



КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ЗЛАТЫ ТКАЧ. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

*CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONIC ORCHESTRA WRITTEN
BY ZLATA TKACH. HISTORY OF CREATION AND GENERAL
FEATURES OF COMPOSITION*

Алена ВАРДАНЯН,

старший преподаватель

Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств,
Кишинев

The author of this article offers interesting information about how Z. Tkach's famous concerto has been created. She presents a detailed analysis of the Concerto's dramatic nature, its particularities of form and the variety of subjects. The author tries to generalize the features of Z. Tkach's musical style, employed in the latest period of her artistic work.

В истории развития жанра фортепианного концерта в Молдове одним из ярких событий последнего десятилетия стало появление Концерта для фортепиано и симфонического оркестра Златы Ткач. Оно было продиктовано целым рядом причин и, в первую очередь, не только творческой потребностью автора, но и возникшей удачной исполнительской ситуацией. Концерт сразу нашёл своего слушателя и был тепло принят публикой.

Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром Златы Ткач – одно из самых значительных её сочинений за последние годы жизни. Впервые исполненный на ежегодном фестивале современной музыки («Zilele muzicii noi») в 2002 году в исполнении молодого пианиста А. Тимофеева в сопровождении симфонического оркестра национальной филармонии им. С. Лункевича под управ-

лением В. Дони, он снова был включён в программу филармонического концерта, прошедшего в дни столетия еврейского погрома в Кишинёве (апрель 2003 г.). Тогда трактовка его пианисткой Раймондой Шейнфельд показала всю глубину и потенциальное богатство образной палитры Концерта.

Работу над ним композитор начала в 2001 году и завершила в 2002 г. Это не было первым её обращением к жанру концерта: она уже создала произведения, составляющие вершину её инструментального творчества. Первым из них стал Концерт для скрипки, струнных и литавр, написанный в 1971 г. Основой для его создания послужили традиции национальной скрипичной исполнительской школы – как академические, так и пришедшие из молдавского фольклора, из искусства лэутаров. Произведение было написано после трагического события в жизни

Златы Ткач – утраты матери, и глубина скорби, драматического переживания с особой силой воплотились в характере музыки.

В 1989 г. Злата Моисеевна вновь обращается к данному жанру: пишет «Концерт для двух исполнителей на флейтах». Столь необычное название связано с тем, что автор использует в нём три разновидности инструмента в трёх его частях - соответственно большую, малую и альтовую флейты. Это произведение занимает особое место в творчестве композиторов Молдовы, представляя собой первый опыт подобного рода. Уникальный и неповторимый по замыслу, этот Концерт, посвященный памяти трагически погибшего незадолго до этого отца, своим мемориальным характером несомненно перекликается со Скрипичным. Тема смерти, скорбных размышлений, сложных эмоциональных и психических состояний разрабатывается в Концерте, проявляясь в звуковой атмосфере молдавских дойн, еврейских песен и танцев.

Перу композитора принадлежит также Концерт для скрипки и фортепиано, предназначенный для учащихся детских музыкальных школ. Автор ориентируется здесь на исполнительские возможности юных скрипачей, стремясь удовлетворить практическую потребность в расширении педагогического репертуара за счёт современных по музыкальному языку и выполненным на местном музыкальном материале сочинений крупной формы. Предназначенное для учебных целей, но обладающее многими художественными достоинствами и привле-

кающее внимание слушателей яркой образностью, запоминающимся разнообразием тем, цельностью замысла, это произведение и сегодня широко используется в учебной практике, получив одобрение педагогов-скрипачей Молдовы. Данный Концерт, наряду с другими многочисленными сочинениями для разных инструментов, представляет отдельное направление работ методического характера в творчестве композитора.

Фортепианный концерт продолжает развитие всё той же тематики *In memoriam*, чрезвычайно важной для З.Ткач и наметившейся в её творчестве уже давно. Это произведение посвящено памяти жертв еврейского погрома, происшедшего в апреле 1903 года в Кишинёве. Воплощая главную идею сочинения, Злата Моисеевна, по совету мужа, известного музыкального критика Е.М.Ткача, включила в Коду концерта тему песни о погроме, в своё время входившей в репертуар известного еврейского певца Исидора Беларского. Обращение же именно к данному жанру было инициировано одним из её учеников, Александром Тимофеевым, теперь уже известным молодым исполнителем, на тот момент выпускником Республиканского музыкального лицея им. Ч.Порумбеску, где он учился в классе композиции у З.Ткач и специального фортепиано у автора этих строк. На наших глазах шёл не только процесс разучивания и подготовки сочинения к показу на фестивале «Дни новой музыки», но и созревание его окончательного замысла. Поначалу он был реали-

зован в варианте двухрояльного исполнения. Это была редчайшая возможность для наблюдения и активного участия в редактировании музыкального текста. Мы словно присутствовали в творческой лаборатории автора. Конечно, серьёзный пианистический и интеллектуальный потенциал молодого солиста не могли не учитываться композитором, стремившимся обеспечить стабильность исполнения и уверенность в реализации задуманного.

С точки зрения композиционных особенностей Фортепианный концерт интересен тем, что в нём отражены наиболее характерные черты стиля композитора позднего периода, где общность с ранее созданными инструментальными произведениями сказывается в характере тематики, в методах разработки материала, в принципах организации формы и построения фактуры. Этому также способствовала степень сложности избранных автором выразительных средств. На фоне предыдущих концертов, где ярко проявились тенденции фольклорности, а танцевальное начало соседствовало с песенно-речитативными монологическими формами интонирования, в данном сочинении во многом выявилась роль обобщённых форм мелодического движения, столь распространённых в современной музыке. В этом смысле Фортепианный концерт знаменует собой определённый сдвиг в сторону более «абстрактных» тем, несмотря на тяготение к поэмности, проявившееся в общем решении их формы. О влиянии поэмности говорит и использование принципа монотематизма, претворяемо-

го автором в новом, своеобразном освещении.

От романтических поэм унаследована, в первую очередь, одночастность формы, что автор специально подчёркнула в подзаголовке «Concert monopartit». Её выбор реализовался в так называемой «моноциклической» (определение Р.Берберова) структуре, где, однако, присутствуют все необходимые элементы цикла. В драматургическом плане композитор демонстрирует в Концерте процесс формирования произведения как целостного, живого организма, от самого его зарождения. Исходная идея заложена уже в первых тактах, в начальном диалоге оркестра и солиста. Конструктивный же поиск автор ведёт в области микротематизма, тематизма фактурного, в драматургии динамических, тембровых и ритмических сопоставлений.

Композиция Концерта трактуется автором творчески. В целом выстраивается следующая конструкция, охватывающая большое число разделов:

А – главная партия (Moderato non troppo);

А₁ – связующая партия на материале главной – ц.2;

В – побочная партия (Andantino Dolce) – ц.5;

С – заключительная партия (Meno Mosso, ракоход к побочной партии) – ц.11;

Р – разработка (Allegro) – ц.13;

Н – эпизод в разработке на материале побочной партии (Poco meno mosso) – ц.15;

А₂ – первая реприза, главная партия (Tempo I) – ц.16;

B_1 – побочная партия (Meno Mosso) – ц.17;

A_3 – связующая партия на материале главной – ц.18, 19;

R_1 – вторая разработка (Allegro) – ц.21;

N_1 – эпизод в разработке №2 (Meno Mosso) – ц.23;

C_1 – заключительная партия – ц.24;

A_4 – вторая, сжатая, реприза (главная партия у оркестра) – ц.25;

B_2 – символ побочной партии у рояля – ц.25;

C_2 – заключительная партия как связка к каденции – ц.27;

Каденция (Cadenza) – 2 такта до ц.29;

A_5 – подготовка Коды на материале главной партии – ц.29;

Кода (Coda) – тема Холокоста – ц.30.

В их последовательности можно усмотреть достаточно чёткую композиционно-тематическую схему:

A A_1 B C R N A_2 B_1 A_3
 R_1 N_1 C_1 A_4 B_2 C_2 Каденция
 A_5 Кода

Своеобразие и необычность авторского замысла заключается в неожиданной, новаторской проекции плана сонатного Allegro, что говорит о свободной трактовке романтической поэмы. При этом возникает неординарная – а именно – двойная сонатная форма. На наличие обязательных атрибутов сонатного Allegro указывает традиционное последовательное проведение всех тем: A – главной партии (ц.1), B – побочной партии (ц.5), C – заключительной партии (ц.11). На двойную сонатную форму указывает наличие двух сходно начинающихся, но по-

разному продолженных разработок (ц.13 и ц.21) и двух различно решённых реприз (ц.16 и ц.23). Кода синтезирует весь тематический материал и одновременно выполняет функцию третьей разработки. Несмотря на большое число тем и разделов, включённых автором в концерт, в нём действуют и сильные объединяющие факторы. Так, в произведении присутствуют признаки рондальной формы второго плана, где рефреном служит неоднократное проведение темы главной партии (ц.1, 2, 16, 18, 25, 29). Темы остальных разделов второго плана обозначают начало каждого из эпизодов этого «рондо». В этой макроформе вообще обнаруживается наличие не одного рефрена, а развитой, многоуровневой системы рефренов, что подтверждается также троекратным проведением побочной (ц.5, 17, 25) и заключительной (ц.11, 24, 27) партий.

Сквозному развитию во всей композиции способствует, как уже говорилось, принцип монотематизма, трактуемый достаточно своеобразно. Здесь напомним, что термин «монотематизм» происходит от греческого *μονος* [монос] – один, единый, и *ζῆμα* [тема] – то, что положено в основу, а сам приём выведения различных музыкальных тем из главного интонационного зерна позволяет добиться особого единства многообразия тем и целостности формы, выдвигая примат одной темы или единого комплекса тем. Как известно, принцип монотематизма служит мощным фактором объединения как сонатно-симфониче-

ского цикла, так и крупных отдельных форм.

Злата Ткач, в отличие от композиторов-романтиков, опиравшихся на идею преобразования и развития индивидуализированного исходного тезиса, в своём Фортепианном концерте ставит на первое место интонацию нейтрального характера, а точнее – конструктивный интервал или комплекс лейтинтервалов, что более соответствует музыкально-технологическим принципам XX века. Опорой для композитора служат средства микротематизма, тематизма фактурного, драматургия динамических, тембровых, ритмических сопоставлений. В этом смысле исходный интонационный материал, изложенный в первых же тактах оркестрового вступления, служит источником для всего основного тематизма. На его базе путём вычленения отдельных элементов с последующей их трансформацией и развёртыванием З.Ткач и выстраивает остальные темы сочинения.

Следуя своей обычной манере, она скрупулёзно выводит их из начального тезиса-импульса, основываясь на исчерпывающем толковании мотивно-интервальных конструктивных ячеек, что позволяет добиться особой ёмкости и лаконизма. Подобное утверждение исходного комплекса как своего рода «эмблемы», «заставки» ко всему сочинению и одновременно своеобразного «генетического фонда» довольно характерно для З.Ткач и представлено в том числе и в крупных её сочинениях (достаточно вспомнить балет «Андрееш»). Впрочем, в отличие от балета, где господствует кон-

кретно-жанровая фольклорная основа, в Фортепианном концерте главную роль играют более «абстрактные», «острые» и напряжённые интонации малой секунды и малой ноты. Их дополняют часто встречающиеся в еврейской музыке композитора ходы на малую терцию и уменьшённую кварту. В их сцеплении внимательный взгляд помогает обнаружить и зашифрованные Златой Ткач идеи-символы.

Так, уже в начальном двухтакте исходной темы обнаруживается сходство с ракоходным вариантом монограммы Д.Д.Шостаковича DEсН. Композитор воспроизводит и другие интонационные формулы, ставшие символами целых эпох. Поданные в замаскированном виде, они обретают новое звучание в контексте всего Концерта. Среди них важной оказывается интонация следующего фрагмента начальной темы, напоминающая, с одной стороны, о лейтмотиве судьбы из «Кольца Нибелунга» Р.Вагнера, а с другой – сохраняющая контуры монограммы VАСН, возникающей здесь, однако, на новом высотном уровне. Позже, в Коде, она появляется на своей исходной, абсолютной высоте, в основном виде, встраиваясь в процесс общего тематического развёртывания.

Использование различных вариантов тем указывает на доминирование вариационно-вариантного принципа формирования и развития тематизма, что придаёт авторскому высказыванию, при всём его лаконизме, интонационную насыщенность и концентрированность.

Опора же на лейтинтервал в интонационном строе сочинения повлекла за собой преобладание микротематизма. В важнейшем разделе формы – во Вступлении – и затем, после экспонирования начального тезиса, выделяются две главные мотивные составляющие – ходы на малую секунду и малую терцию. В их развитии преобладают ОФЗ («общие формы звучания», по Е.Ручьевской), на фоне которых особенно убедительно звучит в дальнейшем интонационно-рельефная тема Коды (ц.30, Allegro) – важнейший драматургический акцент всего Концерта.

Функция Коды, которая, согласно традиции, служит логическим итогом развития главных образных сфер, видится более многоплановой. Здесь происходит дальнейшее драматическое нагнетание и переосмысление главной партии, обогащается и трактовка остальных тем: побочная партия приобретает лирико-драматический оттенок, а хорал заключительной партии утверждает просветлённый, спокойный и сосредоточенный образ. Однако средоточием и кульминацией Коды становится всё же тема И.Беларского, трактуемая как тема Холокоста (ц.30). Она привносит дополнительный тематический контраст в образно-интонационную сферу и одновременно знаменует начало нового этапа в развитии общего музыкально-драматургического замысла сочинения.

Её появление в эпицентре драматического смыслового напряжения всего произведения связано, в первую очередь, со скрытой программностью концерта. Звучащая как строгий хорал, она

одновременно вносит элементы контраста в тематическую систему сочинения и вновь собирает воедино его основной интонационный комплекс. Тема эта словно концентрирует в себе весь трагизм, скорбь и потрясение от страшных событий вековой давности.

Символику момента усиливают траурно звучащие на фоне ударных колокола. Создавая эффект эха на *pianissimo*, *morendo*, они словно напоминают о произошедшей трагедии. В этом аспекте важнейшее значение приобретает и то, что национальный колорит темы Коды – той самой цитаты из песни И.Беларского – в концерте замаскирован, как бы растворён и выходит на первый план лишь в наиболее важные, узловые драматургические моменты. Становится, очевидно, что использование цитаты, пусть и переосмысленной, для автора не было лишь внешним приёмом, а способствовало обогащению всей композиции. Оно свидетельствует об оригинальном понимании, ощущении музыкального стиля и, в первую очередь, стиля собственного, индивидуального. В итоге данная цитата не только оказалась созвучной тематизму концерта, но и собрала воедино все те интонации, что послужили отправной точкой для его формирования. Именно поэтому она и не воспринимается как «чужая музыка». В результате приём введения «чужого слова» композитор трактует через отсутствие чёткой грани между «чужим» и «своим», что особенно остро подчёркивает намерения З.Ткач в отношении выбора выразительных средств и характера интонационной стилистики сочинения.

Очень важное значение в Фортепианном концерте З.Ткач имеет противоборство, противопоставление ролей участников исполнения. Их диалогическая активность своеобразно преломляется композитором. И прежде всего диалог солиста и оркестра реализуется в содержательном плане, в переплетении двух контрастных образных сфер.

Одну из них представляют трагические размышления, мучительные раздумья о вечном конфликте творческой личности с окружающим миром, приводящие к глубокому осмыслению сущего. Другая воплощает динамизм жизни, доминируя в кульминации «действия», накопления энергии. Обе они активно взаимодействуют, начиная от вступления и заканчивая финалом произведения. Их индивидуальный облик определен характером тематизма, содержащего яркие образные контрасты. Если первую сферу репрезентирует рельефный тематизм с его обостренными и во многом

типичными для композитора интонациями, то вторая базируется скорее на общих, фоновых формах движения – различного рода пассажах, фигурационных построениях, оттеняемых введением колористически-звукописных моментов. В развитии обоих образных начал в равной степени участвуют и фортепиано, и оркестр. Возникающая в итоге поступательность, целеустремленность движения к финалу обуславливают, наряду с принципом монотематизма, целостность всей композиции. Важной представляется и ориентация автора на диалог со слушателем, открытость и художественную коммуникативность – всё то, что составляет самую суть её творчества.

В целом оригинальность замысла и художественные достоинства Фортепианного концерта Златы Ткач позволяют надеяться на его долгую жизнь в репертуаре пианистов и на появление в будущем высококачественных студийных его аудиозаписей.

Литература

1. Кочарова, Галина. Злата Ткач. Судьба и творчество. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с.