыкальной ткани становится использование остро ритмизованных мотивов в партии тарелок, долгих звуков у духовых на *crescendo*, удвоение мелодической линии рояля низкими струнными. Пик напряжения достигается к ц. 16, где фортепианные фигурации передаются в оркестр. На этот раз в фактуре происходит не просто смещение акцентов: для усиления звучности струнные переходят на дубль-штрих, в динамике используется прием *sforzando-crescendo*, а на гребне кульминации подключается рояль, партия которого уплотнена массивными октавными и аккордовыми дублировками. Возможно, благодаря названным стилистическим приемам возникает ассоциация с легкой американской музыкой. Не случайно во время репетиций оркестранты озаглавили этот эпизод *Ночной Чикаго*.

Во второй фазе разработки-скерцо (ц. 17) тема переходит к струнным, предоставляя возможность солисту «зарядиться» энергией для последней динамической

волны данного раздела формы. Неуклонно растет уровень напряжения за счет повышения громкости, оркестровка обогащается звучанием группы высоких духовых инструментов. Эффектностью отличается тема, изложенная в партии ксилофона, хрустальное звучание которого придает ей особые сонорные нюансы. Особую устремленность движения к границе второй и третьей фаз сообщают восходящие хроматические пассажи у флейты, гобоя и кларнета с последующим нисходящим glissando к первому аккорду рояля.

Третья фаза разработки (ц. 19) ознаменована возвращением фортепианного тембра. Это самая развернутая и яркая по своему значению часть формы, где солист со свежими силами, с большим воодушевлением и напором подхватывает звучание оркестра. Сигналом к началу очередного этапа развития выступает мини-каденция фортепиано. Ее особенностью является отказ от многозвучной аккордики и гомофонно-гармонического склада, на смену которым приходит выразительное одноголосие. Здесь Л. Штирбу воспроизводит особенности фольклорной импровизационной лексики: свободное ритмическое строение мелодии, стиль parlando rubato, обилие мелизматики. 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 не столько обращался к конкретным музыкальным образцам, сколько использовал их мелодико-интонационные и ритмические особенности. Поэтому прямых цитат из народной музыки в концерте нет. На формирование метроритмических особенностей сочинения определенное влияние оказали и приемы игры на народных инструментах (цимбалы, аккордеон).

Largo (ц. 22), — медленная часть, лирический центр слитно-циклической композиции — начинается семитактовым вступлением, в котором на первый план выходит мягкое звучание деревянных духовых. В партии первого фагота в первой октаве возникает плавная нисходящая мелодическая линия, которая проводится на фоне выдержанного звука f у второго фагота. Еще один голос оркестровой фактуры поручен флейте, в развитии мелодической линии которой две пунктирные фигуры сменяются изящной синкопой. Перед вступлением основного материала вводится реплика вибрафона, построенная на гармонической фигурации по звукам функционально многозначного аккорда. Данный аккорд можно трактовать как доминанту к тональности F-dur с добавочными тонами: секундой и квартой. Как видим, тембр этого инструмента композитор осознанно использует на границах построений.

Тип лирического высказывания в *Largo* иной, нежели в побочной теме: здесь лирика экспрессивная, надломленная, несколько болезненная, с трагическим оттенком.

Такой характер создается интонационно-ритмическим профилем темы, ее фактурой и оркестровкой: Л. Штирбу использует только divisi I и II скрипок в верхнем регистре, к которым в конце периода присоединяется альт, причем в партиях всех струнных использован дубль-штрих, придающий звучанию зыбкость, настороженность и даже некоторую тревожность. Основная тема поручена I скрипкам, и уже с интервалом в два такта ее имитирует пианист. Фортепианная партия долгое время строится как одноголосная мелодия импровизационного характера в прозрачной высоте второй и третьей октав. В чередовании плавных секундовых мотивов пианисту важно не потерять ощущение единства фразы и интонационной тонкости. Одна из главных проблем звукоизвлечения тут связана с использованием туше «по верхней клавиатуре» (выражение В. Разумовской), не допускающее погружения пальца на полную глубину клавиши. Применение подобного приема создаст сонорную краску легкого, полетного звука. Завершение начального периода отмечено спуском в большую октаву у рояля (пример 56).

Второе проведение темы звучит более наполненно, динамически насыщенно. Мелодия по-прежнему проводится у высоких струнных, на этот раз излагаясь параллельными секстами и без дубль-штриха. Фортепианная партия дополняет ее имитациями и пассажными фигурациями. Специально отметим возрастающую роль полифонических приемов в партиях струнных: здесь используются неточная имитация, контрастная полифония, что обеспечивает линеарность изложения (ц. 25). С точки зрения образности Л. Штирбу трактует этот эпизод как мятежный, взволнованный, словно человек мечется в поисках единственно правильного решения. Интонационной основой в нем становятся интервалы секунды, сексты и септимы, а контуры основного ритмического рисунка складываются из двух восьмых и четверти (ритм суммирования). В формировании тематического рельефа рояль участия не принимает, эту задачу берут на себя партии струнных, к которым постепенно присоединяются медные, а затем и деревянные духовые инструменты: именно у них происходит тонкая полифоническая разработка интонационного материала. В этот момент звучание достигает высокого уровня, динамически и темпово (allargando) подготавливая вступление солиста.

Главная музыкальная мысль в ц. 28 кристаллизуется в партии фортепиано и предстает в блестящем концертном виде как тема, изобилующая сложнейшими техническими приемами. В связи с этим подчеркнем применение пассажной и октавно-аккордовой техники, сложных видов арпеджио, многотерцовую вертикаль, поддерживающую мелодию, охват крайних регистров рояля. Автор демонстрирует многообразие возможностей солирующего инструмента, проявляющихся и в виртуозном,

и в лирически-кантиленном плане. Весь этот масштабный раздел, вплоть до генеральной паузы, отделяющей его от последующей фортепианной каденции, отличается напористостью, энергетичностью и требует от пианиста недюжинных физических затрат, которые, тем не менее, нужно рационально распределить в расчете на предстоящий сольный фрагмент. В данном отрезке формы возникают разнообразные характерные стилевые аллюзии: в ц. 29 фигурации рояля решены в импрессионистическом ключе, а в звучании фагота улавливаются элементы молдавской дойны. Черты концертирования усиливаются за счет введения мини-каденции фагота (т. 7 после ц. 29а) и возникающего в результате этого своеобразного инструментального диалога пианиста и фаготиста.

Уже апробированный автором прием внедрения контрастного тембра на границах построений использован и здесь. За два такта до начала фортепианной каденции (ц. 30) появляется остинатный ритмический рисунок в партии хай-хэта. Необычность этой каденции, как уже упоминалось, состоит в том, что она «не вполне» сольная: партию фортепиано сопровождают хай-хэт и литавры (автор считает это собственным изобретением, которое, однако, не обошлось без влияния А. Соколовой и ее отца великолепного литавриста). Эти ударные инструменты трактованы по-разному. Хай-хэт исполняет остинатную линию (ее звучание вызывает ассоциации со звуком работающего двигателя), оформленную как типичные для стилистики рока четыре группы репетиций шестнадцатыми, которые «пульсируют» на протяжении всей каденции. По словам композитора, основная функция этого инструмента — «зафиксировать» ритм, подчеркнуть моторность раздела. Партия литавр, напротив, очень развита, индивидуализирована и по уровню сложности вполне сравнима с партией фортепиано. Здесь все время происходит обновление при помощи интенсивного варьирования, сменяются различные ритмические рисунки (цепь «пассажей», основанных на комбинациях острых пунктирных звеньев, ямбических оборотов, множественных синкоп).

Интенсивное использование ударных инструментов, а также применение мелкой и мартеллатной техники сообщает музыкальной образности каденции наступательную энергию при полном отсутствии лирического настроя. Это связано с тем, что именно здесь, в каденции, содержится генеральная кульминация всего произведения. Тематическую основу раздела составляет материал главной темы, который претерпевает существенные изменения. Композитор стремится сохранить здесь лишь самые общие его контуры: преобладание напористости активного движения и накопление внутренней силы, что достигается использованием четного акцентного метра (размер 4/4), подвижного темпа (Allegro moderato con moto), дробных ритмических мотивов. Пунктирный рисунок,

затактовые формулы и синкопы также способствуют усилению ощущения нагнетания атмосферы. В целом каденция строится на чередовании коротких контрастных реплик рояля и литавр. В партии фортепиано используется ячейка из двух шестнадцатых и восьмой, которая ранее, в третьей фазе разработки (ц. 20), встречалась у тромбонов.

Каденция очень масштабна, по структуре она тяготеет к трехчастности. Первый ее раздел (ц. 30) воспринимается как «наэлектризованный» диалог рояля и литавр. Обилие коротких, изолированных друг от друга паузами, затактовых ритмических фигур в партиях обоих инструментов создает ощущение прерывистого, взволнованного дыхания. Отметим особое значение остинатности в партии хай-хэта, что является важным средством динамизации драматургического процесса.

Второй раздел каденции (ц. 32), развивающий традиции «перкуссионных» фортепианных тем Б. Бартока и С. Прокофьева, отличается сменой фактуры. Л. Штирбу выявляет в звучании рояля, с одной стороны, черты токкатности, а, с другой, — влияние джаза. Интонационный профиль фортепианной партии вызывает ассоциации с ассиметричными, раздробленными мелодическими построениями главной темы, которые сконструированы из мелких ячеек, базирующихся на цепочках праворучных аккордов и образующих гемиольные фигуры: здесь нотная запись квартолями акустически превращается в триоли с безакцентной сильной долей. В их чередовании ясно слышна мелодическая линия, возникающая как рельеф скрытого многоголосия, роль главного голоса в котором принадлежит «верхушкам» аккордов.

Данный раздел каденции выдвигает перед «трио» солистов новые проблемы. Помимо технических сложностей, которые наблюдаются в парии литавриста, возникают дополнительные ансамблевые задачи, решаемые солистом-пианистом и ударником, исполняющим партию хай-хэта. У обоих музыкантов присутствует однотипная пульсация шестнадцатыми, однако она организована по-разному: у хай-хэта квартольные звенья характеризуются регулярной акцентностью, а фортепианные субмотивы построены в гемиольной структуре. В итоге возникает изысканная ансамблевая фактура, отличающаяся значительной сложностью. Исполнительский успех возможен только в том случае, если у интерпретаторов, наделенных прекрасным слухом и чувством ритма, отсутствуют любые проблемы технического порядка.

В процессе развития материала третьего раздела каденции (ц. 34) к роялю, хай-хэту и литаврам подключаются сначала духовые, а затем струнные инструменты. При этом в оркестровой фактуре Л. Штирбу использует моноритмические туттийные аккорды, в паузах между которыми рельефно звучат реплики литавр. Основная драматургическая

идея здесь заключается во введении нового вида метрической организации музыкальной ткани в партии фортепиано — каждая доля такта насыщена более частой секстольной пульсацией шестнадцатыми, которые заполняют триолями каждую восьмую в партии литавр. В сочетании с изменением метра (3/4 вместо 4/4) это производит эффект сжимающейся пружины, «выпрямление» которой совпадает с возвращением четырехдольного размера и подключением остальных групп оркестра.

В фортепианной фактуре господствует стихия мартеллатности в октавном и аккордовом изложении. Особую трудность для исполнителя представляют скачки — сначала в левой, а затем в обеих руках. При большой их интервальной величине (три октавы) особое значение приобретает рациональный подход к организации движения руки: можно порекомендовать минимальное ее поднятие при переносе в другую позицию, подготовку пальцевой растяжки октав и аккордов в воздухе и зрительный контроль, предвосхищающий место контакта пальцев с клавишами. В случаях, когда фортепианные аккорды находятся «внутри» оркестровой «пачки», исполнителю для реализации ff нужно подключать усилия и энергию корпуса, ибо силовых возможностей одних только пальцев будет явно недостаточно для акустической значимости рояльного тембра.

Финал концерта ориентирован по своей структуре на трехчастность с кодой. Он основан на идее чередования оркестровой плотности в соседних разделах: в крайних преобладает *tutti*, а средний основан на цепочке фортепианных соло. Первый из них, базирующийся на побочной теме, охватывает протяженность с ц. 35 до ц. 38. Середина, в которой суммируются разные фактурные элементы фортепианной партии, простирается до ц. 45. Завершающий этап, провозглашающий интонационно-тематический вывод сочинения, охватывает пространство до коды (ц. 50), подтверждающей позитивный настрой музыки, оптимистический взгляд композитора, устремленный в будущее.

Граница между окончанием каденции и началом финального раздела концерта выявлена очень ярко. Оркестровое *tutti* сменяется торжественным, помпезным звучанием темы побочной партии у труб в сопровождении низких струнных и духовых (медных и деревянных) инструментов (ц. 35). Другим становится темп: *Allegro moderato con moto* сменяется *Allegro*. Валторны триольными репликами заполняют длинные звуки основной мелодии, придавая музыкальной ткани качество пространственности и стереофоничности. Их интонации дублируются ансамблем флейт, гобоев и кларнетов, а фортепиано «выключается» из общего звучания до ц. 38. Труба же становится одним из главных «героев» в анализируемом разделе формы (до ц. 37). Она буквально скандирует мелодию побочной темы, которая трансформируется в гимническое звучание. После этого

лидерство переходит к высоким духовым инструментам, остинатный мотив которых создает иллюзию ускорения темпа, а сам тип ритмической организации, подобный *perpetuum mobile*, готовит вступление пианиста в аналогичном амплуа. Последние четыре такта, предшествующие появлению солиста, отмечены мощным *crescendo* всего оркестра, что делает введение рояльного тембра ожидаемым и логичным (ц. 38).

Следующая фаза формы характеризуется контрастным чередованием сольных фортепианных мини-каденций И ансамблево-оркестровых «дивертисментов». Особенностью формообразования здесь является преобладание квадратных структур, что, по-видимому, можно считать проявлением мышления Л. Штирбу в ключе массовых жанров. Так, каждый временной промежуток между цифрами партитуры оказывается решенным в форме восьмитактового периода. Влияние джаза оказывается особенно сильным в первом сольном эпизоде, где в партии левой руки пианиста композитор использует прием джазовых риффов (прием мелодической техники рока, джаза и, особенно, свинга, одна из форм остинато, представляющая собой периодически повторяющуюся короткую мелодическую фразу), каждый из которых (их два) звучит по восемь раз (джазовый «квадрат»). Первый строится как однотактовая мелодическая формула, где на первый план выводится контраст двух мелодических линий: нисходящего поступенного движения в верхнем голосе и неизменного повторения звука d в нижнем. Второй рифф основан на опевании того же звука d. Принцип остинато влияет и на партию правой руки, проявляясь в «беге» триольных восьмых, наподобие «вечного движения».

Во втором из «квадратов» возникает синкопированный оборот, который оказывается особенно ярким на фоне непрекращающейся «циркуляции» риффов. Здесь же примечательно включение медных духовых и литавр, которые музыкальную ткань, сообщая ей дополнительные энергетические импульсы, и напоминают об образном и интонационном строе главной партии, в которой аналогичные реплики исполнялись всем оркестром. Интонационный смысл очередного периода (ц. 40) сводится к уплотнению фортепианной фактуры за счет подключения аккордов в правой руке и октав в левой, а также к расширению звуковысотного дипазона при помощи больших скачков в партиях обеих рук. Фигурированный квартсептаккорд, возникающий на сильной доле начального такта ц. 41, подчеркивает особое значение следующего построения. Данное созвучие можно трактовать двояко: выполняя функцию финальной точки предыдущего «квадрата», оно одновременно является стартом нового, где все внимание приковано к диалогу «дружественных оппонентов». Одним из них является инструментальная группа в составе третьего тромбона, тубы, литавр и малого барабана,

другой представлен партией солиста. Разделы цц. 42 и 43 связаны композиционнодраматургически: в первом осуществляется подготовка, а во втором реализуется новый музыкальный облик побочной темы концерта. Начальные штрихи к нему композитор обозначает в ц. 42, привлекая внимание к ритмической, тембровой и громкостнодинамической сторонам партитуры. Яркое f медных духовых, поддержанное ударами тарелок и низкими струнными, позволяет рельефно услышать упругие ритмические мотивы, образованные сочетанием триолей, синкоп и пунктиров. После их резкого обрыва в наступившей тишине особую прелесть приобретает выразительная фраза фаготов, на мгновение переносящая в мир грез и мечтаний. Она выполняет здесь ту же соединительную функцию, которую ранее реализовывали реплики вибрафона и хай-хэта.

Обозначенная далее автором смена характера движения (Allegro marziale) призвана закрепить в сознании слушателя поступь основной темы произведения. Материал, изложенный в цц. 43–44, является своего рода подготовкой третьего, заключительного раздела формы финала. Здесь господствует прозрачная фактура, создаваемая отрывистыми возгласами в партии рояля, проходящими на фоне суховатых аккордов pizzicato струнных при полном выключении остальных оркестровых инструментов. Фортепианные мотивы специально выделены при помощи ритмического и динамического контраста: щипковые созвучия пульсируют каждой долей такта, создавая впечатление неотвратимости и целеустремленности поступательного движения. Они организуют разрозненные фразы солиста, объединяя их в единую логическую конструкцию.

Завершающее построение финального раздела начинается с ц. 45. Оно отмечено постоянным присутствием солирующего инструмента, который в общем звучании выступает как первый среди равных на пути к утверждению генеральной мысли сочинения. Тембровыми «компаньонами» пианиста поочередно выступают группы духовых и ударных инструментов, хор струнных, а потом низких медных. Общая активность музыки обеспечивается остинатным типом ритмического фортепианной партии, в которой главенствуют триольные рисунки, производные от материала главной темы. В ц. 49 примечательны динамические эффекты резкого и быстрого (всего на двух долях такта) crescendo от p до ff в партиях струнных и рояля. Они словно аккумулируют энергию, которая прорывается фанфарными возгласами меди, оповещающими о начале коды (ц. 50), за два такта до наступления которой композитор задействует полный комплект духовых.

Главной драматургической идеей коды является утверждение основного музыкального образа концерта, в роли которого выступает тема побочной партии. Она

преобразуется здесь в торжественную, гимническую оду, поданную в маршевой трактовке (ц. 50). Помпезное звучание музыки автор усиливает средствами оркестровки: мелодию в аккордовом складе исполняют три трубы; их звучание ассоциируется с искрами, летящими из-под резца скульптора, высекающего последние детали музыкального «портрета». Фортепианное изложение этой же патетической темы, при сохранении ff, вносит оттенок некоторой субъективности. Солисту нужно с большим вниманием подойти к исполнению данного эпизода, чтобы штрих *marcato* художественную сущность прекрасной мелодии. Во избежание этой опасности пианисту необходимо ориентироваться на опорные интонационные точки, которые приходятся на длинные ноты и на звуковысотные вершины мотивов. Они должны быть реализованы не marcato, а tenuto, что не позволит кардинально изменить поэтическую природу темы. Помимо этого следует добиваться полного охвата масштаба фразы, не дробя ее на мелкие построения. По-видимому, не случайно Л. Штирбу поручает проведение этой темы солисту без сопровождения оркестра, желая выделить его тембр как лидирующий. Лишь в фрагмента композитор оттеняет отдельные фразы солиста за счет их имитационного проведения в партии валторны с ее мягким тембром. Последние такты концерта проникнуты ликующим настроением ничем не омраченной радости, оптимизма и надежд. Эффектна концовка сочинения: автор дает возможность солисту блеснуть виртуозными качествами, выписывая пассаж, обнимающий весь диапазон клавиатуры рояля и воспринимающийся как низвергающийся «девятый вал» звуковой стихии.

Таким образом, анализ подтверждает, что музыкальная форма Концерта для формениано с оркестром Л. Штирбу индивидуальна. Она основана на сопоставлении контрастных разделов — скерцозных, моторных, лирических, но в их смене можно проследить единую сквозную линию: от череды разнородных (но с преобладанием лирики) эпизодов, к гимническому, патетически воодушевленному итоговому выводу. Поэтому одним из факторов единства целого в данном опусе выступает наличие самобытной драматургической канвы, организующей оптимистическую концепцию произведения. Другим объединяющим средством является индивидуализация композиционных функций разделов формы, в результате чего калейдоскопичная последовательность разножанровых эпизодов превращается в монолитную конструкцию.

Еще одним доказательством единства служит скрепляющая композицию тематическая «арка» — возвращение основной темы в заключительных тактах сочинения. Произведение воспринимается цельно и благодаря сквозной роли ударных инструментов, которые присутствуют во всех разделах музыкальной формы, объединяя материал

отдельных эпизодов посредством остинатных ритмических линий и скрепляя тем самым общую композицию концерта. Наличие большой группы ударных способствует обострению ритмической стороны произведения, выделению ее в особый звуковой пласт и созданию очень динамичного, напористого компонента в акустической панораме оркестровых тембров. Выполняя различные задачи во взаимоотношениях с остальными группами оркестра — от сопровождения до противопоставления, — ударные являются драматургической силой, непосредственно влияющей на «эмоциональный градус» музыки. Самое эффектное проявление этой силы предложено композитором в каденции. Здесь наиболее ярко показаны как организующая роль ритмического остинато хай хэта, так и свободно импровизационная трактовка партии литавр. Эти противоположные качества объединяет рояль, выступая в роли посредника и демонстрируя преимущество.

Характеризуя жанровую специфику концерта, акцентируем, в первую очередь, то, что концертирование обнаруживается в диалогичности музыкального развертывания, а концертность — в общей активности музыкального движения, в виртуозном блеске фортепианной и оркестровых партий, то есть в тех свойствах, которые становятся эквивалентом блестящего, искусного инструментализма. Важно подчеркнуть, что у композитора есть свое понимание концертности, которое он применяет не только в концертном жанре. По его собственным словам, музыкальный материал любого произведения должен быть интересным, привлекательным, с яркой образной сферой и запоминающимся тематизмом. При этом в Концерте для фортепиано с оркестром Л. Штирбу сочетаются принципы романтического концерта (индивидуально трактованная одночастно-циклическая форма) и черты, присущие концерту XX в. (ударная трактовка рояля, преобладание моторности). Очевиден факт влияния на творчество Л. Штирбу нескольких композиторов, мастеров инструментального концерта — А. Хачатуряна, Р. Щедрина, Б. Дубоссарского. Ясно, что в индивидуальном почерке молдавского автора чувствуется рука его наставника, профессора Б. Дубоссарского, в музыкальном мышлении которого также ощущается диалектическое взаимодействие процессуальности, сквозного развития и калейдоскопичного чередования разнохарактерных фрагментов формы.

Помимо концертности в данном произведении присутствует и импровизационножанровое начало как признак и джазового музицирования, и рапсодии, что подтверждается наличием свободного чередования разнохарактерных тем, репрезентантов соответствующих музыкальных образов. О том же свидетельствует и отсутствие жесткой композиционной структурной схемы, свобода и нестандартность формы. В историкостилевом 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 классика армянской музыки 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 рамках одного образа. Подобная мозаичность в экспонировании материала, драматургически обоснованные смены эпизодов, прием внедрения контрастного тематизма привели к примечательным результатам: с точки зрения психологии слушательского восприятия возникают логически правильные пропорции знакомого и незнакомого, оправданный синтез новизны с элементами предвидения и предслышания.

Присутствуют в сочинении Л. Штирбу и черты поэмности, проявляющиеся в том, что интонационный строй музыки проникнут пафосом авторского переживаения, сообщающего звуковой материи повышенную эмоциональную «температуру». Стремление автора «увидеть» здесь определенный сюжет, который развертывается из начального интонационного ядра, приводит к постепенному уплотнению формы к концу произведения и делает итоговые разделы композиции особенно значительными. В итоге поэмность определяется здесь внутренней контрастно-составной структурой моноцикла.

Л. Штирбу оказывается близким и монтажный принцип музыкального мышления, свойственный Р. Щедрину, о чем музыковед О. Синельникова пишет следующим образом: «Монтажные структуры /.../ становятся одним из важнейших способов объединения контрастов окружающей действительности, отраженных в авторском сознании и воплощенных в музыкальные концепции» [267, с. 8]. Далее музыковед продолжает: «Характер монтажного мышления Щедрина /.../ тесно связан с особенностями формообразования, а именно, с фактом сочетания «кадровости» (если она есть) и какой-либо типовой структуры в композиции сочинения. Это соотношение всегда подвижно. В одном случае на первый план выдвигается нанизывание музыкальных кадров-фрагментов, складывающихся в монтажное целое. В другом случае типовая форма сохраняет свое ведущее значение, дополняясь отдельными монтажными врезками. [267, с. 25]. Влияние российского композитора можно усмотреть и в привлечении в академические оркестровые жанры редко используемых ударных инструментов. Таковы, например, у Р. Щедрина русские деревянные ложки, набор бубенцов русской тройки и другие инструменты, помогающие создать эффект звучания бубенцов русской тройки в Первом концерте для оркестра, и джазовые приемы в Концерте для трубы, написанном в начале 1990-х гг. Разумеется, не могла остаться незамеченной для Л. Штирбу и стихия

джазовой импровизационности в *Концерте № 2 для фортепиано с оркестром* Р. Щедрина. Правда, в сочинении молдавского автора, на наш взгляд, целесообразно говорить не столько о джазовой, сколько о джаз-роковой специфике, о чем свидетельствует отсутствие джазового свинга, четкая пульсация, свойственная рокмузыке, близость фортепианных соло джаз-роковым композициям 1970–1980-х гг.

Драматургия Формепианного концерта Л. Штирбу формировалась и под влиянием киномузыки и театра, о чем свидетельствует еще одно свойство концерта — активное применение автором игровой логики. Л. Штирбу — опытный театральный композитор, являющийся и в настоящее время музыкальным руководителем театра Ginta latină, автор музыки к спектаклям, многие их которых (более 10) были удостоены первых мест на национальных и международных фестивалях за лучшую музыку.

В целом стилевая характеристика сочинения складывается из нескольких компонентов. К названным уже влияниям музыки С. Рахманинова, А. Хачатуряна и Р. Щедрина дополняются еще два источника музыкально семантической информации: национальный фольклор, влияние которого ощущается в использовании дойнообразных интонаций и в воссоздании того художественного мира, который связан с этим поэтичнейшим видом молдавского народного творчества, и ресурсы легкой музыки. Оригинальный сплав названных традиций обеспечивает произведению качество синтетического стиля, отличающегося интонационной яркостью, эмоциональной непосредственностью, доступностью музыки для слушательского восприятия и, вместе с тем, стимулирующего расширение кругозора исполнителей-пианистов, заинтересованных в обогащении стилевой панорамы национального фортепианно-концертного репертуара.

Такие качества Концерта для фортепиано с оркестром Л. Штирбу как неординарность образного строя, эмоциональная непосредственность, самобытность музыкального языка, оригинальность стилевой палитры и многозначность жанрового решения свидетельствуют о том, что данный опус является яркой страницей в развитии молдавского инструментального концерта. Высокий профессионализм продемонстрированный в данном сочинении, выражается в реализации нестандартного драматургического решения, в создании мастерски выстроенной конструкции формы, в использовании запоминающихся неожиданных приемов оркестровки, в раскрытии тончайших нюансов фактуры симфонического состава и партии рояля. Одной из важных и благородных задач отечественных пианистов — концертных исполнителей и педагогов должна стать популяризация и внедрение в педагогический репертуар этого интересного, заслуживающего пристального внимания произведения.

3.3. Претворение мемориальной тематики в *Концерте для фортепиано с* оркестром 3. Ткач

Работу над Фортепианным концертом Злата Ткач (1928–2006) начала в 2001 г., завершив ее в 2002 г. Это не было первым обращением композитора к концертному жанру. В данной области к тому времени она создала целый ряд произведений, ставших знаменательными вехами в творчестве мастера. Концерт для фортепиано с оркестром, будучи последним в череде инструментальных концертов 3. Ткач и подводящим итог развития этого направления в ее творчестве, оказывается погруженным в широкий жанровый контекст других произведений автора, которые свидетельствуют об огромном творческом потенциале и богатстве художественных замыслов, о глубине и разнообразии художественных идей. Переход в третье тысячелетие совпал с последним этапом жизни 3. Ткач и подтвердил плодотворные поиски композитора, основанные на многолетнем профессиональном опыте и постоянном стремлении к обновлению и новациям.

Концерт для формениано с оркестром — одно из самых ярких и значительных произведений последних лет жизни 3. Ткач, продолжающих развитие чрезвычайно важной для нее тематики *In memoriam*. Этот опус посвящен памяти жертв кишиневского еврейского погрома в апреле 1903 г., потрясшего весь мир. Воплощая главную идею сочинения, композитор, по совету мужа, Е. Ткача, включила в партитуру тему песни о погроме (Кадиш), в свое время входившую в репертуар известного еврейского певца Исидора Беларского. Обращение 3. Ткач именно к жанру фортепианного концерта было также инициировано одним из ее учеников, Александром Тимофеевым, на тот момент выпускником Республиканского музыкального лицея им. Ч. Порумбеску по классу специального фортепиано, а теперь уже известным молодым исполнителем и композитором. Завершая среднее профессиональное образование по классу фортепиано, А. Тимофеев не только разучивал данный концерт и готовил его премьеру в рамках международного фестиваля Дни новой музыки, но и принимал непосредственное участие в вызревании его окончательного замысла. Совершенно очевидно, что пианистический и интеллектуальный потенциал молодого солиста не могли не учитываться З. Ткач, стремящейся обеспечить стабильность исполнения и уверенность в качественной реализации задуманного.

Впервые концерт прозвучал в рамках названного фестиваля в 2002 г. в исполнении А. Тимофеева и симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича под управлением В. Дони. Годом позже, в дни, когда отмечалось столетие еврейского погрома, кишиневская публика имела еще одну возможность прослушать это

произведение, на этот раз в интерпретации пианистки Р. Шейнфельд, подтвердившей всю глубину и богатство его образной палитры.

Значение данного сочинения особенно наглядно выявляется на фоне предыдущих концертных опусов 3. Ткач, в которых на первом плане оказывались тенденции к фольклорности, а танцевальное начало соседствовало с песенно-речитативными монологическими формами интонирования. Здесь же с особой силой выявилась роль обобщенных интонационных форм современного типа. В этом смысле Формепианный концерт знаменует собой определенный сдвиг в сторону более «абстрактного» тематизма, относительно нейтрального в жанровом отношении и существенно обогащенного новациями музыкальной лексики XX в. Наряду с этим, в анализируемом опусе проявилось тяготение к романтической поэмности, заметное и в других произведениях, созданных отечественными авторами на рубеже XX—XXI вв.

Говоря о претворении поэмности, в первую очередь отметим унаследованную от нее одночастность формы, что подчеркнуто автором в подзаголовке Concert monopartit. В отличие от концертов Г. Чобану и Л. Штирбу, одночастность здесь не слитноциклическая, а возникшая на базе разрастания разделов сонатной формы, необычного их последования образования в итоге структуры, которая ярко характеризует особенности индивидуально-авторской трактовки поэмности листовского типа. Обращаясь к области конструктивного поиска, используя средства микротематизма, фактуры, опираясь на драматургию динамических, тембровых, ритмических сопоставлений, композитор словно демонстрирует процесс рождения произведения как живого организма. В целом форма концерта выстраивается следующим образом: $A - A_1 - B - C - R - D_B - A_2 - B_1 - A_3 - R_1 - E$ $-C_1-A_4-B_2-C_2-Cadenza-A_5-Coda$ (подробная расшифровка формы концерта содержится в схеме 6 из Приложения II). При этом композиционные функции разделов, в связи с их тематическим строением, соответствуют нормативам индивидуально трактованной сонатной формы, где: A — главная партия (Moderato non troppo), A_1 связующая партия на материале главной (ц. 2), В — побочная партия (ц. 5, Andantino dolce), С — заключительная партия (ц. 11, Meno mosso), R — разработка (ц. 13, Allegro), D_{B} — эпизод в разработке на материале побочной партии (ц. 15, *Poco meno mosso*), A_{2} главная партия первой репризы, (ц. 16, $Tempo\ I$), B_I — побочная партия (ц. 17, Menomosso), A_3 — связующая партия на материале главной (ц.18–19, $Tempo\ I$), R_I — вторая разработка (ц. 21, Allegro), E — эпизод в разработке (ц. 23 $Meno\ mosso$), C_I заключительная партия (ц. 24), A_4 — главная партия второй репризы (ц. 25, $Tempo\ I$), B_2 —

побочная партия (5 т. после ц. 25), C_2 — заключительная партия (ц. 27, *Meno mosso*), *Cadenza* (2 такта до ц. 29 [*Più mosso*]), A_5 — главная партия как предыкт к коде (ц. 29), Coda (ц. 30, Allegro).

Из схемы видно, что калейдоскоп многочисленных построений складывается в последовательность пяти основных и двух дополнительных разделов. Это: экспозиция ($A - A_I - B - C$), разработка ($R - D_B$), реприза ($A_2 - B_I - A_3$), вторая разработка ($R_I - E - C_I$), вторая реприза ($A_4 - B_2 - C_2$), каденция и кода, синтезирующая весь тематический материал и одновременно выполняющая функцию третьей разработки. Пользуясь аналогией с продлением трехчастных и образованием на этой основе двойных трехчастных форм, назовем данную структуру двойной сонатной. Здесь, помимо сонатной, присутствуют признаки еще одной структуры — рондо, поскольку особенной чертой данного сочинения является неоднократное проведение темы главной партии наподобие рефрена (ц. 1, 2, 16, 18, 25, 29). Остальные же темы, чередующиеся с ним, служат своего рода эпизодами в этой форме второго плана. Рондальность проявляется многоуровнево: троекратное проведение побочной (ц. 5, 17, 25) и заключительной (ц. 11, 24, 27) партий подтверждает наличие иерархичной системы повторов.

Сквозному развитию формы способствует и индивидуально трактованный принцип монотематизма. Для автора здесь на первом месте стоит не яркий тематический образ, получающий в дальнейшем разноплановые, порой контрастные, реализации, а относительно нейтральный конструктивный элемент (интонация, оборот, интервальный ход), что более соответствует технологическим принципам работы с тематизмом в музыке ХХ в. В этом смысле исходный комплекс, заложенный в первых же тактах концерта, в начальном диалоге оркестра и солиста, сконцентрировал главные идеи сочинения и импульсы для развертывания всей композиции. Именно он служит источником музыкального материала, на базе которого путем вычленения отдельных элементов и их преобразования 3. Ткач строит темы концерта. Следуя своей обычной манере, она скрупулезно выводит из исходного тезиса новый тематизм, основываясь на исчерпывающем толковании мотивно-интервальных конструктивных ячеек, что позволяет добиться особой емкости и лаконизма.

Подобное утверждение исходного комплекса, как своего рода «эмблемы», «заставки» ко всему сочинению, довольно характерно для крупных произведений 3. Ткач (достаточно вспомнить тему дудочки-флуера из балета *Андриеш*). Впрочем, в отличие от балета, где господствует фольклорная основа, в концерте главными конструктивными интервалами являются «острые», напряженные интонации м. 2 и м. 9. Их дополнением

служат часто встречаемые в еврейской музыке композитора ходы на м. 3 и ум. 4. В их сцеплении можно заметить еще один оборот, к которому обращается 3. Ткач, комбинируя интервалы и выросшие на их основе звуковые ячейки. Уже в первом двутакте исходной темы есть сходство с монограммой Д. Шостаковича D - Es - C - H, а последовательность звуков второго такта воспроизводит этот символ в ракоходе (пример 59).

В концерте автор использует и другие мелодические формулы, ставшие знаковыми для целых эпох и обретающие новое звучание в динамике музыкального развития данного сочинения. Среди них важной оказывается интонация, напоминающая, с одной стороны, о лейтмотиве судьбы из *Кольца нибелунга* Р. Вагнера (f-e-g), что замечено Г. Кочаровой в личной беседе с автором диссертации, а, с другой, сохраняющая контуры монограммы B-A-C-H, возникающей здесь, однако, на другом высотном уровне в обращении ракохода (e-f-d-cis). На своей абсолютной высоте, в основном виде, она появляется только в коде, встраиваясь в процесс тематического развертывания (пример 60). Для данной темы, столь многозначной по интонационному строению, 3. Ткач использует вариантный принцип преобразования, придающий авторскому высказыванию, при всей его лаконичности, информационную концентрированность и насыщенность.

Еще одна важная особенность композиторского мышления в Концерте для формениано с оркестром видится в том, что опора на конструктивный принцип оперирования краткими, но емкими музыкальными формулами определила и специфику интонационного строения данного сочинения, проявившуюся в преобладании микротематизма. В произведении наблюдается два типа интервально-мотивных образований, своего рода лейткомплексов. Первый из них, опирающийся на секундовые и терцовые ходы, определился уже в главной партии. С этого момента ходы на м. 2 и м. 3 становятся основным «строительным» материалом всей формы, причем это касается не только основного тематизма, но и «общих форм звучания» (выражение Е. Ручьевской). Именно на их фоне особенно убедительно звучит в дальнейшем рельефная тема коды (ц. 30, Allegro), становящаяся драматургическим акцентом концерта (пример 61).

Главная партия обращает на себя внимание не только как интонационнотематический источник, но и как своего рода предварительный конспект музыкальной ткани всего произведения. Здесь автором обрисованы две основные тембральнофактурные сферы. Одну из них представляет оркестровый пласт, выросший из интонационного зерна малой секунды и малой терции и отличающийся тревожным, сумрачным, настороженным характером. Другую образуют фрагменты сольнокаденционного звучания, где на первый план выходят качества пульсирующей токкатности, отточенной мартеллатности, четкой артикуляции каждого звука. Важно, что при такой многосоставности материала и напряженной экспрессивности главной партии не теряется качество ее экспозиционной устойчивости и цельности высказывания.

Побочная партия (ц. 5) находится в соотношении производного контраста с главной. Смену психологического настроя 3. Ткач подчеркивает обозначением *Andantino dolce*. Тема, в которой доминирует кантиленная мелодия, звучит у рояля (пример 62). Проникнутая мягким лиризмом, она во втором своем проведении, порученном оркестру (ц. 9), особенно сближается с образом главной партии. Однако здесь композитор представляет развертывание тематизма в ином ритмическом варианте.

Заключительная партия (ц. 11) также является производной от ранее прозвучавшего материала. В момент ее наступления автор вводит темповую ремарку *Мепо mosso*, подчеркивающую смену характера музыки и усиливающую впечатление от темы, порученной струнным. Просветленность и чистота аккордов хоральной фактуры отличает заключительную тему от других интонационно-тематических реминисценций. В целом данная тема не содержит существенного контраста по отношению к побочной, лишь привнося тревожное ощущение хрупкости и иллюзорности воцарившегося спокойствия. Она строится как неточное зеркальное отражение побочной, представляя ее материал в преображенном фактурном и метроритмическим виде (пример 63).

Модификация исходного интонационно-тематического комплекса продолжается в разработке (ц. 13, *Allegro*), вносящей перелом в образное развитие. Ее активная моторика оттеняется эпизодом, где возникает еще один вариант второго мотива главной партии (ц. 15). В репризе при проведении этой темы уровень напряжения усиливается за счет высотно-тембровой дублировки: в отличие от экспозиции, где тема звучала у виолончелей в унисон, здесь она поручена всей струнной группе. При этом полифонизация фактуры и введение в качестве подголосков родственных секундово-терцовых интонаций, близких своим интервальным составом к исходным, обогащает общее музыкальное движение (ц. 19–20).

Еще одним лейтинтервалом тематического значения в концерте 3. Ткач становится экспрессивный интервал малой ноны, воплощающий образную сферу, сопряженную с более острыми и напряженными интонациями. Этот интервал представлен в обеих координатах фактуры: как в горизонтальном (восходящем и нисходящем), мелодическом движении, так и в вертикальном, аккордово-гармоническом срезе. Акцентируя важную драматургическую роль этого тематического элемента, появившегося в первых же тактах главной партии, композитор вводит интервал ноны в его вертикальной проекции, как

результат наслоения голосов (ц. 1, ц. 4). В дальнейшем мелодические ходы на м. 9 становятся яркими и узнаваемыми, они скрепляют каркас формы, подчеркивая эмоциональную напряженность и экспрессивность музыкальной речи. Так, уже в предыкте к побочной партии (2 тт. до ц. 5), а также в первой разработке (ц. 14) они появляются в партии оркестра в горизонтально-линейной проекции. В первой и второй репризах (ц. 16, ц. 23) ходы на м. 9 сосредоточены в партии солиста. Наличие сквозных лейтинтонационных комплексов, с одной стороны, используется для утверждения сумрачно-скорбной, нервно наэлектризованной эмоциональной «тональности», а, с другой стороны, для обеспечения непрерывного интонационно-тематического развития.

Следует подчеркнуть в Концерте для фортепиано с оркестром 3. Ткач значение диалектического противоборства, противопоставления ролей участников исполнения. Диалог солиста и оркестра реализуется, прежде всего, в переплетении двух контрастных образных сфер. Одну из них представляют трагические размышления, связанные с глубоким осмыслением сущего, мучительные раздумья о вечном конфликте творческой личности с окружающим миром. Другая воплощает динамизм жизни, реализуясь в процессе накоплении энергии и доминируя в кульминации фабульного «действия». Обе активно взаимодействуют, начиная со вступления и заканчивая финалом произведения. Их индивидуальный облик определен характером музыкального материала. Если первую репрезентирует интонационно яркий, рельефный тематизм с его обостренными и во многом типичными для 3. Ткач оборотами, то вторая базируется на общих, фоновых формах движения — различного рода пассажах, фигурационных построениях. В развитии обоих образных начал в равной степени участвуют и фортепиано, и оркестр. Возникающая в итоге поступательность, целеустремленность общего направления к финалу, действуя параллельно с принципом монотематизма, обусловливает целостность всей композиции.

Учитывая, что данное сочинение принадлежит к разряду концертов сольного типа, остановимся на роли фортепиано в общем процессе драматургического развертывания. Это особенно важно потому, что сосредоточение тем концерта (во всех их вариантах) в партии солиста обеспечивает тематической организации произведения тембровую согласованность, становящуюся еще одним, дополнительным, фактором единства целого. Кроме того, качество виртуозности, концертного блеска достигается здесь именно благодаря фортепианной партии, щедро насыщенной токкатными, ритмически упругими эпизодами с преобладанием крупной фортепианной техники. Не менее значительную драматургическую функцию рояльный тембр выполняет в выразительном слое глубокой, экспрессивной кантилены, достигаемой за счет приемов пальцевого и аккордового legato.

В процессе подготовки Концерта для фортепиано с оркестром 3. Ткач к премьерному показу в 2002 г. стало очевидно, что весь использованный композитором арсенал разнообразнейших пианистических приемов требует от солиста совершенной технической свободы, мастерства звукоизвлечения.

Особое место этом смысле занимает фортепианная каленция ответственнейший раздел всего сочинения. Расположенная перед кодой подготавливающая ее, она также концентрирует весь тематический материал концерта, как бы подытоживая суть предшествующих музыкальных событий. В ракурсе диалогической концертной драматургии она подтверждает индивидуализированность сольной партии, ее весомость и значимость в выстраивании цельного монолита формы. Привычная для жанра эффектная концертная репрезентативность стиля выражена здесь в наименьшей степени, поскольку драматический характер образов исключает внешне броскую материала. Поручая фортепианной партии подачу материал сосредоточенного, сдержанного характера, композитор словно переводит музыкальное действие в глубины человеческой души. В то же время каденция обновляет круг музыкальных впечатлений: «расцвечивая» рисунок концерта, она вызывает ассоциации с изысканными арабесками, причудливыми линиями восточного орнамента.

Заметим, что доминирование рояля присуще и начальному разделу концерта, когда слушатель сразу же окунается в активный диалог между оркестром и солистом. При этом задача каждого участника музыкальной дискуссии — подчеркнуть собственную индивидуальность, которая, прежде всего, выражена в ритмическом аспекте. Кроме того, противопоставление партнеров подчеркивается фактурно: с первых тактов главной партии в оркестре складывается вязкая полифонизированная многоголосная ткань, а в партии рояля формируются экспрессивные ходы на м. 9 в низком регистре, сменяемые стремительным пассажем, за один миг охватывающим широкий звуковой диапазон. Второе проведение темы главной партии также диалогично, но оркестровая его часть более развернута в динамическом, регистровом и текстурном отношениях, тогда как реплики рояля, наоборот, ритмически сжаты и ориентированы на фоновый материал.

В ц. 2 солист должен уступить звуковое лидерство оркестру, где проходит унисонная тема, основанная на начальных мелодических оборотах главной партии. Она сопровождается фортепианными фигурациями, построенными на токкатно-остинатной формуле со смещаемым на разные доли акцентом. Важным смысловым элементом, объединяющим усилия участников в показе тематического зерна, является интонация м. 3 g-b у рояля и оркестра. Связь между партнерами достигается и за счет аккордики

хорального типа, переходящей от одного из них к другому. Завершается эпизод органным пунктом на тоне C — своего рода предыктом к побочной партии. Здесь наиболее экспрессивными являются ходы на м. 9 у рояля, звучащие при выключении оркестрового сопровождения.

Порученный пианисту тематизм побочной партии (B: Andantino e dolce) вытекает из интонаций начальных тактов концерта, обретающих, однако, другое продолжение. Помимо этого, происходит лиризация музыкального образа, что проявляется в смягченном контуре мелодических линий солиста. Неоднократно появляющийся в партитуре рельефный ход на тритон (тт. 53, 61, 62) воспринимается как расширение терцовой интонации из формулы главной партии. Поначалу линеарно-мелодическое движение связано с напряженными восходящими мотивами, затем они уступают место хроматически расходящимся аккордовым слоям, образуя объемное резонирующее пространство между партиями двух рук пианиста. Накопление энергии, увеличение звукового объема достигают своей кульминации при «разбегании» пассажных линий, акцентирующих ходы на ув. 2 (ц. 7: Тетро I). Виртуозные пассажи у солиста, поддержанные острыми синкопированными аккордами оркестрового *tutti*, достигают наибольшей остроты напряжения к моменту следующего проведения побочной темы (ц. 9-10). На этот раз ее материал экспонируется оркестром, функцией же солиста становится сопровождение, в котором возникает ритмическая фигурация, основанная на остинатной формуле, как фоновый элемент. Именно в этом движении происходит некоторое затихание, успокоение, продолжающееся вплоть до ц. 11.

Переключение настроения при появлении заключительной партии (С: ц. 11) подчеркнуто ферматой (т. 87) и сменой темпа (Meno mosso). Интонационной основой здесь служат терцовые и секундовые ходы из главной. Однако за счет введения иного типа фактуры меняется жанровая окраска: на первый план выходит хоральность, воплощающая одновременно сосредоточенную лирику и драматизм. Терцовые ходы заключительной партии помогают достижению целостности, объединяя все темы между собой. Дополнительный оттенок музыке придают струящиеся фигурации в высоком регистре рояля, создающие эффект перезвона колокольчиков. Важным ориентиром в восприятии музыкальной формы Концерта для фортепиано с оркестром 3. Ткач служит начало разработки (R), подчеркнутое двумя заметными сдвигами — темповым (резкое введение Allegro) и артикуляционным (появление ремарки secco). Контраст усилен токкатным движением и синкопированным ритмическим рисунком, производным от оркестровых аккордов из финальных тактов побочной партии (ц. 7). Тема, основанная на восходящих

полутоновых ходах, дается на этот раз в увеличении. Ее сопровождают пассажи в партии солиста, сохраняющие тематическое значение и способствующие нарастанию напряжения. В них непрерывно обыгрываются терцовые интонации, пронизывающие музыкальную ткань основных разделов формы и образующие тематические арки между ними. Нагнетание энергии происходит при смене синкопированных аккордов в оркестре на экспрессивно-вопросительные интонации м. 9, поданные еще более рельефно за счет их ритмического увеличения. Смягчает контраст между основным разработочным разделом (*R*: ц. 13) и эпизодом (ц. 15) трехтактовый переход, основанный на заключительной теме.

Для более глубокого осмысления интонационно-тематической концепции произведения важно обратить внимание на кантиленный тематизм небольшого семитактного эпизода в разработке (D_B) , который перекликается с интонационным зерном главной партии. Ее основной выразительный ход на б. 3 вверх здесь записан автором как более напряженный — ум. 4. Композитор дает тематический материал в вариантном изложении, вновь подчеркивая смену характера музыки за счет изменения темпа (Pocomenomosso). Проведение кантиленной темы у гобоя представлено в сопровождении мягких синкопированных аккордов tenuto струнной группы. Разработочная «территория», переключая развитие в драматически-действенную сферу, органично соотносится с другими частями формы, объединяясь с ними тематической общностью. Раздел «perpetuum» отличается остинатно-моторной фактурой фортепианной партии и выполняет композиционную функцию скерцо.

Начало репризы заставляет исполнителя по-новому осмыслить проведение главной партии (A_2 : ц. 16, $Tempo\ I$). Здесь она показана в октавной дублировке и в ином ритмическом варианте: длительность первой ноты сокращена в пять раз при увеличении общей мелодической протяженности до четырех тактов. Сохранена, хотя и видоизменена, идея предыкта к побочной партии (ц. 17): тон As выполняет функцию органного пункта, поднятого на м. 6 по сравнению с экспозицией (ц. 5), где выдерживался звук C. В то же время обращает на себя внимание изменение в оркестровке: материал побочной партии (B_1 : ц. 17, $Meno\ mosso\ e\ dolce$) проводится здесь только у солиста. В непрерывном развертывании темы большая роль отведена секвентным приемам. Сокращение третьего звена секвенции, как и постепенное увеличение темпа (ц. 18, accelerando), способствует более сжатому и напряженному временному измерению. Это впечатление усиливается и сменой фортепианной фактуры с quasi-импровизационной, дуэтно-мелодической на токкатную, вращательно-импульсивную. Данный тип изложения, выступая впоследствии в качестве контрапункта к оркестровому варианту побочной партии (ц. 19), усиливает ее

энергетику и делает авторское высказывание более пронзительным и динамичным.

С точки зрения синтаксиса, драматургия данного эпизода (ц. 17–19) выстраивается на основе вопросо-ответного принципа. Подобная диалогичность продолжается и в начале второй разработки (ц. 21: R_I , Allegro), более сжатой по сравнению с первой и зеркальной по функциям рояля и оркестра. Активность темы подчеркивают резкие, ритмически упругие аккорды в партии солиста, перегруппированные так, что вместо обозначенного в нотах четырехдольного метра в слуховом восприятии на первый план выступает трехдольность. Рокот остинатной фактурной формулы perpetuum в низком регистре у виолончелей контрабасов своей выразительной экспрессией наступательные аккорды пианиста. Кульминация, в которой объединяются усилия обоих участников, знаменует победу моторного, импульсивного движения и представляет собой вершину драматического накала этого эпизода. Мартеллатная трель у рояля на звуке b^4 призвана пробиться сквозь мощное tremolo оркестрового tutti, для чего ее рекомендуется исполнять двумя руками в целях поддержания необходимого динамического баланса.

Определенный спад напряжения наступает при затихании *tremolo* в оркестре, функция которого в ц. 23 — проведение фонового материала в виде остинатных аккордов *secco*. В их последовании вновь угадываются терцовые тематические интонации, которые и ранее были неоднократно вплетены в музыкальную ткань. В партии солиста здесь важно подчеркнуть угловатые, напряженные ходы на интервал м. 9, сопровождаемые диссонирующими созвучиями, заимствованными из связующей партии. В своем развитии они охватывают все больший диапазон клавиатуры и, проходя у пианиста в партиях обеих рук, усиливают эффект диалогичности (ц. 23).

Заключительная тема излагается дважды: в ц. 24 (C_1) и в ц. 27 (C_2). Как и в экспозиции, она поручена оркестру, однако в репризном разделе формы фортепианная партия представлена с бо́льшим колористическим разнообразием, чему способствует и спокойное течение музыкального времени. Сгруппированные по четыре шестнадцатые ритмические ячейки, проходящие в нижнем голосе правой руки пианиста, даны в нисходящем хроматическом движении и создают ощущение мерцания, игры света и тени.

Как уже отмечалось, особенностью формы концерта является двойной показ основных тематических образов, что обусловило и некоторые отличительные черты структуры произведения. Так, во второй репризе (ц. 25), между двумя проведениями заключительной темы важно отметить появление эпизода, в котором последовательно проходят основные темообразующие комплексы сочинения: главный (A_4) — в оркестре, побочный (B_2) — у рояля. Звучащая далее в партии фортепиано побочная тема

сопровождается выразительным оркестровым контрапунктом, сочетающим плавное секундовое движение и скачки на широкие интервалы (м. 6, тритон, ум. 8). Еще раз элементы главной партии (ц. 29: A_5) появляются в предыкте к коде, наступление которой «отодвинуто» фортепианной каденцией. Таким образом, форма концерта носит ямбический характер: эпицентром разворачивающихся событий становится именно сольный раздел пианиста и кода (ц. 30). Иными словами, замысел композитора, стремящейся создать единый драматургический поток, реализуется в направлении к главной смысловой кульминации произведения — теме Холокоста.

Следовательно, фортепианная каденция несет на себе функцию эмоциональной реакции на произошедшие музыкальные события, логически подытоживая их значимость и, одновременно, продолжая развертывание драматического действия. Чисто виртуозные задачи и элементы состязательности, хотя и присутствуют здесь, подчиняются другим, более важным, масштабным целям. Воплощая идею развития через спор, борьбу, они реализуются в сочетании мелодических линий сложного многоголосия, в тембровых контрастах, в фактурном разнообразии. Краткость емких лаконичных высказываний, повышенная степень диалогичности и диалектическое единство рельефного и фонового компонентов целого выражают основную идею данного раздела формы.

Кода концерта, которая служит логическим итогом становления главных образных сфер, функционально многопланова. Сохраняя достаточный потенциал пля драматического нагнетания в главной партии, она предоставляет возможность и для глубокого ее переосмысления. Обогащается и восприятие остальных тем: побочная партия приобретает лирико-драматический оттенок, а хорал заключительной утверждает просветленный, спокойный и сосредоточенный образ. Средоточием и кульминацией коды становится тема Холокоста (ц. 30), которая дает новый импульс в эволюции образноинтонационной сферы произведения, знаменуя начало заключительного этапа в общей музыкальной драматургии. Символику момента усиливают колокола, траурно звучащие на фоне ударных (pp, morendo), словно напоминая о трагических событиях.

Появление темы Холокоста в эпицентре смыслового и драматического напряжения всего произведения свидетельствует о проявлении в концерте скрытой программности. Звучащая как строгий хорал, она одновременно привносит элементы контраста в лирическую, обостренно субъективную интонационно-тематическую систему сочинения. В итоге музыкальный образ словно концентрирует в себе трагизм, скорбь и потрясение от страшных событий вековой давности. Помимо выразительной функции, данная тема имеет важное конструктивное значение, поскольку аккумулирует в себе практически все

основные интервальные элементы тематизма. Не случайно именно здесь монограмма B - A - C - H введена в музыкальную ткань в открытой форме.

Помимо всего, главный музыкальный образ сочинения в коде воспринимается как переосмысленная цитата: он обнаруживает свою общность с темой песни И. Беларского Кадиш, ставшей для З. Ткач музыкальным символом кишиневского еврейского погрома 1903 г., трактуемого художником как олицетворение Холокоста (включить эту тему в фортепианный концерт Злате Моисеевне посоветовал ее муж, известный музыкальный критик, Ефим Маркович Ткач). Национальный колорит этой темы в концерте замаскирован, растворен и выходит на первый план лишь в наиболее важные, узловые драматургические моменты. Распев, проникнутый интонациями скорбного плача, характеризуется речитативным складом и четким делением на мотивы и фразы. Используя выразительные возможности мелодии, автор усиливает ее эмоциональное воздействие при помощи оркестровки: выбор альтового тембра с его напряженным, экспрессивным звучанием и неповторимым vibrato убедительно передает глубокую скорбь и боль страдающей души. Со слов З. Ткач известно, что изначально она планировала в этой теме привлечение тембра мужских голосов, но впоследствии отказалась от данного замысла.

Введение цитаты свидетельствует об осознанном отношении 3. Ткач к подобному приему в рамках собственного индивидуального стиля. Пользуясь терминологией из области теории интертекстуальности, можно сказать, что данный интекст оказался созвучным тематизму концерта, — прежде всего, потому, что он не только явился предварительной, произведения, процессе смысловым итогом но, В «предкомпозиционной» работы, послужил отправной точкой, импульсом для его формирования. Именно поэтому тема И. Беларского не воспринимается как «чужая музыка». Напротив, введение композитором этого «чужого слова», отсутствие четкой грани между «чужим» и «своим» особенно очевидно выявляют намерения 3. Ткач в отношении выбора стиля и интонационной формы сочинения. Сознательной представляется в этом плане и ориентация на повышенную диалогичность, открытость и художественную коммуникативность ее творчества.

Напряжение звуковой «материи» коды достигает максимального уровня во второй ее половине благодаря усилению взаимодействия между принципами монологического и диалогического изложения тематического материала. К заключительному разделу формы, в частности, к кульминационной его точке (музыкальному образу погрома) перебрасываются интонационные «мосты» от всех ранее представленных тематических импульсов. После исполнения темы Холокоста виолончелями в остинатно-токкатном

сопровождении пианиста, во втором проведении подключен весь оркестр.

Интенсивное нагнетание создают приемы имитационного развития, а также различные способы «разрастания» фактуры, способствующие усилению звучания оркестра и солиста. Именно к пианисту здесь (ц. 32) переходит главный тематический материал — тема И. Беларского звучит в монументальных аккордах, охватывающих большой рояльный диапазон. Опорные точки верхнего голоса выявляют мелодическую линию, которую необходимо рельефно выделить, исполняя ее пятым пальцем правой руки. Технически это затруднительно, поскольку данная мелодия должна ярко возвышаться как над аккордикой фортепианной партии, так и над фигурациями *регретиим* струнной группы, построенными по принципу вращения.

Дальнейшее нагнетание энергии происходит при очередной передаче темы оркестру. Здесь она излагается в остинатных аккордах на фоне моторно-ритмических фигураций фортепиано при непрерывном динамическом нарастании. Пик напряжения и кульминационный центр коды подчеркнут «бурлящей» моторикой и фактурным слиянием партий оркестра и солиста. В первой редакции заключительного раздела произведения 3. Ткач предложила вариант «растворения» музыкальной ткани, когда на фоне призрачнозыбких «удаляющихся» легчайших фигураций рояля (*pp, morendo*, ц. 35–36) траурно звучали колокола с ударными, как напоминание о прошедших трагических событиях, однако в окончательной версии был избран другой вариант финала концерта. Непрерывное моторное движение в духе *moto perpetuo* и пронзающий сознание рокот шестнадцатых, устремленных через всю клавиатуру рояля (от контроктавы до четвертой), охватывают последние 32 такта. Будучи похожим на внезапный порыв весеннего ветра или вспышку молнии, этот унисонный «взлет» несколько неожиданно, но чрезвычайно ярко завершает сочинение в жизнеутверждающем ключе.

В целом музыка Концерта для фортепиано с оркестром 3. Ткач оставляет глубокое впечатление и вызывает трагические и сосредоточенные мысли о вечных философских вопросах жизни и смерти, добра и зла, разрушения и созидания. Возможно, поэтому данный опус привлекает внимание исполнителей, стремящихся заново пережить весь спектр этих сложных и тяжелых эмоций с тем, чтобы передать их слушателям.

3.4. Выводы по главе 3

Сравнительный анализ концертов для фортепиано с оркестром Г. Чобану, Л. Штирбу и З. Ткач позволяет сделать важные выводы.

1. Названные фортепианные концерты демонстрируют ряд важных тенденций,

типичных для музыкальной культуры Республики Молдова рубежа XX-XXI вв. Одна из проявляется в тесной связи между композиторским них творчеством исполнительским искусством. Ведущие исполнители стимулируют творческие поиски композиторов в создании новых сочинений, обогащающих концертный и педагогический репертуар. Так, фортепианный концерт Л. Штирбу был написан для пианистки А. Соколовой, сочинение З. Ткач предназначалось для А. Тимофеева. Эта тенденция в отечественной фортепианной музыке начала проявляться ранее, когда пьесы С. Лунгула адресовались Л. Ваверко, творческие достижения В. Ротару были связаны с педагогической деятельностью В. Левинзона, композиторские поиски Б. Дубоссарского и В. Загорского побуждались пианизмом А. Палея. С одной стороны, такие творческие композиторам учитывать потребности «тандемы» ПОЗВОЛЯЮТ возможности современного фортепианного исполнительского искусства. личностные качества концертирующих пианистов и педагогов влияют на общий характер музыки и на выбор технических средств, которые расширяют спектр возможностей рояля как солирующего инструмента.

2. Еще одной важной особенностью, объединяющей все проанализированные сочинения, становится ярко выраженная в каждом из них индивидуализация творческого замысла. Действительно, концерты для фортепиано с оркестром Г. Чобану, Л. Штирбу и З. Ткач разительно отличаются друг от друга. Так, плод вдохновения Л. Штирбу характеризуется жизнеутверждающим мироощущением, позитивной энергетикой, сильным влиянием джазовой стилистики. Работа 3. Ткач производит неизгладимое впечатление убедительной передачей трагических эмоций, воплощения мемориальной тематики, осознанием причастности к общемировым музыкально-историческим событиям, многозначным использованием эпохальных темсимволов. Произведение Г. Чобану отличается эмоциональной отвлеченностью: автор как бы со стороны представляет художественный мир своего творения, иронизируя по поводу жанровых норм концерта и предлагая собственное видение действительности, отраженной в звуках. Тем самым в Pancoduu-концерте N = 1 можно усмотреть зарождение признаков постмодернизма, получившего логическое развитие в дальнейших опусах композитора.

Отмечая в данном фортепианном концерте Γ . Чобану черты постмодернизма, как одного из направлений современного искусства, нельзя не указать и на сопряженность этого течения с приемами интертекстуальности: разного рода цитатами, аллюзиями и т. д., указывающими на всеобщую связь явлений искусства. В этом плане легко объясняется и использование 3. Ткач цитат: темы И. Беларского, монограмм B - A - C - H и D - Es - C -

- *Н*. Не применяя экстраординарных средств выразительности, что обычно свойственно композиторам-постмодернистам, 3. Ткач, таким образом, проявила свою причастность к названному современному музыкальному феномену.
- 3. Как результат индивидуализации творческого замысла в рассматриваемых произведениях отечественных авторов, созданных в конце XX начале XXI вв., очевидной становится тенденция к размыванию границ жанрового канона фортепианного концерта, возникновению смешанных жанровых форм. Уже самим названием Рапсодия-концерт Г. Чобану указывает на принадлежность своего сочинения не только к концерту, имеющему давнюю академическую традицию, но и к происходящей из народной культуры импровизационной рапсодии. В сочинении Л. Штирбу концертность также органично сочетается с рапсодийностью. Концерт для фортепиано с оркестром 3. Ткач раскрывает свою жанровую специфику в синтезе концерта и симфонической поэмы.
- 4. Стремление к уникальности каждого из названных концертов естественным образом приводит к новациям в области композиционных структур. Все они одночастны, хотя эта одночастность разного рода. Формообразующей основой в концерте Г. Чобану становится свободно трактованная сонатность, модифицированная за счет разрастания разработки и превращения ее в серию оркестровых эпизодов, перемежаемых сольными каденциями. Отталкиваясь также от классической сонатной формы, 3. Ткач оригинально преобразует ее: за счет внедрения рапсодийности, повторяет с изменениями разработку и репризу, вносит элементы рондальности, и, в конечном итоге, создает своеобразную структурную конфигурацию двойной сонатной формы. Л. Штирбу в своем одночастность сочинении сочетает сонатного типа co слитнопиклической четырехчастностью.
- 5. Показательным моментом, демонстрирующим индивидуальный подход каждого из композиторов к одному из важнейших жанровых свойств концерта, является трактовка сольной фортепианной каденции. Наиболее традиционно решает этот вопрос 3. Ткач. Помещая каденцию на границе репризы и коды, насыщая ее интонациями преимущественно главной темы, автор трактует данный раздел формы как своеобразную подготовку последнего раздела композиции, где концентрируются наиболее важные интонационно-тематические «события». Г. Чобану рассредотачивает фортепианное соло по трем самостоятельным построениям, которые помещает в разработочный раздел. Их чередование с оркестровыми эпизодами создает эффект диалогичности и усиливает тяготение формы к наступлению нового раздела, которым становится реприза. Л. Штирбу

- не стремится к новаторству с точки зрения тематического наполнения и месторасположения каденции. Ее оригинальность и неповторимость, как уже отмечалось, заключается в тембровой стороне. Участвующие в ней ударные активизируют внутреннюю энергию музыки, поддерживая и дополняя солиста в его виртуозном амплуа.
- 6. Использование ударных в каденции фортепианного концерта Л. Штирбу как исключительный, особенный, экстраординарный прием, можно считать частным случаем более общего порядка: усиления роли ударных инструментов в современной музыке. Действительно, в партитурах всех трех концертов количество ударных инструментов значительно. Особенно велика их роль в сочинениях Л. Штирбу и Г. Чобану. Динамика и эмоциональный напор в значительной мере обеспечивается в них поддержкой данной группы. Более того, именно использование ударных и обусловленное этим усиление метроритмической пульсации придает музыке названных сочинений джазовый колорит. Иное дело в концерте 3. Ткач: привлечение только литавр с колоколами и введение их в самый важный смысловой момент значительно углубляет его эмоциональное воздействие, превращая данный участок формы в семантический эпицентр сочинения.
- 7. Новации в области оркестровки в рассмотренных фортепианных концертах не ограничиваются повышением роли ударных инструментов. Существенным свойством тембровой драматургии в них становится наделение сольной функцией отдельных инструментов и оркестровых групп. Это касается, в первую очередь, опусов Г. Чобану и Л. Штирбу, где наряду с реальным «корифеем» слушателю предоставляется возможность оценить индивидуальные качества других оркестровых инструментов. Особенность выведения на первый план нескольких солистов в концерте обусловлена двумя причинами. Одной становится диалогичность жанра, перерастающая в полилогичность. Другим объяснением может служить прямое или опосредованное влияние джаза, в котором, как известно, каждый из инструменталистов получает возможность проявить себя в качестве лидера.
- 8. Проанализированные концерты показательны и с точки зрения некоторых особенностей музыкального языка, речи и тематизма. Пристальное внимание к деталям нотного текста, выведение на первый план не столько законченных, структурно оформленных тем, сколько отдельных интонационно-тематических элементов, ячеек, названных партитурах звеньев позволяют увидеть выраженные признаки микротематизма и особых способов его трансформации, приводящих к преобладанию динамической процессуальности сквозного развития фрагментарной над расчлененностью и статической дробностью. Данное качество в первую очередь

характерно для концертов Г. Чобану и З. Ткач, что делает их стиль более современным и изощренным по сравнению с опусом Л. Штирбу, отличающимся традиционностью, демократичностью и доступностью. При этом свойства микротематизма помогают композиторам так сформировать тематический план произведения, чтобы разные его интонационные компоненты оказались родственными, подобно вариантам одного конструктивного архетипа — прием, ведущий происхождение от принципа монотематизма, характерного для романтического мышления.

9. Все три проанализированных концерта сходны **трактовкой фортепианной** фактуры, отразившей в себе как устоявшиеся характеристики фортепианного письма XIX в., так и новации и достижения XX–XXI вв. На первый взгляд, в опусах Г. Чобану, Л. Штирбу и 3. Ткач нет фактурных открытий, которые вписали бы новую страницу в историю развития выразительных и технических возможностей рояля. Отсутствуют в них и нарочито усложненные технологические приемы оформления музыкальной ткани. Композиторы используют привычные виды гомофонно-гармонической, полифонической, гетерофонной фактуры в их различных сочетаниях.

Фактурное новаторство рассмотренных произведений заключается в соединении общепринятых разновидностей фортепианного склада с новыми средствами музыкального языка: особого типа мелодикой и гармонической вертикалью, ритмическими и тембровыми находками. Так, влияние джаза в Концерте для фортепиано с оркестром Л. Штирбу ярко отразилось на quasi-импровизационной фактуре партии солиста; контрастное взаимодействие активного вращательного интонационного элемента с широкой кантиленой в сочинении 3. Ткач обусловлено продуманной зашифрованностью отдельных музыкальных символов; постмодернистские искания в Концерте-рапсодии Г. Чобану привели к мозаичности и некоторой калейдоскопичности формы и фактуры.

Таким образом, концерты для фортепиано с оркестром Г. Чобану, Л. Штирбу и 3. Ткач являются показательными примерами современного отечественного композиторского творчества, свидетельствуют о плодотворности тесного сотрудничества молдавских авторов с пианистами-исполнителями и демонстрируют высокий уровень развития национальной композиторской и исполнительской традиций.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Решенная в настоящей диссертации научная проблема, а именно разработка целостной историко-теоретической модели жанра концерта для фортепиано с оркестром в композиторском творчестве в Республики Молдова второй половины XX — начала XXI вв., позволила существенно дополнить и обогатить представление о данной области отечественной профессиональной музыки, а также дала основание для аргументированной художественной оценки и определения их места в молдавской культуре. Фортепианные концерты композиторов Республики Молдова являются неотъемлемой частью национальной фортепианно-симфонической литературы. Анализ наиболее значительных произведений, личные беседы с авторами музыки, изучение музыковедческой литературы по исследованной проблеме приводят к следующим выводам.

- 1. Концерты для фортепиано с оркестром композиторов Республики Молдова лишь частично нашли отражение в ряде трудов отечественных музыковедов. Развитие теоретических положений данных публикаций послужило основанием для настоящей диссертации, в которой внимание привлечено к созданию целостной историкотеоретической модели жанра и определению места проанализированных сочинений в его эволюции. Раскрыты индивидуальные характеристики содержания и формы, жанра и стиля этих произведений, выявлена специфика их педагогической и исполнительской интерпретации.
- 2. Концерт для фортепиано с оркестром, являясь неотделимым компонентом жанровой системы современного композиторского творчества страны, многочисленными связями сопряжен с традициями оркестрового письма и достижениями фортепианного искусства. Контакты с жанрами симфонической музыки проявляются в принципах оркестрового мышления, общность со сферой пианизма подтверждается всем объемом средств и приемов фортепианной игры, накопленных в мировой и национальной музыке.

В исторической эволюции отечественного фортепианного концерта выделяются периоды: зарождения (1920-е гг.), освоения жанрового канона (1950–1970-е гг.), поисков его альтернативы (1980–1990-е гг.), индивидуализации замысла при опоре на традицию (рубеж XX–XXI вв.). Здесь зафиксированы наиболее яркие художественные решения — концерты Д. Федова, В. Полякова, Б. Дубоссарского, Г. Чобану, Л. Штирбу, З. Ткач.

3. В концертах для фортепиано с оркестром, созданных композиторами Республики Молдова, ощущается опора на две композиционные схемы: сочинения середины XX в. реализуют циклическую 3-частность сонатно-симфонического типа, а опусы, возникшие

на рубеже ХХ-ХХІ вв. сопряжены с поэмной одночастностью. Вместе с тем каждый из названных концертов ярко индивидуален. Сочинение Д. Федова привлекает насыщенностью партии солиста выигрышными исполнительскими приемами, разными видами фортепианной техники; В. Поляков, красочно представляя многотембровую партитуру, опирается на принципы симфонической драматургии при господстве позитивного эмоционального настроя, характерного для эстетики всей советской музыки той поры. Б. Дубоссарский стремится к уравновешенности функций участников диалога (солиста и оркестра), к оригинальности композиционной структуры, к введению современных средств музыкальной выразительности.

Концерты, появившиеся на рубеже XX–XXI вв., отличаются повышенной степенью самобытности. Сочинение Л. Штирбу характеризуется влиянием эстетики джаза. Произведение З. Ткач раскрывает мемориальную тематику, мастерски включает знаковые темы-символы. *Рапсодия-концерт* Г. Чобану нацелена на решение сложных технологических задач, связанных с особого рода комбинаторикой в организации художественной формы.

- 4. Несмотря на неповторимость и оригинальность представленных опусов, они, тем не менее, четко вписываются в систему основных жанровых разновидностей фортепианного концерта с присущими ему качествами диалогичности и состязательности, репрезентативности и виртуозности, импровизационности и коммуникативности; в каждом индивидуально реализуется игровая логика и тембровая персонификация. Чертами симфонизированного диалога отмечены сочинения Д. Федова, В. Полякова и Б. Дубоссарского: протагонисты «дискутируют» на правах равных партнеров, выстраивая единую образно-смысловую линию. З. Ткач продолжает традицию симфонизированного концерта, обогащенного приемами игровой логики. Г. Чобану на первый план выводит игровое начало, синтезируя его с идеей полилога. В сочинении Л. Штирбу присутствуют и качества симфонизации, и свойства игровой логики, и характеристики полилога.
- 5. Все рассмотренные в диссертации концерты объединены мощным вектором национальной почвенности каждый из них по-своему претворяет интонационно-ритмические элементы национального фольклора. Помимо этого данные опусы согласуются с теми стилевыми направлениями, которые были свойственны всей отечественной музыкальной культуре соответствующего периода. Так, концерты Д. Федова и В. Полякова решены в классицистско-романтических традициях, приближаясь к фортепианному стилю С. Рахманинова. Вместе с тем эти сочинения близки по духу к концертам композиторов закавказских союзных республик (А. Хачатурян,

А. Бабаджанян, О. Тактакишвили) и, будучи сходными друг с другом по яркости национального компонента, вместе они сформировали отдельное направление советского инструментального концерта середины XX в. В концерте В. Полякова ощущается и влияние таких крупных мастеров, как С. Прокофьев, Д. Шостакович и Д. Кабалевский.

Сочинение Б. Дубоссарского также опирается на позднеромантические традиции западноевропейской и русской музыки, комбинируемые с приемами композиторских техник корифеев советского искусства. Новации музыкальной классики XX в. претворены в опусе 3. Ткач. В концертном эксперименте Г. Чобану стилистические влияния Б. Бартока и И. Стравинского переплетаются с постмодернистскими поисками и с джазовой лексикой. Особенно же ярко признаки «третьего пласта» проявляются в произведении Л. Штирбу, где они согласуются с установками неоромантизма.

РЕКОМЕНДАЦИИ

- 1. Расширение аналитических поисков в области жанра фортепианного концерта в Республике Молдова, направленных на изучение сочинений, не попавших в центр внимания данной работы.
- 2. Включение фортепианных концертов отечественных авторов в панорамное исследование о фортепианном искусстве республики как совокупности композиторского творчества, концертного исполнительства и педагогической практики.
- 3. Обогащение и углубление методологии исследования современного национального фортепианного концерта на основе объединения усилий музыковедов, пианистов-исполнителей и педагогов.
- 4. Разработка методических приемов для освоения студентами-пианистами современного стиля фортепианной техники, отличающего концертные опусы композиторов Республики Молдова.
- 5. Сравнительный анализ фортепианных концертов отечественных авторов с соответствующими по жанру сочинениями из других стран, прежде всего балканского региона, Украины и России.
- 6. Продолжение редакторской и издательской деятельности, направленной на публикацию неизданных концертов для фортепиано с оркестром композиторов Молдовы. Внедрение фортепианных концертов отечественных авторов в учебный процесс в высших и средних музыкальных учебных заведениях страны и популяризация их в концертноконкурсной практике.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке:

- 1. Аберт, Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 2. Москва: Музыка, 1980. 636 с.
- 2. Абрамова, Э. Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии. Кишинев: КГУ, 1988. 49 с.
- 3. Абрамова, Э. Некоторые черты развития молдавского советского инструментального концерта в 70-е гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии: Вопросы истории и теории. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 21–31.
- 4. Абрамова, Э. Современный инструментальный концерт и некоторые аспекты его изучения (на примерах из творчества молдавских композиторов). В: Методика изучения музыки XX века (на примерах из произведений молдавских композиторов 1970 начала 80-х годов). Кишинев: КГУ, 1985, с. 19–32.
- 5. Абрамович, А., Лобель, С. Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, с. 214–288.
- 6. Абрамович, Е. Валерий Поляков. В: Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967, с. 123–131.
- 7. Абрамович, Е. Композитор Л. Гуров. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 68 с.
- 8. Аксельрод, Г. Об исполнении Первого концерта для фортепиано П. Чайковского А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Фейнберг. В: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 2. Москва: Музыка, 1968, с. 113–152.
- 9. Аксенов, В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века). Кишинев: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
- 10. Аксенов, В. Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра. Кишинев: Штиинца, 1987. 128 с.
- 11. Аксенов, В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158.
- 12. Алексеев, А. Интерпретация как творчество. В: Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии, вып. 1. Москва: Музыка, 1994, с. 3—14.
- 13. Алексеев, А. История фортепианного искусства. Ч. II, III. Москва: Музыка, 1967, 1982. 285 с., 158 с.
- 14. Алексеев, А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1978. 287 с.

- 15. Алексеев, А. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. Москва: изд-во АН СССР, 1963. 272 с.
- 16. Арановский, М. Симфонические искания. Ленинград: Сов. композитор, 1979. 287 с.
- 17. Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник, вып. 6. Москва: Музыка, 1987, с. 5–44.
- 18. Асафьев, Б. Книга о Стравинском. Ленинград: Музыка, 1977. 279 с.
- Асафьев, Б. Третий фортепианный концерт С. Прокофьева. В: Б. Асафьев.
 Критические статьи, очерки и рецензии. Москва Ленинград: Музыка, 1967, с. 231–236.
- 20. Бажанов, Н. Динамическое интонирование в искусстве пианиста. Новосибирск, 1994. 300 с.
- 21. Бараш, Е. Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля. Автореф. дис... канд. иск. Москва, 2000. 24 с.
- 22. Баренбойм, Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2-х томах. Т. 1. Ленинград: Музгиз, 1957. 456 с.
- 23. Баренбойм, Л. Путь к музицированию. Ленинград: Сов. композитор, 1973. 270 с.
- 24. Баренбойм, Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда. Москва: Музыка, 1964. 60 с.
- 25. Березовикова, Т. Концерт для фортепиано с оркестром Соломона Лобеля: особенности композиции и драматургии. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), p. 46–57.
- 26. Беров, Л. Молдавские народные инструменты. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964. 188 с.
- 27. Бирмак, А. О художественной технике пианиста. Москва: Музыка, 1973. 130 с.
- 28. Бобровский, В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
- 29. Болотов, Ю. Исполнительская и педагогическая деятельность А. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства. Автореф. дис... канд. иск. Санкт-Петербург, 2008. 29 с.
- 30. Брагина, О. О работе над музыкальным произведением. В: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 3. Москва: Музыка, 1971, с. 77–91.
- 31. Бронфин, Е. Н. И. Голубовская исполнитель и педагог. Ленинград: Музыка, 1978.

- 136 c.
- 32. Ваверко, Л. Работа над музыкальным произведением. Методическая разработка. Кишинев: КГУ, 1987. 45 с.
- 33. Валькова, В. Музыкальный тематизм мышление культура. Автореф. дис...канд. иск. Москва, 1992. 48 с.
- 34. Варданян, А. Жанр фортепианного концерта в творчестве композиторов Республики Молдова и его научное осмысление. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 1 (24). Chișinău: Grafema Libris, 2015, с. 93–99.
- 35. Варданян, А. Концерт для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского: к проблеме преломления романтических принципов в музыкальной форме. В: Anuar ştiinţific: Muzica, teatru, arte plastice, 2011, nr. 1–2 (12–13). Chişinău: VALINEX SRL, 2011, p. 44–52.
- 36. Варданян, А. Концерт для фортепиано с оркестром Златы Ткач. История создания и общие композиционные особенности. В: Artă și educație artistică 2009, nr. 1–2 (10–11). Bălți: USB —A. Russo, p. 51–57.
- 37. Варданян, А. Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу: история создания, особенности драматургии и стиля. В: Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание, 2013, Челябинск: ООО Центр научного сотрудничества ООО БизнесКом, с. 80–86.
- 38. Варданян, А. Методика анализа фортепианных концертов сонатно-циклического типа в творчестве композиторов Республики Молдова: проблемы интерпретации. Методическая разработка. Кишинев: Primex Com, 2015. 46 с.
- 39. Варданян, А. Новаторские черты в композиционно-драматургической структуре концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского. Методическая разработка. Кишинев: Primex Com, 2015. 45 с.
- 40. Варданян, А. Рапсодия-концерт Геннадия Чобану: к проблеме трактовки жанра. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, 2012, nr. 4 (17). Chișinău: VALINEX SRL, 2012, p. 64–68.
- 41. Варданян, А. Рапсодия-концерт Геннадия Чобану: особенности композиции и драматургии. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, 2012, nr. 3 (16). Chișinău: VALINEX SRL, 2012, p. 64–71.
- 42. Варданян, А. Рапсодия-концерт для фортепиано с оркестром Геннадия Чобану: к проблеме исполнительского анализа. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice,

- 2013, nr. 3 (20). Chişinău: VALINEX SRL, 2013, p. 55-58.
- 43. Варданян, А. Специфика воплощения композиторского замысла в Концерте для фортепиано с оркестром Л. Штирбу. В: Anuar ştiinţific: Muzica, teatru, arte plastice, 2013, nr. 3 (20). Chişinău: VALINEX SRL, 2013, p. 76–82.
- 44. Варданян, А. Трактовка жанра фортепианного концерта в композиторском творчестве Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков. В: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională, Chișinău, 23 iunie 2015. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: VALINEX SRL, 2015. pp. 50–51.
- 45. Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства. Кишинев: Штиинца, 1991. 96 с.
- 46. Воротной, М. Исполнительские и педагогические принципы С. Савшинского. Автореф. дис...канд. иск. Санкт-Петербург, 2008. 23 с.
- 47. Гаккель, Л. Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии. Ленинград: Сов. композитор, 1988. 168 с.
- 48. Гаккель, Л. Фортепианная музыка XX века. Ленинград: Сов. композитор, 1976. 296 с.
- 49. Гаккель, Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. Москва: Музгиз, 1960. 172 с.
- 50. Гат, И. Техника фортепианной игры. Москва Будапешт: Атенеум, 1967. 244 с.
- 51. Гнилов, Б. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанровокомпозиционный феномен (классико-романтическая эпоха). Автореф. дис...д-р. иск. Москва, 2008. 51 с.
- 52. Голубовская, Н. Искусство педализации. Москва: Музыка, 1967. 112 с.
- 53. Гребнева, И. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. Москва: МГК им. П. Чайковского, 2010. 356 с.
- 54. Григорьева, Г. Инструментальные концерты Б. Чайковского. В: Музыка и современность. Москва: Музыка, 1976, вып. 10, с. 17–32.
- 55. Грум-Гржимайло, Т. Искусство фортепиано. Москва: Знание, 1979. 56 с.
- 56. Гупалова, Е. Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова. Автореф. дис...др. (канд.) иск. Кишинев, 2008. 31 с.
- 57. Данилевич, Л. Дмитрий Шостакович. Москва: Сов. композитор, 1980. 301 с.
- 58. Дельсон, В. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. Москва: Сов. Композитор, 1971. 247 с.
- 59. Денисова, Е. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века. Автореф. дис...канд. иск. Москва, 2001. 22 с.

- 60. Деркач, Т. Семен Лунгул. Кишинев: Литература артистикэ, 1977. 71 с.
- 61. Дмитрий Шостакович. Сборник статей. Москва: Сов. композитор, 1967. 536 с.
- 62. Долинская, Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Москва: Композитор, 2006. 560 с.
- 63. Друскин, М. История зарубежной музыки. Москва: Музыка, 1967, вып. 4. 520 с.
- 64. Друскин, М. Фортепианные концерты Бетховена. Москва: Сов. композитор, 1973. 88 с.
- 65. Друскин, М. Фортепианные концерты Моцарта. Москва: Музгиз, 1959. 48 с.
- 66. Зак, Е. Фортепианные произведения. В: А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 106–133.
- 67. Зварич, М. Инструментальные концерты Шостаковича в контексте эволюции жанра. Автореф. дис...канд. иск. Ростов-на-Дону, 2011. 19 с.
- 68. Зенкин, К. О неоклассических тенденциях в музыке XX века в связи с феноменом Прокофьева. В: Искусство XX века: уходящая эпоха? Т.1. Н. Новгород: НГК им. М. Глинки, 1997, с. 54–62.
- 69. Зинькевич, Е. *Facultas ludendi* музыкального постмодерна. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 8–15.
- 70. Иванова, Л. Типология фольклоризма в русской музыке XX века. Автореф. дис...док. иск. Санкт-Петербург, 2005, 77 с.
- 71. История зарубежной музыки. Вып. 6. Санкт-Петербург: Композитор, 2001. 631 с.
- 72. История музыки народов СССР. Т. 3, т. 4, т. 5: ч. 1, 2. Москва: Сов. композитор, 1972. 544 с., 1973. 784 с., 1974. 616 с., 384 с.
- 73. История русской музыки. Т. 4, т. 7, т. 9. Москва: Музыка, 1986. 416 с., 1994., 480 с. 1994. 456 с.
- 74. Кишка, Е. Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX 40-е гг. XX века). Автореф. дис...канд. иск. Киев, 1990. 18 с.
- 75. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинев: Литература артистикэ, 1984, 196 с.
- 76. Клетинич, Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, 172 с.
- 77. Клетинич, Е. Соломон Лобель. Москва: Сов. композитор, 1973. 92 с.
- 78. Клетинич, Е. Творчество В. Загорского. Москва: Сов. композитор, 1976. 120 с.
- 79. Коган, Г. Работа пианиста. Москва: Музгиз, 1963. 200 с.
- 80. Коган, Г. О фортепианной фактуре. Москва: Сов. композитор, 1961. 193 с.

- 81. Коган, Г. У врат мастерства. Москва: Сов. композитор, 1977. 176 с.
- 82. Композиторы и музыковеды Молдавии: биобиблиографический справочник. Кишинев: Тимпул, 1979. 157 с.
- 83. Конен, В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Москва: Музыка, 1972. 528 с.
- 84. Конен, В. Третий пласт. В: Советская музыка, 1990, № 4, с. 75–83.
- 85. Корыхалова, Н. Проблема объективного и субъективного в музыкальноисполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе. В: Музыкальное исполнительство, вып. 7. Москва: Музыка, 1972, с. 47–93.
- 86. Котляров, Б., Абрамович, А. Молдавская ССР. Москва: Музгиз, 1957. 96 с.
- 87. Котляров, Б. Поляков В. Л. В: Композиторы Молдавской ССР. Кишинев: Госиздат, 1955, c.132–137.
- 88. Кочарова, Г. Злата Ткач. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 98 с.
- 89. Кочарова, Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинев: Pontos, 2000. 240 с.
- 90. Кочарова, Г. Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке). В: Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984, с. 17–28.
- 91. Кочарова, Г. Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 8–16.
- 92. Кочарова, Г. *Tenebre* последнее симфоническое произведение Златы Ткач: к проблеме авторского обозначения жанрового и образного замысла. В: Anuar ştiinţific: Muzică, Teatru şi Arte plastice, Nr 4 (17), 2012. Chişinău: AMTAP, 2012, p. 36–44.
- 93. Кочарова, Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 112–118.
- 94. Кравец, Н. Инструментальные концерты Прокофьева. Автореф. дис...канд. иск. Москва, 1999. 25 с.
- 95. Крауклис, Г. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства. В: Музыкальное исполнительство. Москва: Музыка, 1983, с. 34–67.
- 96. Кремлев, Ю. Фридерик Шопен. Москва: Музыка, 1971. 608 с.
- 97. Кузьменкова, О. Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века (Симфоническая и инструментальная музыка). Автореф. дис...канд. иск. Санкт-Петербург, 2004. 25 с.

- 98. Кузнецов, И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт. В: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. Москва: Музыка, 1977, с. 156–185.
- 99. Кузнецов, И. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. В: Вопросы методологии советского музыкознания. Москва: МДОЛГК, 1981, с. 127–157.
- 100. Кюрегян, Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: Сфера, 1998. 344 с. 100.
- 101. Левик, Б. История зарубежной музыки. Вып. 2. Москва: Музыка, 1974. 278 с.
- 102. Левин, И. Основные принципы игры на фортепиано. Москва: Музыка, 1978. 76 с.
- 103. Либерман, Е. Работа над фортепианной техникой. Москва: Музыка, 1971. 136 с.
- 104. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988. 236 с.
- 105. Лобанова, М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики. В: Проблемы музыкальной науки, вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1985, с. 110–129.
- 106. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.
- 107. Лукьянова, Н. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Москва: Музыка, 1980. 175 с.
- 108. Любомудрова, Н. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1982. 144 с.
- 109. Мазель, Л. Исследования о Шопене. Москва: Сов. композитор, 1971. 248 с.
- 110. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1986. 528 с.
- 111. Мазель, Л., Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
- 112. Малинковская, А. Проблемы исполнительского интонирования советской фортепианной музыки последних десятилетий. В: Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства. Москва: Сов. композитор, 1985, с.116–151.
- 113. Малинковская, А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва: Музыка, 1990. 192 с.
- 114. Медушевский, В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
- 115. Мельник, Т. Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств в развитие музыкальной культуры Республики Молдова. Автореф. дис...канд. иск. Кишинев, 2013. 29 с.
- 116. Мельник, Т. Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur M. Фишмана в контексте

- традиций романтизма. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, nr. 4 (17), p. 59–64.
- 117. Метнер, Н. Повседневная работа пианиста и композитора. Москва: Музгиз, 1963. 35 с.
- 118. Мильштейн, Я. О фортепианной фактуре Шопена и Листа. В: Мильштейн Я. Очерки о Шопене. Москва: Музыка, 1987, с. 109–119.
- 119. Милютина, И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с.190–212.
- Милютина ,И. Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии.
 В: Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. Ленинград: Сов. композитор, 1972, с. 77–91.
- 121. Минкин, Л. Второй фортепианный концерт Р. Щедрина. В: О музыке. Москва: Сов. композитор, 1980, с. 103–127.
- 122. Мироненко, Е. Владимир Ротару. Кишинев: Центральная типография, 2000. 118 с.
- 123. Мироненко, Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX— XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу: Primex Com, 2014. 464 с.
- 124. Мироненко, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 104–111.
- 125. Мирошников, А. Фортепианные произведения молдавских композиторов. Кишинев: Штиинца, 1973. 66 с.
- 126. Молодые композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1982. 99 с.
- 127. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1 и 2. Москва: Музыка, 1975, 1990. 512 с., 528 с.
- 128. Музыка XX века. Очерки. Т. 1, кн. 1, 2, Т. 2, кн. 3, 4, 5A, 5Б. Москва: Музыка, 1976, 1977, 1980, 1984, 1987, 1987. 368 с., 576 с., 589 с., 510 с., 343 с., 320 с.
- 129. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
- 130. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 320 с.
- 131. Назайкинский, Е. О музыкальном темпе. Москва: Музыка, 1965. 94 с.
- 132. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1982. 304 с.
- Николаев, А. Очерки по истории фортепианной музыки и теории пианизма. Москва:
 Музыка, 1980. 112 с.
- 134. Николаева, Н. Бетховен. Симфоническое творчество. В: Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967, с. 154–266.

- 135. Орлов, Г. Советский фортепианный концерт. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1954. 212 с.
- 136. Оссовский, А. К. Глазунов и его новая симфония. В: Оссовский А. Музыкальнокритические статьи. Ленинград, 1971, с. 184–188.
- 137. Очерки по истории советского фортепианного искусства. Москва: Музыка, 1979. 262 с.
- 138. Пожар, С. К таинствам пианизма: уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко. Кишинев: Центральная типография, 1999. 215 с.
- 139. Постников, И. Второй фортепианный концерт Шостаковича. Москва: Сов. композитор, 1959. 20 с.
- 140. Пропищан, С. У рояля Гита Страхилевич. Просветитель, музыкант, пианистка, мама... Москва: Буки Веди, 2014. 160 с.
- 141. Раабен, Л. Концерт. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, с. 922–925.
- 142. Раабен, Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музыка, 1967. 308 с.
- 143. Раабен, Л. Стилевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890–1917 годов. В: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 12. Ленинград Сов. композитор, 1973, с. 3–60.
- 144. Рабинович, Д. Исполнитель и стиль. Москва: Сов. композитор, 1981. 230 с.
- 145. Растопчина, Н. Исполнение фортепианных концертов Рахманинова советскими пианистами. В: Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Москва—Ленинград: Музыка, 1965, с. 124—139.
- 146. Розанова, Ю. История русской музыки. Т. 2, кн. 3. Москва: Музыка, 1981. 312 с.
- 147. Рябошапка, Л. Зарождение и основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX века. Автореф. дис... канд. иск. Москва, 1991. 26 с.
- 148. Сабинина, М. Шостакович-симфонист. Москва: Музыка, 1976. 480 с.
- 149. Савина, И. Произведения композиторов Республики Молдова в педагогическом репертуаре студентов класса фортепиано профессора В. Левинзона. В: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice. Chişinău: VALINEX SRL, 2011, p. 227–232.
- 150. Савшинский, С. Пианист и его работа. Ленинград: Сов. композитор, 1961. 272 с.
- 151. Самбриш, Е. Жанрово-стилевые аспекты Концерта-рапсодии для фортепиано с оркестром В. Ротару. В: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice. Chişinău: VALINEX SRL, 2012, nr. 4 (17), p. 53–59.

- 152 Самбриш, Е. Инструментальные концерты А. Эшпая. Автореф. дис...канд. иск. Кишинев, 2011. 28 с.
- 153. Самбриш, Е. Особенности реализации монологического концертирования в инструментальных концертах А. Эшпая. В: Artă și educație artistică. Bălţi, 2007, nr. 2 (5), p. 63–72.
- 154. Самбриш, Е. Структурная диалогичность как феномен концертной формы А. Эшпая.В: Artă și educație artistică. Bălţi, 2007, nr. 3 (6), p. 52–58.
- 155. Сарджент, У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987, 296 с.
- 156. Себов, Н. Давид Федов. В: Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967, с. 164–168.
- 157. Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. Москва: Музыка, 1965. 400 с.
- 158. Сиганова, О. Мемориальная тематика в творчестве композиторов Республики Молдова (инструментальная музыка). Автореф. дис...канд. иск. Кишинэу, 2010. 22 с.
- 159. Синельникова, О. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора). Автореф. дис... канд. иск. Москва, 2004. 33 с.
- 160. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке. Москва: Музыка, 1985. 324 с.
- 161. Смирнов, В. Морис Равель. В: История зарубежной музыки, вып. 5. Москва: Музыка, 1988, с.106–139.
- 162. Смирнов, М. Русская фортепианная музыка. Москва: Музыка, 1983. 335 с.
- 163. Советский джаз. Сб. статей. Москва: Сов. композитор, 1987. 592 с.
- 164. Соколов, О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: изд-во Нижегородского университета. 1994. 218 с.
- 165. Соловцов, А. Фортепианные концерты Рахманинова. Москва: Музгиз, 1961. 88 с.
- 166. Соловцов, А. Фортепианные концерты Шопена. Москва-Ленинград: Музгиз, 1950. 20 с.
- 167. Сохор, А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971, с. 292–309.
- 168. Способин, И. Музыкальная форма. Изд. 7-е. Москва: Музыка, 1984. 400 с.
- 169. С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. Москва: Музыка, 1972. 336 с.
- 170. Степанская, Н. Смысловая организация элементов музыкальной фактуры как предмет исследования. В: Вопросы музыкознания, вып. 9. Москва: Музыка, 1976, с. 111–116.
- 171. Столяр, З. Георгий Няга. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1973. 140 с.

- 172. Столяр, 3. Симфоническая музыка. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 114–163.
- 173. Столяр, З. Д. Г. Федов. В: Композиторы Молдавской ССР. Москва: Сов. композитор, 1960, с.195–203.
- 174. Столяр, 3. Федов (Фейдман) Д. Г. В: Композиторы Молдавской ССР. Кишинев: Госиздат, 1955, с.151–157.
- 175. Столяр, И. А. Л. Соковнин. Кишинев: Pontos, 2008. 287 с.
- 176. Стоянов, П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980. 176 с.
- 177. Сухомлин-Чобану, И. Ранние симфонические сочинения Геннадия Чобану. В: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, p. 140–170.
- 178. Сыров, В. Метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1997. 209 с.
- 179. Тараканов, М. Инструментальный концерт. Москва: Знание, 1986. 56 с.
- 180. Тараканов, М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. Москва: Сов. композитор, 1988. 271 с.
- 181. Тараканов, М. Симфоническая и камерная инструментальная музыка. В: История музыки народов СССР. Т. 2. Москва: Сов. композитор, 1970, с. 156–196.
- 182. Тимакин, Е. Воспитание пианиста. Москва: Сов. композитор, 1984. 128 с.
- 183. Топоровский, Я. Он выбрал жизнь в аду. В: Наш голос, 1990, № 19, с 2.
- 184. Троян, Ю. Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару. Автореф. дис... канд. иск. Кишинев, 2011. 27 с.
- 185. Тюлин, Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Мелодическая фигурация. Москва: Музыка, 1977. 382 с.
- 186. Тюлин, Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. Москва: Музыка, 1976. 164 с.
- 187. Уткин, В. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке.
 В: Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов. Ленинград: ЛГИТМиК, 1979, с. 63–84.
- 188. Фейнберг, С. Пианизм как искусство. Москва: Классика-ХХІ, 2003. 340 с.
- 189. Флоря, Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1983. 134 с.
- 190. Хатипова, И. Фортепианные произведения Владимира Ротару периода 1990-х годов: исполнительские комментарии. В: Studia Universitatis. Revistă științifică a Universității de Stat din Moldova. 2007, nr. 10, p. 324–328.
- 191. Хатипова, И. Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в

- учебном процессе музыкальных вузов. Кишинев: Grafema Libris, 2011. 196 с.
- 192. Хачатурян, А. Как я понимаю народность в музыке. В: Советская музыка, 1952, № 5, с. 39–43.
- 193. Хентова, С. Молодые годы Шостаковича. Москва-Ленинград: Сов. композитор, 1975.
- 194. Холопова, В. Музыкальный тематизм. Москва: Музыка, 1983. 87 с.
- 195. Холопова, В. Фактура. Москва: Музыка, 1979. 88 с.
- 196. Хохлов, Ю. Фортепианные концерты Ф. Листа. Москва: Музгиз, 1960. 84 с.
- 197. Царева, Е. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1986. 383 с.
- 198. Цибульская, Ю. О трех партитурах В. Полякова (эскиз к портрету). В: Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1982, с. 111–125.
- 199. Циркунова, С., Перетятко, А. Концерты для фортепиано с оркестром Константина Романова: общая характеристика, особенности тематизма, композиции и драматургии. В: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice. Chişinău: VALINEX SRL, 2013, nr. 3 (20), p. 68–75.
- 200. Циркунова, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 88–94.
- 201. Цукер, А. Массовая музыкальная культура в эпоху перемен. В: Музыкальные традиции современной России: Материалы Международной научно-практической конференции, вып. 2. Челябинск: ЧИМ, 2006, с. 45–48.
- 202. Цукер, А. Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2008. 91 с.
- 203. Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва: Музыка, 1974. 242 с.
- 204. Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
- 205. Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1, 2. Москва: Музыка, 1988–175 с., 1990–128 с.
- 206. Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. Москва: Музыка, 1983. 214 с.
- 207. Черты стиля С. Прокофьева. Сборник теоретических статей. Москва: Сов. композитор, 1962. 319 с.
- 208. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1964. 725 с.
- 209. Шехтман, Н. В. Л. Поляков. В: Композиторы Молдавской ССР. Москва: Советский

- композитор, 1960, с. 159-164.
- 210. Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906—1996). Москва: Композитор, 1997. 220 с.
- 211. Щапов, А. Некоторые вопросы фортепианной техники. Москва: Музыка, 1968. 248 с.
- 212. Щапов, А. Фортепианная педагогика. Москва: Музыка, 1960. 171 с.
- 213. Эйнштейн, А. Моцарт. Москва: Музыка, 1977. 451 с.
- 214. Яблонская, Е. Интертекстуальные аспекты музыкальной культуры последней трети XX века. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2007, № 2 (12), с. 97–111.
- 215. Ямпольский, И. Концерт. В: Музыкальная энциклопедия. Т.2. Москва: Советская энциклопедия, 1974, с. 922–928.

На румынском языке:

- 216. Andrieș, A. Dicționar de jazz. Ed. a 2-a, rev. București: Editura tehnică, 2010. 1073 p.
- 217. Andrieș, V. Concertul pentru violă și orchestră de-a lungul timpurilor: de la Georg Filipp Telemann până la Bela Bartók. Timișoara: Eurostampa, 2013. 224 p.
- 218. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
- 219. Axionov, V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
- 220. Balaban, L. Creații musicale ale compozitorilor din Republica Moldova în Biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici*. Chișinău: VALINEX SRL, 2014. 234 p.
- 221. Bârliba, R. *Imagini rustice* pentru flaut și pian de V. Rotaru: analiza interpretativă. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior. Seminar metodologic, 25 martie 2005 (ediîia a III-a). Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 96–99.
- 222. Bârliba, R. *Impromtu-ul* pentru pian de Vladimir Rotaru: analiza interpretativă. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 69–73.
- 223. Bughici, D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974. 353 p.
- 224. Bunea, D., Molodojan, A. *Concerto rustico* de Vladimir Rotaru: analiza interpretativă. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior. Seminar metodologic, 25 martie 2005 (ediția a III-a). Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 92–96.

- 225. Caraman Fotea, D., Nicolau, Cr. Rock Pop Folk... remix: dicționar. București: Humanitas educațional, 2003. 701 p.
- 226. Ciobanu-Suhomlin, I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 330 p.
- 227. Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon biobibliografic. Chișinău: Universitas, 1992. 264 c.
- 228. Conferința științifică a studenților și masteranzilor. Ediția I, 26 februarie 2004. Chișinău: Grafema Libris, 2004. 106 p.
- 229. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Enciclopedică, 2008. 594 p.
- 230. Feldman (Vardanean), A. Probleme de interpretare muzicală în viziunea profesorului Victor Levinzon. În: Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p. 113–116.
- 231. Gagim, I. Știința și arta educației muzicale. Chișinău: Editura ARC, 1996. 223 p.
- 232. Galaicu, V. Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești). Chișinău: Editura ARC, 1998. 120 p.
- 233. Ghilaş, V. Muzica etnică: tradiții și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
- 234. Ghilaş, V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chişinău: SeArecom, 2001. 320 p.
- 235. Gupalova, E. Lucrările pentru pian ale compozitorilor moldoveni în practica concertistică muzicală. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 73–78.
- 236. Hatipova, I. Pedagogia pianistică: educarea și dezvoltarea viziunii individual-interpretative a elevului. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 49–51.
- 237. Hatipova, I. Un destin consacrat muzicii. In memoriam Lia Oxinoit. In: Învățământul artisric dimensiuni culturale. Ediția a IV-a. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p. 87–91.
- 238. Hatipova, I. Vitalii Secikin artist și pedagog. 75 ani de la naștere. În: Învățământul artisric dimensiuni culturale. Ediția a II-a. Chișinău: Grafema Libris, 2002, p. 80–82.
- 239. Hatipova, I., Bârliba R. Concertele de clasă ale Liei Oxinoit ca reflectare principiilor sale pedagogice. În: Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p. 108–111.
- 240. Mironenco, E. Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999. 156 p.
- 241. Pereteatco, A. Muzica instrumentală în Basarabia interbelică. Autoref. tezei de dr. în st.

- artelor. Chişinău, 1997. 20 p.
- 242. Popa, A. Pianofortele în oglinda timpului său. Polifonii culturale. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, 1994. 302 p.
- 243. Pricope, E., Cristian, V., Spiru, Iu. (Alc.) Ghid de concert. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R. P. R., 1961. 328 p.
- 244. Raducanu, M. Introducere în teoria interpretării muzicale. București: Editura DAN, 2003. 188 p.
- 245. Reaboşapca, L. Noile tendinţe ale muzicii pentru pian din Republica Moldova. În: Problemele didactice în învăţământ artistic superior. Chişinău: Grafema Libris, 2003, p. 67–69.
- 246. Roman, R. Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova. Autoref. tezei dr. în st. artelor. Chişinău, 2008. 21 p.
- 247. Rotaru, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 589–651.
- 248. Rotaru, P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-elita, 2007. 104 p.
- 249. Rotaru, P. Repere noi în creația muzicală basarabeană din ultimele decenii ale sec. XX. În: Arta-2005. Chișinău: Epigraf, 2005, p. 82-88.
- 250. Sprinceanu, R. Tehnici moderne de compoziție în miniatura autohtonă pentru pian. În: Artă și educația artistică. Revistă de cultură, știință și practica educațională. Bălți, 2006, nr. 2–3, p. 27–31.
- 251. Sprânceanu, R. Miniaturile pentru pian din Moldova in primul deceniu postbelic. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a prof. pe anul 1999 (12. V. 2000): Tezele raporturilor și comunicărilor. Chișinău: UPS Ion Creangă, 2000, p. 91–92.
- 252. Vardanean, A. Boris Dubosarschi. Concert pentru pian și orchestră. Repertoriul didactic pentru instituțiile de învățămînt artistic superior. Chișinău: Căpățînă-Print, 2013. 82 p.
- 253. Vardanean, A. Concertul Nr. 2 pentru pian și orchestră de V. Poleacov: asimilarea tradițiilor genului. În: Studia Universitatis, Anul IV, nr. 4 (34) 2010. Chișinău: USM, 2010, p. 221–224.
- 254. Vardanean, A. Corelația ritm agogică în sistemul muzical-didactic al profesorului V. Levinzon. In: Învățământul artistic dimensiuniculturale. Ediția a IV-a. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p. 93–96.
- 255. Vardanean, A. Despre rolul memoriei în interpretarea muzicală. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Ediția a III-a. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 31–34.

На английском языке:

- 256. Badura-Skoda, E. Cadenza. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol. IV, p. 787.
- 257. Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L. Griffiths, P. Concerto. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol. II, p. 626–640
- 258. Lindeman, S. The concerto: A Research and Information Guide. New-York-London: Routledge, 2006, 216 p.
- 259. Roeder, M. A history of the concerto. Portland: Amadeus Press, 1994. 480 p.
- Steinberg, M. The Concerto: A Listener's Guide. London: Oxford University Press, 1998.
 528 p.
- 261. Vardanean, A. Concerto № 2 for piano and symphony orchestra by V. Polyakov. The form analysis and the comments of the performer. În: Studia Universitatis, Anul IV, nr. 10 (40), 2010. Chişinău: USM, 2010, p. 225–230.
- 262. Vardanean, A. Significance of Concerto № 1 for piano and symphony orchestra by David Fedov for evolution of the piano concerto in the Republic of Moldova. In: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice. nr. 1–2 (8–9) 2009. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2009, p. 89–93.
- 263. Vardanean, A. The renewal of the form canons and the symbolism of the musical thematism in the Concerto for piano and symphony orchestra by Zlata Tkaci. În: Studia Universitatis, Anul III, nr. 4 (24) 2009. Chişinău: USM, 2009, p. 167–170.

Интернет-источники:

- 264. Варданян, А. Концерт для фортепиано с оркестром Златы Ткач. http://2011.gnesinstudy.ru/page/vardanean_doklad.html (12.09.2011)
- 265. Калашник, М. Карнавальность и игра как способы преломления профессионального тезауруса в музыкальном тексте: к проблеме обучения и воспитания учащегося-композитора. В: Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі, 2009, № 1, с. 157–163 [online]. http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Pfto/2009_1/files/ped_01_09_Kalashnik.pdf. (25. 11. 2010)
- 266. Манафова, М. Ударные инструменты в произведениях Эдисона Денисова. [online] (http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?textid=2902&level1=m ain&level2=articles). (14.03. 2012)
- 267. Синельникова, О. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина: на примере инструментальных произведений композитора. (http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/53383.html).(5.02. 2011)

приложение і.

Нотные примеры

Пример 1.

Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 2. Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. I



Пример 3.

Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 4.

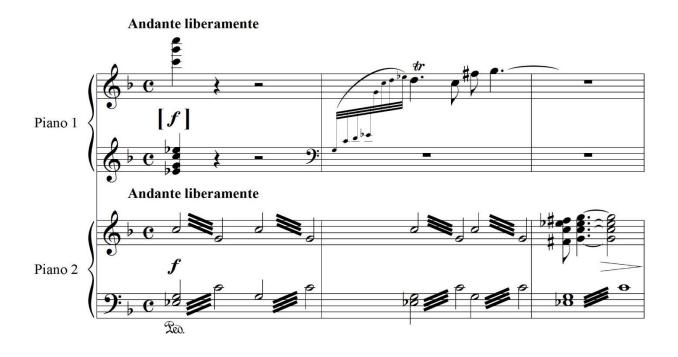
Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 5.

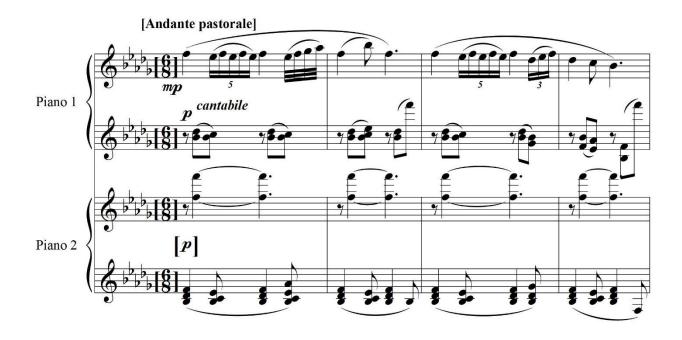
Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. І



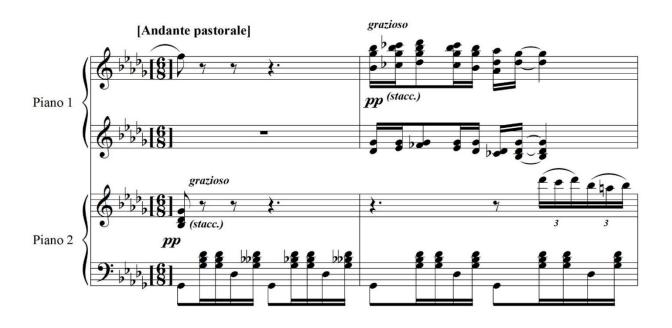


Пример 7.

Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. II







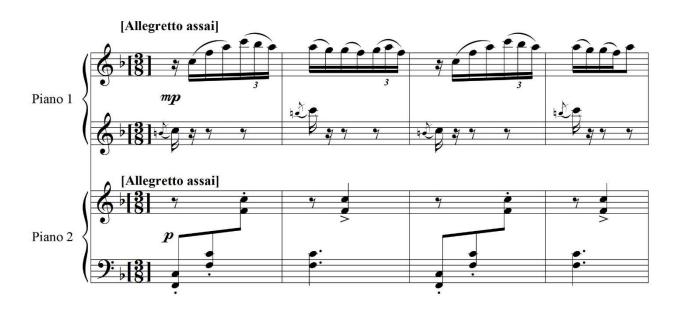
Пример 9.

Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. II



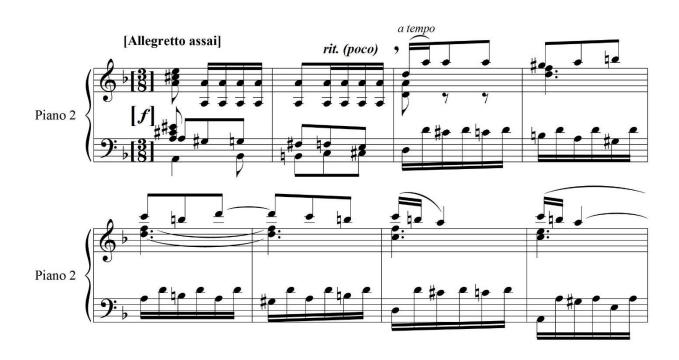
Пример 10.

Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. III



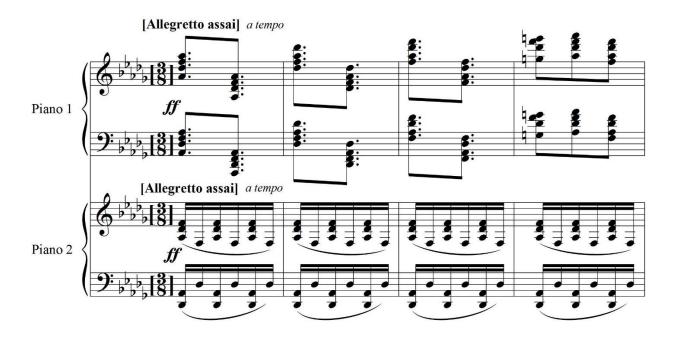
Пример 11.

Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. III





Пример 13. Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. III



Пример 14.

В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 15.

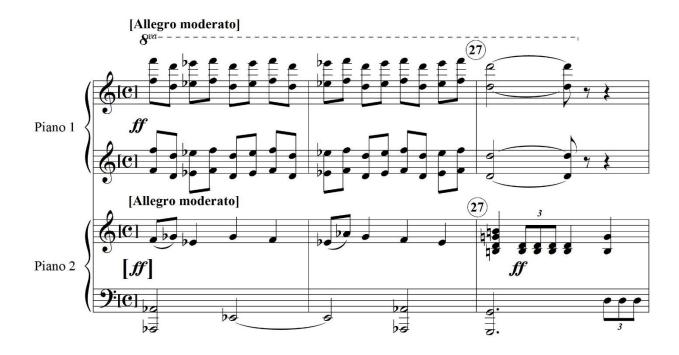
В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. І





Пример 17.

В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. І





Пример 19.

В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 20.

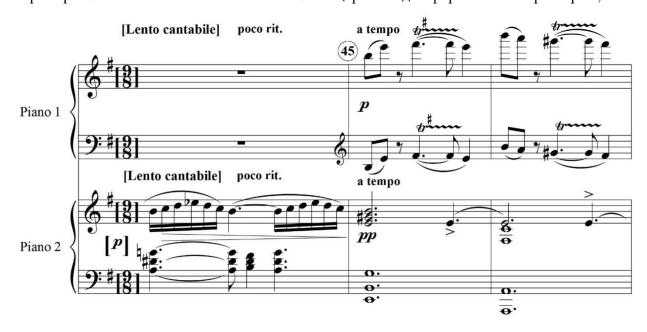
В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. I



Пример 21. В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. II



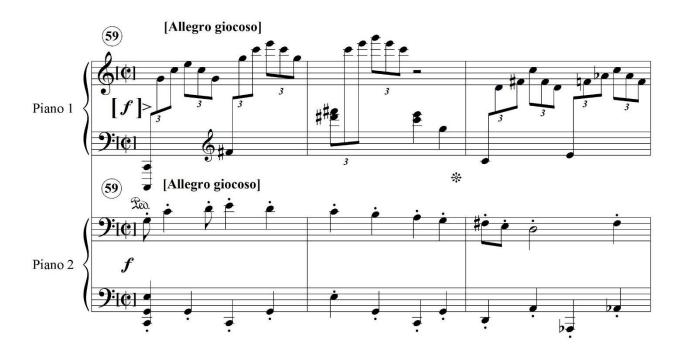
В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. II



Пример 23.

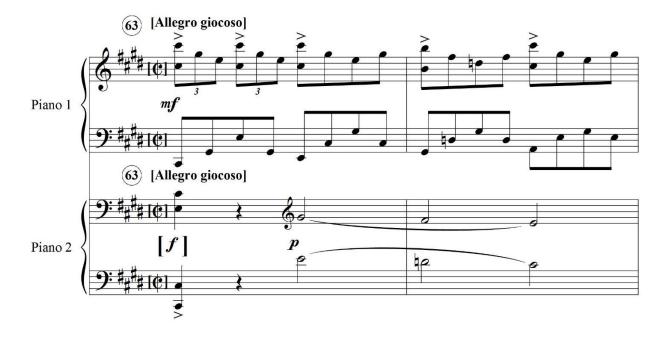
В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. II





Пример 25.

В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. III



Пример 26.

В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. III



Пример 27.

В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ч. III



Пример 28.

Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І





Пример 30.

Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 31. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 32. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 33. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І



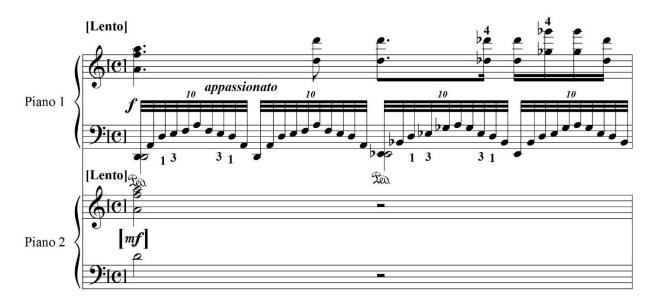


Пример 35. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І



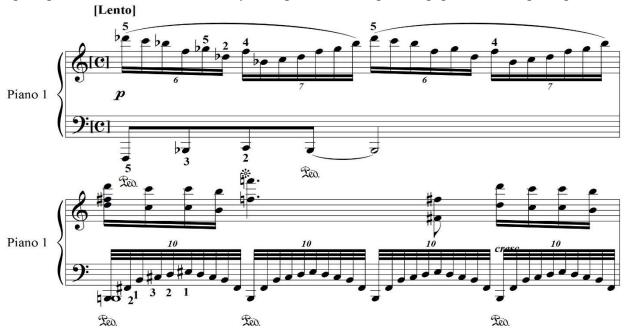


Пример 37. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І



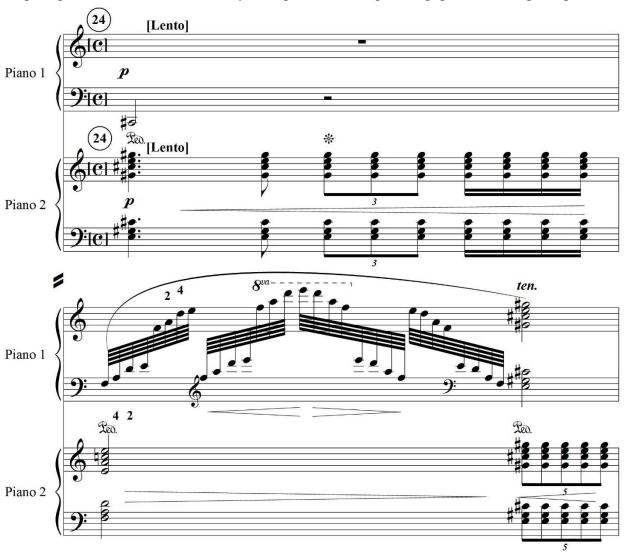
Пример 38.

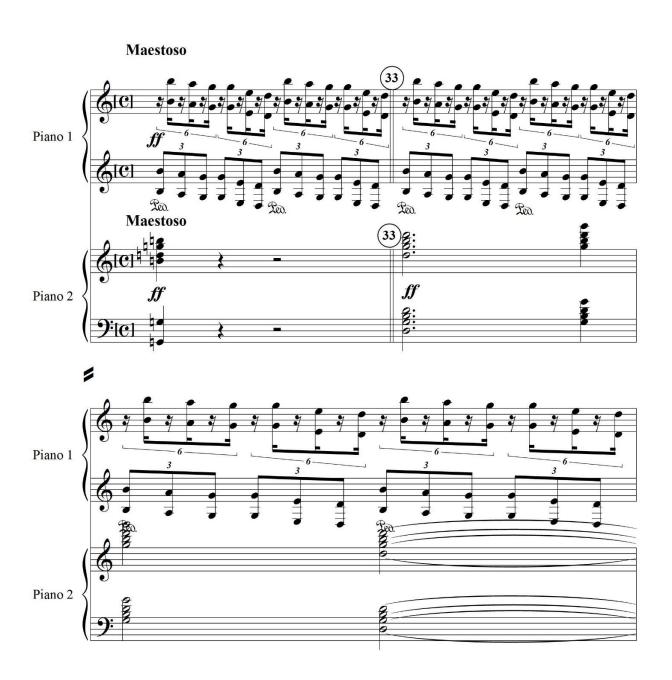
Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І



Пример 39.

Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. І





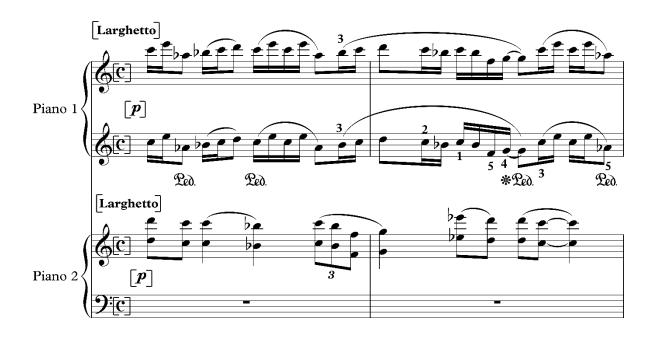
Пример 41. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. II, Интермеццо



Пример 42. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. II, Интермеццо



Пример 43. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. II, Интермеццо



Пример 44. Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. II, Интермеццо



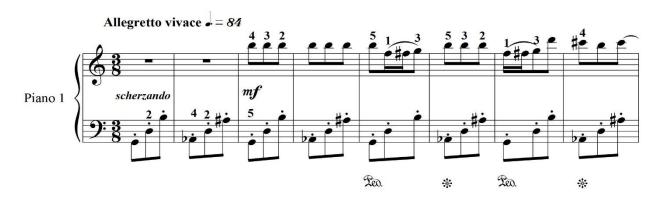
Пример 45.

Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. II, Интермеццо



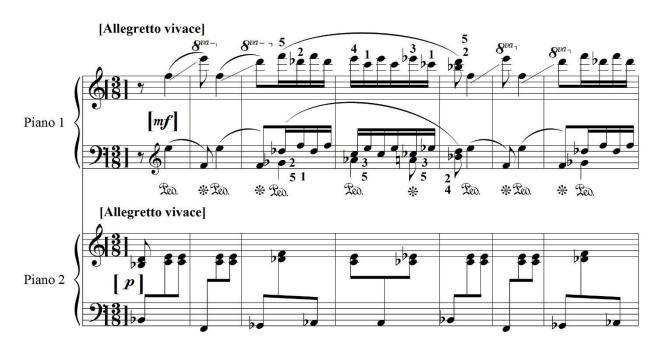
Пример 46.

Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. III, Финал



Пример 47.

Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром, ч. III, Финал





Пример 49. Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром



Пример 50.

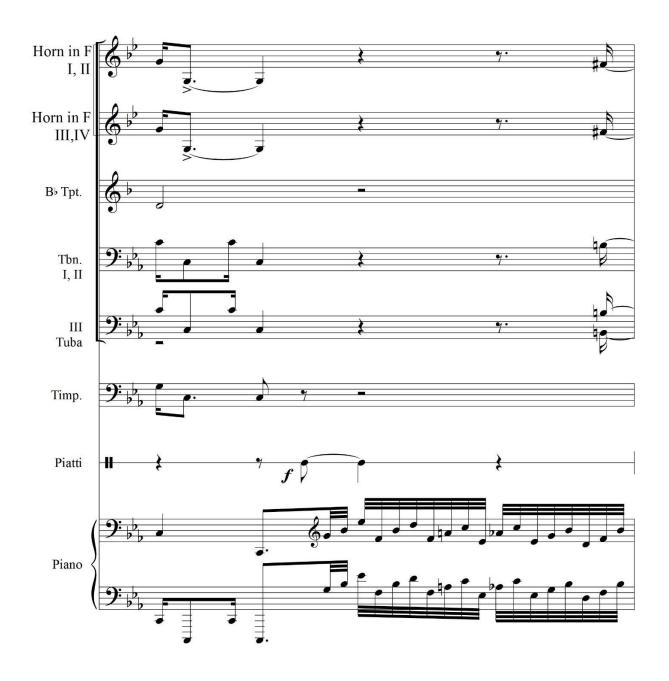
Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром











Пример 54.

Л. Штирбу. Концерт для фортепиано с оркестром



Пример 55.

Л. Штирбу. Концерт для фортепиано с оркестром



Пример 56.

Л. Штирбу. Концерт для фортепиано с оркестром

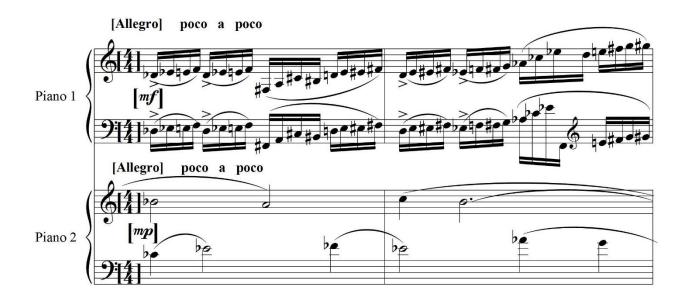


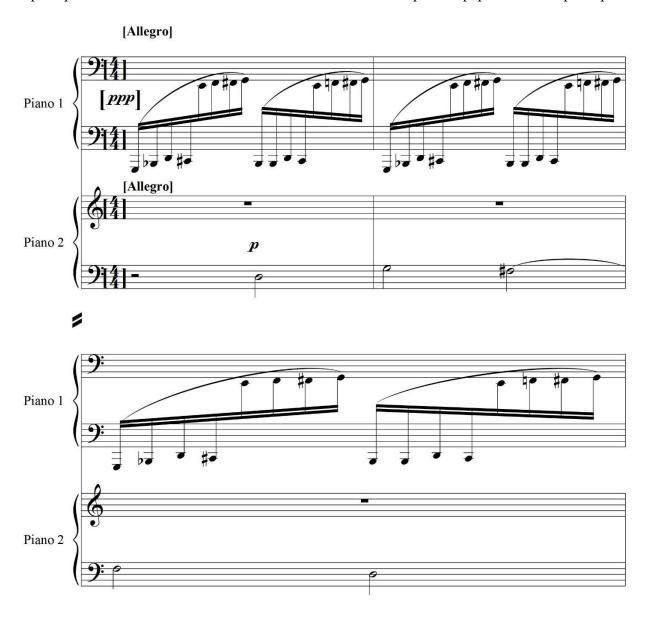








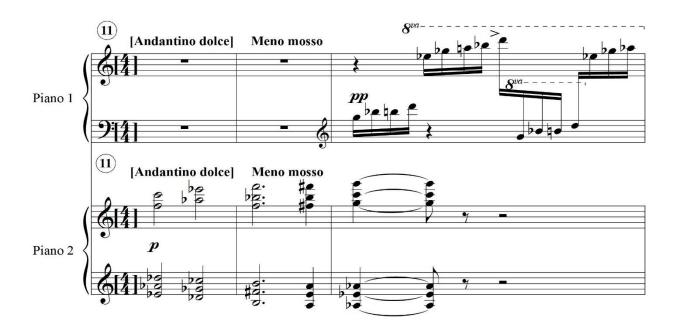




Пример 62.

3. Ткач. Концерт для фортепиано с оркестром





Пример 64.

3. Ткач. Концерт для фортепиано с оркестром



приложение и

Структурная схема Концерта для фортепиано с оркестром № 1 Д. Федова

I часть: сонатная форма

вступление		экспозі	иция		C	редняя часть			репрі	иза		кода
	ГП	СП	ПП	3П	оркестровый	эпизод	каденция	ГП	СП	ПП	3П	
					эпизод							
т. 1	т. 41	т. 65	т. 104	т. 150	т. 196	т. 255	т. 280	т. 291	т. 315	т. 331	т. 375	т. 421
Moderato	Allegro	[Allegro]	Meno	[Meno	[Meno	Andante	[Andante	Allegro	[Allegro]	а	[a	Presto
maestoso			mosso	mosso]	mosso]	liberamente	liberamente]			tempo	tempo]	
f-moll	f-moll	f-moll,	C-dur	C-dur	C-dur,	c- $moll$,	E-dur,	f-moll	cis-moll,	B-dur	Des-	F-dur
		C-dur			c-moll,	b- $moll$,	C-dur		A-dur,		dur,	
					B-dur,	as-moll			D-dur,		F-dur	
					As-dur,				As-dur,			
					Ges-dur,				F-dur			
					E-dur,							
					$(C ext{-}dur),$							
					H-dur,							
					Es-dur,							
					Des-dur							

II часть: сложная трехчастная форма,

где I часть — простая трех-пятичастная, II часть сочетает признаки трио и эпизода, III часть (сокращенная реприза) — простая двухчастная форма с повторенной второй частью

			A				A					
вступлен	а	b	a_1	b_1	a_2	С	c_1	<i>C</i> ₂	a_3	a^{l}	b^{I}	b^2
т. 1	т. 5	т. 13	т. 19	т. 25	т. 30	т. 35	т. 41	т. 47	т.	т. 83	т. 88	т. 92
Andante	[Andante	[Andante	[Andante	[Andante	[Andante	Grazioso	[Grazioso]	[Grazioso]	Grave	Тетро	[Tempo	[Tempo I]
pastorale	Pastorale]	Pastorale]	Pastorale]	Pastorale]	Pastorale]				sostenuto	I	IJ	
b-moll	b-moll	b-moll	b-moll	b-moll	b-moll	Ges-dur	ges-	Des-dur,	b-moll,	b-moll	b-moll	b-moll,
							moll,	b-moll,	E-dur,			B-dur
							Des-dur	f-moll	Des-dur,			
									F-dur			

III часть: рондо

вступление	рефрен	I эпизод	рефрен		II эпизод		рефрен	кода
	A	В	A_I	c	d	c_1	A_2	A_3
т. 1	т. 17	т. 83	т. 159	т. 184	т. 254	т. 272	т. 359	т. 411
Allegrett	[Allegretto	a tempo	[a tempo]	Meno mosso	[Meno	a tempo	Tempo I	Presto
0	assai]				mosso]			
F-	F-dur	d-moll	F-dur	Des-dur	b-moll	Des-dur	F-dur	F-dur

Структурная схема Концерта № 2 для фортепиано с оркестром В. Полякова

I часть: сонатная форма

	экспо	зиция		разработка		реприза		каденция	кода
ГΠ	СП	ПП	3П		ГΠ	СП	ПП		
т. 1	т. 65	т. 91	т. 150	т. 160	т. 239	т. 266	т. 286	т. 345	т. 407
	(ц. 9)	(ц. 12)	(ц. 19)	(ц. 20)	(ц. 29)	(ц. 32)	(ц. 34)		(ц. 43)
Allegro	[Allegro	Meno mosso	accel.	Allegro	Tempo I	[Tempo I]	Meno mosso	Moderato	$Tempo\ I$
moderato	Moderato]		росо а росо						
C-dur	As-dur,	e-moll	E-dur	a-moll,	C-dur	As-dur,	C-dur		C-dur
	E-dur,			G-dur,		Es-dur,			
	C-dur			H-dur,		G-dur			
				G-dur,					
				As-dur,					
				d-moll,					
				D-dur,					
				E-dur,					
				f-moll,					
				b-moll,					
				G-dur					

II часть: простая трехчастная форма

вступление	а	b	a_1
т. 1	т. 11 (ц. 45)	т. 33 (ц. 48)	т. 87 (ц. 54)
Lento cantabile	a tempo	Pochissimo più mosso	Andantino passionato
e-moll	E-dur	E-dur, f-moll, a-moll, cis-moll,	e-moll
		f-moll, a-moll	

III часть: рондо

вступление	рефрен	I эпизод	рефрен	II эпизод	рефрен	кода
	A	В	A_I	CR	A_2	
т. 1	т. 5 (ц. 59)	т. 37 (ц. 63)	т. 85 (ц. 67)	т. 112 (ц. 70)	т. 295 (ц. 87)	т. 346 (ц. 92)
Allegro giocoso	[Allegro giocoso]					
H-dur	C-dur	cis-moll	As-dur	Es-dur, As-dur,	C-dur	C-dur
				C-dur, b-moll,		
				f-moll		

Структурная схема Концерта для фортепиано с оркестром **Б.** Дубоссарского

I часть: сонатная форма

	вступление			экспоз	иция	
			ГП	ПП	3П	эпизод <i>tutti</i>
A	В	С	D	Е	F	R
т. 1	т. 22 (ц. 2)	т. 40 (ц. 4)	т. 56 (ц. 6)	т. 106 (ц. 12)	т. 122 (ц. 14)	т. 164 (ц. 19)
Andante	[Andante]	[Andante]	Allegro con brio	Poco meno mosso	[Poco meno mosso]	[Poco meno mosso]
			G-dur	B-dur	Ces-dur	Fis-dur

	средня	яя часть			реприза		кода		
эпизод	каденция	эпизод	предыкт	ГΠ	ПП	3П	1 раздел	2 раздел	
G	Н	I	\mathbf{D}_1	D_2	E_1	F_1	A_1	D_3	
т. 193 (ц. 22)	т. 210	т. 226 (ц. 24)	т. 243 (ц. 26)	т. 254 (ц. 27)	т. 276 (ц. 29)	т. 293 (ц. 31)	т. 311 (ц. 33)	т. 323 (ц. 34)	
Lento	[Lento]	[Lento]	Allegro con	[Allegro con	Meno mosso	[Meno	Maestoso	Allegro assai	
			brio	brio]		mosso]			
g-moll		cis-moll		G-dur	D-dur	Es-dur	G-dur	G-dur	

Intermezzo II часть: простая трехчастная форма

вступление	а	b	a_1
т. 1	т. 3	т. 24	т. 59 (ц. 7)
Larghetto	[Larghetto]	Poco più mosso	Tempo I
es-moll	d-moll/es-moll	d-moll, C-dur, Des-dur, B-dur	d-moll/es-moll

Финал III часть: рондо-соната

	экспо	виция			сред	няя части	•			реприза		кода
рефрен	І эпі	изо д	рефрен		II	эпизод			рефрен	III ən	изод	
ГП	ПП	ЗП	ГП					предыкт	ГП	ПП	ЗП	
A	В	С	A_{I}	D	E	F	G	A_2	A_3	B_1	C_{I}	
т. 1	т. 62 (ц. 3)	т. 80 (ц. 4)	т. 99 (ц. 5)	т. 130 (ц. 7)	т. 149 (ц. 9)	т. 177 (ц. 11)	т. 203 (ц. 13)	т. 227 (ц. 15)	т. 239 (ц. 16)	т. 271 (ц. 18)	т. 289 (ц. 19)	т. 297
Allegretto vivace	[Allegretto vivace]	[Allegretto vivace]	` '	[Allegretto vivace]	Poco sostenuto	Meno mosso	[Meno mosso]	[Meno mosso]	Tempo I	[Tempo I]	[Tempo I]	Più mosso
G-dur	B-dur	Es-dur	G-dur	Es-dur Ces-dur C-dur	C-dur	D-dur	As-dur B-dur C-dur	B-dur E-dur	G-dur	Es-dur	As-dur	G-dur

Структурная схема Рапсодии-концерта № 1 для фортепиано с оркестром Г. Чобану

Свободно трактованная сонатная форма

Экспозиция		Разработка												
ПП	1 (фаза		ГП										
3П	разработка	1 эпизод (саксофон, фортепиано)	разработка	2 эпизод (<i>саксофон</i>)	tutti	cadenza I	tutti	cadenza II	tutti	cadenza III				
т. 1 т. 62 (ц. 3) т.123 (ц. 5)	т. 144 (ц. 6)	т. 198 (ц. 10)	т. 222 (ц. 12)	т. 231	т. 232 (ц. 13)	т. 247	т. 284 (ц. 14)	т. 293	т. 325 (ц. 15)	т. 361	т. 390 (ц. 16) т. 420 (ц. 17)	т. 438 (ц. 19)		
Energico sereno	Feroce	Molto sentimentale	[Energico sereno]	Senza metrum	Poco meno di Tempo I e resoluto	Presto	[Presto]	Sempre espressivo	[Presto]	Sempre marcato e accentuato	Tempo del commincio	Giocoso		

Структурная схема Концерта для фортепиано с оркестром Л. Штирбу

Свободно трактованная сонатная форма с чертами четырехчастного сонатно-симфонического цикла

	I ча	сть		I	І часть (скерце	0)	III		каденция			фи	нал	
							часть							
вступление		экспозиция разраб										реприза		кода
				1	2	3		1	2	3	ПП	ПП	ПП	
	ГΠ	ПП	3П	фаза	фаза	фаза	эпизод	раздел	раздел	раздел	tutti	диалог	tutti	
												оркестр-		
												солист		
ц. 1	ц. 3	ц. 5	ц. 8	ц. 11	ц. 17	ц. 19	ц. 22	ц. 30	ц. 32	ц. 34	ц. 35	ц. 38	ц. 45	ц. 50
Andante	piu	meno	[meno	Allegretto	[Allegretto	[Allegretto	Largo	Allegro	[Allegro	[Allegro	Allegro	[Allegro]	[Allegro]	[Allegro]
	mosso	mosso,	mosso,	con moto	con moto]	con moto]		moderato	modera-	modera-				
		Andante	Andante]					con moto	to con	to con				
									moto]	moto]				

Структурная схема Концерта для фортепиано с оркестром 3. Ткач

Свободно трактованная сонатная форма

экспозиция				I разработка		I реприза		
ГΠ	СП	ПП	3П	разработка	эпизод	ГП	ПП	СП
A	A_1	В	С	R	D_B	A_2	B_1	A ₃
т.1	ц. 2	ц. 5	ц. 11	ц. 13	ц. 15	ц. 16	ц. 17	ц. 18–19
Moderato non	[Moderato	Andantino	Meno mosso	Allegro	[Poco meno	Тетро I	Meno mosso	Tempo I
troppo	non troppo]	dolce			mosso]			

II разработка			II реприза			каденция	предыкт	кода
разработка	эпизод	3П	ГΠ	ПП	3П		ГП	тема
R_1	Е	C_1	A ₄	B_2	C_2		A ₅	Холокоста
ц. 21	ц. 23	ц. 24	ц. 25	5 т. после ц. 25	ц. 27	32 т. до ц. 29	ц. 29	ц. 30
Allegro	Meno mosso	[Meno mosso]	Тетро I	[Tempo I]	Meno mosso	Più mosso	[Più mosso]	Allegro

ПРИЛОЖЕНИЕ III

Перечень основных концертов для фортепиано с оркестром, написанных композиторами Республики Молдова

 К. Романов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1921–1924 К. Романов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1948 В. Поляков. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1952 Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1955 В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990 В. Симонов Концерт-поэма для фортепиано с оркестром <i>Памяти А. Бабаджаняна</i>
К. Романов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1948 В. Поляков. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1952 Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1955 В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
К. Романов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1948 В. Поляков. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1952 Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1976 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
В. Поляков. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1952 Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1955 В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
В. Поляков. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1952 Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1955 В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1955 В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
Д. Федов. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1955 В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
В. Поляков. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
1970 Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
Д. Федов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
1974 В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
В. Верхола. Концерт для фортепиано с оркестром 1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
1978 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
 С. Лобель. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
1981 В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
В. Ротару. Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра (в 2-х частях) 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
 1983 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
 Б. Дубоссарский. Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях) 1984 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
 1984 Γ. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
 Г. Чобану. Рапсодия-концерт № 1 для фортепиано с оркестром (одночастный) 1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Nostalgie de sărbătoare 1990
1988 Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
Г. Чобану. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром <i>Nostalgie de sărbătoare</i> 1990
1990
1992
Л. Штирбу. Концерт для фортепиано с оркестром (одночастный)
2002
3. Ткач. Концерт для фортепиано с оркестром (одночастный)
1991
А. Короид. Концерт для фортепиано с оркестром (одночастный)
2013
В. Чолак. Концерт для фортепиано с оркестром (одночастный)

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия,
имя
Подпись
Лата



CURRICULUM VITAE

Варданян Алена-Ольга

(род. 18.01.1967, Кишинев, Молдова)

Образование: высшее. ССМШ им. Е. Коки, Кишинев (1978–1985); МГК им. Γ . Музическу, Кишинев (1985–1990); Ассистентура-стажировка по спец. *Фортепиано*, МГК им. Γ . Музическу, Кишинев (1994–1996); Докторат АМТИИ, Кишинев (2007–2011).

Повышение квалификации:

- Курсы повышения квалификации по специальности *Сольное* фортепиано: проблемы образования и интерпретации, РАМ им. Гнесиных, Москва (2008);
- Курсы повышения квалификации по специальности *Психопедагогика творчества*, Кишинев (2013);
- Мастер-класс музыковеда, д-ра искусствовед., проф., проректора по научной работе МГК им. П. Чайковского К. Зенкина, АМТИИ, Кишинев (2013).

Профессиональная деятельность:

- Концейтмейстер на кафедрах *Сольное пение* и *Хоровое дирижирование*, МГК им. Г. Музическу (1992–1994);
- Преподаватель кафедры Общее формениано, МГК им. Г. Музическу (1994–1996);
- Преподаватель, старший преподаватель, и. о. доцента, доцент кафедры *Специальное* фортепиано и камерный ансамбль, АМТИИ (1996–2016).

Результаты педагогической деятельности: 27 лауреатов международных и национальных конкурсов; участие студентов в 30 международных музыкальных форумах Молдовы, Румынии, Франции, Австрии; организация более 250 публичных выступлений студентов класса, в т. ч. 35 исполнений концертов для фортепиано с оркестром в содружестве с дирижерами Молдовы, Украины, РФ, Румынии, Франции, Испании.

Сотрудничество с организациями: Департамент межэтнических отношений РМ, Министерство культуры РМ, посольства Российской Федерации, Украины, Германии, Польши, Китайской народной республики в Республике Молдова.

Концертная деятельность: Выступления в качестве солиста, ансамблиста и концертмейстера в Молдове, Румынии, Украине, РФ, Латвии, Литве, Франции, Швейцарии, Китае. **Фондовые записи**: 10 на национальном радио и 2 на национальном телевилении.

Награды: почетное звание *Maestru în Artă* (2010), ученое звание доцент (2015).

Дипломы: - Les arts et la dimension culturelle du developement social представительства UNESCO в Республике Молдова, Кишинев (1995);

- *За высокое артистическое мастерство и успешное выступление* (X Международный фестиваль *Осенний джазовый марафон*, Киев-2000; XL Международный фестиваль *Мărțişor*, Кишинев-2006);
- Pentru efortul deosebit în perfecționarea aptitudinilor muzicale ale elevilor (V фортепианный конкурс Clapele fermecate, Кишинев-2004, VII фортепианный конкурс Clapele fermecate, Кишинев-2008);
- Диплом участника XXXVIII Международного фестиваля *Mărțișor*, Кишинев (2004);

- -3a педагогическое мастерство в подготовке музыкантов-исполнителей (2009, 2010, 2012, 2014, 2015);
- În semn de omagiu pentru contribuția semnificativă în domeniul educației artistice și poziția de excelența deținută în galeria oamenilor de artă, Гос. университет им. А. Руссо, Бэлць (2014).

Участие в международных конкурсах и фестивалях:

- Emil Monția, Липова, Румыния (1994);
- Les arts et la dimension culturelle du developement social, UNESCO, Кишинев (1995);
- Осенний джазовый марафон, Киев (1997, 2000);
- Fondremand, Франция (1998, 1999);
- *Mărțișor*, Кишинев (1998, 1999, 2004, 2006);
- Шубертиада, Кишинев (2009);
- Международный конкурс *Musica classika*, номинация *Фортепианный дуэт*, Руза-Москва, РФ (2014) II премия;
- Международный конкурс камерных ансамблей и фортепианных дуэтов им. Гнесиных, номинация *Фортепианный дуэт*, Новомосковск, РФ (2014) I премия.

Участие в работе жюри:

Национальные конкурсы: молодых пианистов им. Шт. Няги, Кишинев (1999, 2007); им. А. Лучинской, Кишинев (2012); им. И. Падеревского, Кишинев (2013, 2014, 2015); им. А. Стырчи, Кишинев (2013); *Виртуозы русской музыки*, Кишинев (2014, 2015); молодых композиторов им. Шт. Няги, Кишинев (2015).

Проведение мастер-классов:

Факультет музыкальной педагогики, Гос. университет им. А. Руссо, Бэлць (2006, 2007, 2010, 2011, 2012); Музыкальный колледж им. Шт. Няги, Кишинев (2008); Музыкальная школа им. Дж. Энеску, Бэлць (2009); *European Piano Program*, АМТИИ, Кишинев (2010); Высший музыкальный колледж им. А. Рубинштейна, Тирасполь (2014, 2015); Xining Clayderman Musical Arts School, Qinghai, China (2014).

Область научной деятельности: фортепианная педагогика, методика преподавания специального фортепиано, история и теория фортепианного искусства

Участие в 9 национальных и международных научных форумах, таких как: Învăţămîntul muzical la Chişinău: istorie şi contemporaneitate (AMTAP, Chişinău, 2004); Învăţământul artistic — dimensiuni culturale (AMTAP, Chişinău, 2004, 2005, 2009, 2011, 2012); Creaţia muzicală din Republica Moldova: realităţi şi perspective din cadrul proiectului Registrul adnotat al creaţiilor muzicale din Republica Moldova (AMTAP, Chişinău, 2011, 2012); Международная заочная научно-практическая конференция Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание. (Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. Чайковского Челябинск, 2013) и др.

Публикация 28 научных статей на русском, румынском и английском языках по проблемам фортепианного искусства Республики Молдова.

Контактная информация:

Адрес: Кишинев, ул. Зелинского, 38/3, кв. 57, **тел**. (022) 57-12-03; **моб**. (022)78880224;

e-mail: aliona_piano@list.ru