

ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ

ВЛАДИМИРА РОТАРУ

*на примере флейтовых миниатюр***Юлия ТРОЯН***Академия музыки, театра и изобразительных искусств*

Autorul analizează creațiile instrumentale de cameră ale lui Vladimir Rotaru scrise în a două jumătate a secolului XX. În centrul atenției se află miniaturile pentru flaut și pian ale acestui compozitor. Este vorba de stilul muzical al pieselor date, de realizarea elementelor folclorice în limbajul muzical al creațiilor analizate, de tratarea principiului de improvizație.

The article examines style peculiarities of chamber – instrumental compositions by famous Moldavian composer Vladimir Rotary, the article mentions role of improvisation beginning, importance of miniature as a genre and significance of miniature cycle. The article emphasizes interpretation of musical folklore elements this is realized in compositions and their genre style.

Обращение Владимира Ротару к камерно-инструментальной музыке обусловлено, прежде всего, её яркостью и стилевой оригинальностью. Данное качество музыки В. Ротару отмечают практически все музыканты, которым приходилось исполнять, слушать или анализировать сочинения этого автора. В свое время В. Загорский очень верно отметил, что «...оригинальный композиторский талант Владимира Ротару вносит свежую и живую струю в современную музыкальную жизнь Молдовы» [1].

Музыковед М. Белых, характеризуя неповторимую индивидуальность этого автора, справедливо указывает: «Музыка Владимира Ротару подобна кристально чистому роднику. Она узнаваема по первозданности, терпкости ощущения молдавского колорита, лаконизму и графичности линий, эмоциональной открытости, идущей от сердца к сердцу. Счастливо избежав набивших оскомину национальных трюизмов, Владимир Ротару открывает для слушателей свое ощущение национального характера – гордого, сильного, порой взрывчатого, иногда склонного к рефлексии. Возможно, потому, что в его лице счастливо сочетались исполнитель и композитор, его произведениям свойственны импровизационно-спонтанная манера высказывания, сплав виртуозно-концертного и драматического начала, особая информационная и эмоциональная насыщенность подачи музыкального материала. Мне представляется важным, что Владимир Ротару всегда говорит со слушателями на понятном им языке, оставаясь при этом мастером, высоким профессионалом, идя в ногу с нашим сложным временем» [2].

Сходную мысль высказывает и Г. Кочарова. Она, в частности, считает, что «...музыка В. Ротару обладает счастливыми свойствами – естественностью и простотой, доступностью для самого широкого слушателя и в то же время самобытностью и мелодической красотой. В откровенной и счастливой любви к творчеству ощущается свежесть и непосредственность мироощущения, присущая В. Ротару и сохраненная им в зрелые годы» [3].

Стилевая характеристика камерно-инструментальной музыки В. Ротару во многом связана с ее прочной национальной почвенностью. Вот что отмечает в этой связи румынский музыковед Е. Дражя: «Музыка Владимира Ротару воссоздает в оригинальных формах экспрессию специфически народного начала, как, например, в пьесах *Пейзаж* и *Каприччио* для флейты и фортепиано, *Импровизация* для кларнета соло, в *Четырех пьесах* для фортепиано» [4]. Тесную связь музыки В. Ротару с молдавским музыкальным фольклором отмечает и болгарский музыкант С. Караиванов: «Богатое композиторское творчество Владимира Ротару глубоко связано с корнями молдавского фольклора и национальными музыкальными традициями. Его камерно-инструментальные произведения существенно расширяют и обогащают репертуар подрастающего поколения музыкантов» [5].

Среди всего многообразия камерно-инструментальных сочинений В. Ротару лидирующее место занимают его произведения для **духовых** инструментов. Не случайно известный молдавский кларнетист Е. Вербецкий указывал: «В творчестве композитора Владимира Ротару произведения для

деревянных духовых инструментов занимают особое место. Великолепно зная средства выразительности и технические возможности этих инструментов, он в разные годы создал ряд ярких и эффектных пьес, прочно вошедших в учебно-педагогический и концертный репертуар исполнителей» [6].

Выразительные возможности флейты В. Ротару в совершенстве освоил, обучаясь как исполнитель-флейтист в классе Ф. Евтодиенко, сначала в музыкальном училище Кишинева, а затем в Кишиневской консерватории. С исполнительской деятельностью на флейте связаны и годы работы В. Ротару в симфоническом оркестре Театра оперы и балета.

Число произведений, созданных В. Ротару для флейты, не очень велико. Так, для флейты соло композитор написал только *Импровизацию*. Для флейты и фортепиано сочинены *Концертная пьеса*, *Andante cantabile*, *Детская пьеса на молдавскую народную тему*, конкурсная пьеса *Фольклорные мотивы* и два цикла миниатюр: *Сельские картинки* и *Пейзажи*. Выполнены также обработки народных мелодий *Joc mare*, *Cârlănaș* и *Hora fetelor*.

Уже простое перечисление созданных В. Ротару сочинений для флейты свидетельствует о том, что все они относятся исключительно к жанру **миниатюры**. Данный жанр вообще является приоритетным для композитора. К миниатюре В. Ротару тяготеет всегда, ценя в музыке качества лаконичности, краткости и сжатости музыкального высказывания. Поэтому представляется справедливым утверждение о том, что В. Ротару – поистине мастер миниатюры. Композитор часто говорил своим ученикам и коллегам: «Мой удел в музыке – малая форма». Руководствуясь изречением краткость – сестра таланта, В. Ротару стремился в миниатюрной форме воплотить емкое, глубокое содержание. Наверное, благодаря этому его произведения так поражают обилием неожиданных образно-эмоциональных контрастов, яркими интонационно-тематическими, фактурными и динамическими красками, смелостью гармонических приемов.

Из всех флейтовых произведений, созданных В. Ротару, для детального анализа в настоящей статье избраны лишь *Концертная пьеса*, а также миниатюры, входящие в состав циклов *Сельские картинки* и *Пейзажи*. Они достаточно полно представляют названную жанровую сферу камерно-инструментальной музыки В. Ротару, являются показательными для стиля композитора, а потому дают убедительное основание для обоснованных выводов более общего характера.

Концертная пьеса для флейты и фортепиано В. Ротару относится к тому типу произведений для различных солирующих инструментов, которые призваны продемонстрировать все богатство их выразительных и технических возможностей: как качество виртуозности, так и лирической кантилены. В этом плане показательны и другие примеры «концертных пьес» В. Ротару: *Концертная пьеса* для тромбона и фортепиано (1978), *Концертная хора* для ансамбля виолончелей и фортепиано (1979), *Концертная пьеса* для ансамбля скрипачей и фортепиано (1982).

Концертная пьеса для флейты и фортепиано написана в сложной трехчастной форме с серединой типа трио (*A – B – A*). Контраст между крайними частями и серединой выражен разными средствами. В первую очередь, он проявляется в темповой организации произведения. Крайние части, определяющие собой основной образный строй сочинения, выдержаны в быстром движении – *Allegro moderato*. Середина имеет более сдержанный характер. Композитор выставляет здесь обозначение *Andante con moto*. Контрастируют разделы формы и своей тональностью. Так, главной тональностью произведения является *G-dur*, трио написано в тональности *C-dur*. Однако наиболее яркое, комплексное проявление контраста обнаруживается в тематической структуре целого.

Начинается *Концертная пьеса* с двутактового фортепианного вступления, которое экспонирует главную тональность показом ее устойчивой ладовой функции, определяет скорость чередования долей времени и содержит фактурную формулу сопровождения, построенную в виде гармонической фигурации. На этом фактурно-гармоническом фоне возникает мелодия флейты, изложенная в форме восьмитактового периода повторного строения из двух предложений (4 + 4). Она имеет характер молдавского народного танца типа сырбы, о котором исследователь молдавского танцевального фольклора Э. Флоря пишет: «Танцы типа сырбы отличаются большой динамичностью развертывания, которая проявляется, с одной стороны, в стремительном продвижении исполнителей, с другой, – в частой смене танцевальных фигур... Танцы типа сырбы характеризуются специфическими темповыми признаками (все они стремительны), а также особыми принципами метрической (эти танцы двухдольны) и ритмической организации» [7].

Мелодическая линия флейтовой темы отличается ритмической ровностью, использованием вводнотоновых интонаций (*fis-g*, *ais-h*, *cis-d*) и мордентов, «украшающих» опорные тоны мелодии. Вся она изложена в высоком регистре, в диапазоне полутора октав: $d^2 - g^3$.

Развитие темы в рамках первой части формы осуществляется по принципу фактурного варьирования: вслед за темой проходят три ее вариации ($a - a_1 - a_2 - a_3 - Coda$). В первой вариации флейтовая мелодия излагается триолями. Триольная пульсация проникает и в партию фортепианного сопровождения. В данной вариации мелодия солирующего инструмента насыщается альтерированными звуками, что создаёт для флейтиста дополнительные технические трудности. Очень важно поэтому правильно распределить поток воздуха, чтобы его хватило на всю музыкальную фразу.

Во второй вариации основная тема передаётся партии фортепиано. Теперь она звучит более насыщенно за счёт помещения ее в средний регистр. Тема изложена в двухголосной фактуре: правой рукой исполняется мелодия, а в левой содержится гармоническое сопровождение. Фортепианная фактура напоминает цимбальное звучание благодаря ритмическому *ostinato* и характерным мелодико-интонационным оборотам. Флейта проводит выразительный подголосок, который строится на основных интонационных элементах темы.

В третьей вариации меняется размер с 2/4 на 6/8, что придает музыке ощущение ускорения, приближения к окончанию раздела. Фортепианное звучание отличается звонкостью и яркостью из-за использования высокого регистра: мелодия перенесена здесь во вторую октаву, сопровождение, соответственно, в первую. У флейты проводится мелодический подголосок, который поначалу состоит из длительных звуков, исполненных трелями, а затем «раздробленных» на репетиционные повторения шестнадцатыми длительностями. Все это создаёт впечатление настоящего праздника. Фортепианная кода утвердительными гармоническими оборотами завершает первый раздел формы.

Любопытно отметить элементы гармонического варьирования в каденционных зонах периодов, входящих в состав проанализированного раздела формы. Если первый период завершился каденцией в тональности доминанты (*D-dur*), то второй утвердил тонику параллельного минора: *e-moll*. Третий и четвертый периоды повторили тональный путь начальных двух (*D-dur - e-moll*). Таким образом, благодаря тональному развитию в структуре вариационной формы обнаружились на втором плане признаки двойной двухчастности. Кроме этого здесь можно отметить и некоторые элементы двойных вариаций: в качестве первой темы выступает начальный тематический образ, функцию второй выполняет вторая вариация, где тема в другом своем качестве проводится у фортепиано, а флейта сопровождает ее подголоском.

Средний раздел пьесы – *Andante con moto* – создаёт абсолютно другое настроение: нежное и грациозное. Можно представить, что вслед за зажигательным танцем парней начинается плавная девичья хора. Действительно, образ трио напоминает старинную молдавскую хору, о которой Э. Флоря пишет, что «...она чрезвычайно популярна и имеет многочисленные варианты, которые различны и по приуроченности, и по составу участников, и по темповым признакам. Отличаются они также по метроритмической организации, по интонационным особенностям танцевальных мелодий» [8].

Средний раздел *Концертной пьесы* В. Ротару, как и начальная часть, открывается двутактным фортепианным вступлением. Оно содержит синкопированную фактурно-ритмическую ячейку сопровождения, настраивающую на тональность *C-dur* и тип плавного темпового развертывания музыки. Мелодия в партии флейты звучит очень просто и нежно. Она волнообразна по мелодической линии и привлекает внимание синкопированным окончанием фраз, гармонизованным как задержание (поначалу – нисходящее, во второй фразе – опевающее).

Тема трио написана в простой двухчастной форме с варьированно повторенной второй частью: $\underline{b} + \underline{b}_1 + \underline{c} + \underline{b}_2 + \underline{c}_1 + \underline{b}_3$. Два периода разграничиваются между собой виртуозным пассажем тридцатьвторых у флейты, который резко меняет эмоциональную картину: небольшая грусть сменяется радостью праздника. Внезапно меняется уровень громкостной динамики: мелодия флейты звучит на *f*, насыщается фактура фортепианного аккомпанемента, ощущается уход в сферу бемольных тональностей.

Основная тема после партии флейты переходит к фортепиано. Мелодия дублирована в октаву и звучит уверенно и напористо. Флейта сопровождает ее краткими репликами, в которых важное значение принадлежит форшлагам, основанным на вводнотоновых интонациях: $dis^3 - e^3$, $fis^3 - g^3$, $g^3 - as^3$, $h^2 - c^3$.

Далее возникает имитационный диалог между флейтой и фортепиано, который выполняет функцию связки к общей репризе. Реприза точная. Она окончательно утверждает образ радостного праздника, феерии танца.

Концертная пьеса В. Ротару по праву заслуживает внимания исполнителей, поэтому она прочно входит в концертно-педагогический репертуар флейтистов Республики Молдова.

Совершенно другая образная сфера раскрывается в *Сельских картинках* и *Пейзажах* – двух циклах пьес, написанных В. Ротару для флейты и фортепиано. *Сельские картинки* были созданы специально для выпускника консерватории Г. Мусты, который в 1974 году закончил вуз как исполнитель-флейтист по классу В. Ротару. На государственном экзамене *Сельские картинки* были представлены как произведение современного молдавского композитора.

Цикл состоит из двух программных пьес, озаглавленных *Пейзаж* и *Каприччио*. Первая пьеса начинается с секундовой интонации $fis^1 - g^1$ в партии флейты. Каждый из звуков данной секундовой интонации артикулирован очень четко и выразительно: начальный тон выделен акцентом, а заключительный отмечен крупной длительностью. Показательно, что при указании *Tempo rubato* не обозначен размер и отсутствует тактовое деление, что предполагает большую долю исполнительской свободы.

Тема флейты звучит очень красочно, чему способствует использование *glissando* на протяженном звуке g^1 . Для экспонирования темы В. Ротару не случайно выбирает средний регистр инструмента – именно он звучит насыщенно и полно. Тот факт, что композитор указывает в нотах *sonoro*, говорит о том, что автор хотел добиться особой звучности. Задача флейтиста здесь состоит в том, чтобы найти таинственный, глубокий звук.

Начальная фраза флейты является основой всего интонационно-тематического строения пьесы. В ней отчетливо выделяются два мотива. Первый, как уже было сказано, базируется на обыгрывании интонации восходящей малой секунды. Второй мотив варьирует исходный присоединением к нему небольшого волнообразного пассажа в объеме чистой квинты. Особую выразительность ему придает вводнотоновый оборот с характерным для молдавского фольклора сочетанием ступеней: IV повышенной и V.

Качество стереофоничности данной музыки создается благодаря фортепианному сопровождению. В низком регистре в диапазоне трех октав звучит ладово-нейтральный аккорд (в нем отсутствует терция лада, которая указывала бы на мажорное или минорное наклонение). Он словно образует вибрирующее звуковое облако, «обволакивающее» флейтовую мелодию. Интервалы чистой октавы, квинты и кварты, образующие данное созвучие, способствуют усилению пространственности звучания.

Вторая фраза продолжает интонационное развитие первой. Она отталкивается от уже найденных квинтовых ходов $g^1 - d^2$, заполненных вводнотоновым оборотом $cis^2 - d^2$, которые «взлетают» здесь в высоту третьей октавы. Нисходящее же движение разделено паузами на двузвучные обороты и украшено выразительными трелями. Данная фраза звучит на фоне трезвучия параллельного минора в партии фортепиано.

В следующей фразе флейта имитирует пение птиц. Это достигается четырехкратным повторением небольшого мотива, в котором основная выразительность приходится на обыгрывание третьей ступени лада, украшенной мордентом. В партии фортепиано с постепенным усилением звучности сменяются три параллельные квинты на расстоянии большой терции друг от друга. Далее фортепиано отвечает флейте имитацией этих интонаций в более звонком верхнем регистре. При этом изменяется тональный устой. На смену тональности *G-dur* приходит параллельно-переменный *F-dur - d-moll*. Исполнителям очень важно здесь найти верный тон «гибкого», свободного диалога между флейтой и фортепиано.

Следующая фраза вновь проводится у флейты. Она интересна полифункциональным гармоническим решением. В партии солирующего инструмента отчетливо показываются устойчивые ступени тональности *C-dur*, обрисовывающие контуры тонического трезвучия. В партии же фортепиано разворачивается движение по септаккордам субдоминантовой группы: $II_7 - IV_7$. Однако ощущения резкой диссонантности не возникает, так как все аккордовые комплексы легко укладываются в рамки единой тональной системы: «белоклавишного» *C-dur*.

Небольшая связка, основанная на ритмическом и звуковысотном варьировании терцовых ходов, возвращает к пасторальному настроению начала пьесы и подводит к сокращенной репризе.

В репризе главная интонация пьесы звучит дважды: у солирующего инструмента в тональности *G-dur* и в партии фортепиано в *C-dur*.

В целом пьеса производит впечатление импровизационного монолога, проникнутого лирическим настроением, свободного наигрыша, в котором музыкант словно любит найденными в ходе импровизации интонационными оборотами: повторяет их в разных ритмических и ладовых комбинациях, переносит в различные октавы, «раскрашивает» разнообразными гармоническими средствами. Многочисленные ферматы, мельчайшие агогические нюансы, оттенки темповых градаций, внезапные громкостно-динамические, регистровые и штриховые контрасты – все способствует созданию впечатления непредсказуемости развития, сиюминутности возникновения музыки. Думается, что название пьесы – *Пейзаж* – достаточно условное. В равной мере миниатюра могла бы быть озаглавлена *Импровизация* (что весьма типично для В. Ротару) или *Дойна*.

Действительно, образный строй, музыкальный язык, принципы строения тематического материала и формообразования в данной миниатюре очень сходны с теми, что типичны для молдавской дойны. По-видимому, избранным названием В. Ротару стремился не столько связать свое сочинение с известным жанром молдавского фольклора, сколько, очевидно, преследовал другую цель – активизировать фантазию исполнителя и слушателя и посредством использования дойнообразных элементов показать картину сельского пейзажа. Каждый исполнитель может вообразить её по-своему: представить, например, пастушка, играющего на флуере, или нарисовать картину живописного холмистого луга, где прекрасным летним днём могло бы разворачиваться какое-либо «миоритическое» действие.

В пьесе *Пейзаж* выразительные возможности инструментов показаны дифференцированно. Флейта трактована как главный мелодический голос, излагающий и импровизационно развивающий основную тему. Функция фортепиано сопряжена с аккомпанементом. Здесь раскрывается аккордово-гармоническая вертикаль, ярко заявляет о себе пространственная координата фактуры. Контраст музыкально-выразительных средств обеих партий, индивидуализация их фактурных функций способствуют единству целого, обеспечивают их неразрывность. Важное значение в создании яркого, выпуклого художественного образа принадлежит имитациям тематического материала: поочередному проведению отдельных интонаций в партиях флейты и фортепиано.

Партия флейты выдержана преимущественно в среднем регистре. Ее диапазон охватывает чуть больше двух октав: от d^1 до e^3 . От исполнителя требуется умение показать кантиленные свойства инструмента, его мягкость, певучесть и, вместе с тем, виртуозность. Внезапность перехода от крупных, протяженных нот к мелким длительностям (тридцатьвторым и шестнадцатым), богатая гамма штрихов (*legato*, *staccato*, *marcato*), различные способы звукоизвлечения, позволяющие имитировать тембр народных молдавских инструментов (флуера, ная), – все это чрезвычайно важно для создания художественного образа пьесы. Вместе с тем данное свойство музыки (ее живописность, изобразительность, красочность) оказалось возможным только благодаря тому, что композитор сам в совершенстве владел техникой игры на флейте и убедительно использовал свои исполнительские навыки при сочинении музыки.

Термином *rubato* В. Ротару словно позволяет исполнителю играть так, как тот того пожелает. На протяжении пьесы автор привлекает его внимание к смене темповых значений: *Presto*, *Piu mosso*, *accelerando*, *ritenuto*. Учитывая к тому же безтактовую нотацию и обилие фермат, необходимо осознавать особую исполнительскую проблему ритмической координации партий ансамблистов. В решении данной проблемы приоритет должен принадлежать партии флейты. Пианисту необходимо внимательно следить за фразировкой, особенностями дыхания и звукоизвлечения солиста и свои вступления координировать с ним.

Второй пьесой цикла *Сельские картинки* является *Каприччио*. Само название пьесы указывает на капризный и прихотливый ее характер. Действительно, данное сочинение в значительной мере построено в соответствии с логикой неожиданностей и скерцозной непредсказуемости.

С первых же тактов пьесы устанавливается веселый характер молдавского танца типа сырбы. Он заявляет о себе уже в первых двух тактах фортепианного вступления. Звучание резко акцентированных «пустых» квинт, разделенных на два контрастных участка звуковысотного диапазона (в басу и верхнем регистре), оформленное в характерный синкопированный ритмический рисунок, словно воссоздает удары литавр, задающие тон всему последующему музыкальному повествованию. Последо-

вательность чистых квинт в партии фортепиано становится фоном и для дальнейшего развертывания флейтовой мелодии.

Мелодия флейты словно «топчется на месте»: в диапазоне малой терции быстро чередуются восходящие и нисходящие хроматические ходы, разделенные на двузвучные мотивы. Эта «застывшая интонация» повторяется трижды, после чего внезапно сменяется скачковым движением по широким интервалам. Основная тема при первом своем проведении квадратна, она изложена в форме периода, который делится на два предложения неповторной структуры. Гармоническое строение темы необычно. После трезвучия *B-dur*, прозвучавшего во вступлении, свободно сменяют друг друга аккорды *h-moll*, *A-dur*, *e-moll*, каждый из которых не успевает утвердить себя в качестве устоя. Во втором предложении темы на роль тоники претендуют два трезвучия: *G-dur* и *h-moll*. При этом они в своем составе имеют побочный квартовый тон.

Каприччио написано в сложной трехчастной форме с контрастной серединой типа трио. Между трио и репризой композитор вводит большую импровизационную каденцию. Первая часть формы основана на уже проанализированной теме. В дальнейшем ее развитии важную роль приобретают два момента: ритмические сбои и звуковысотные сдвиги. Так, между первыми двумя проведениями темы имеется контрастный двутактный мотив, изложенный в размере 3/8. Он звучит только в партии фортепиано и воспринимается как своеобразная цезура-делитель, отграничивающая два раздела формы.

Второе проведение темы (оно начинается от цифры 1) сокращено, занимает 7 тактов и свободно «перемешивает» хроматические и скачковые мотивы. При этом в тональном строении возникает «намеки» на тональность *Es-dur*. При третьем звучании темы (от цифры 2) вновь меняются тональные ориентиры: наряду с центром *h-moll* появляется *e-moll*. Трехдольный мотив, который при первом своем появлении играл роль связки-делителя, здесь проникает внутрь темы и окрашивает собой скачковое движение по звукам трезвучия *e-moll*. Очень важно флейтисту все три проведения темы исполнять артикулированно и четко.

Таким образом, строение первой части формы обнаруживает признаки трехчастной развивающей (вариационной) формы ($a - a_1 - a_2$), где из сопоставления разных тональных центров выявляется главный – *h-moll*.

В цифре 3 начинается середина формы. Ей предшествует вступление, в котором пианист ладонью «отбивает» по крышке рояля ритмический рисунок начальных двух тактов пьесы. Тем самым композитор как бы подчеркивает, что во вступлении важен не столько звуковысотный уровень аккордов, сколько их ритмическое решение. Темп и, соответственно, характер музыки здесь несколько меняются. Теперь тема отдана партии фортепиано, но уже спустя четыре такта флейта поддерживает фортепианную мелодию и дуэтом исполнителей создается настроение озорства и шутки. В данном разделе формы В. Ротару прибегает к использованию необычных приемов звукоизвлечения на флейте: *frullato* и *flaghetto*. Они применяются тогда, когда тема проводится в партии фортепиано. Важно при интерпретации этих приёмов обратить внимание на звуковую сторону исполнения, а также на выделение темы в партии фортепиано.

Тема середины проводится четырежды, каждый раз в новом тональном облике: первый раз – в *D-dur*, при повторении (от цифры 4) – в *E-dur*, в третий раз (6 тактов до цифры 5) – в *G-dur* и, наконец, последний раз (5 тактов после цифры 5) в *B-dur*. Общая логика построения данного раздела связана с несколькими волнами постепенного ускорения движения и усиления громкостной динамики. Первая волна охватывает первое проведение темы, вторая, соответственно, второе и третье, последняя, наиболее яркая, – итоговое звучание темы середины. Так в конце трио, перед сольной каденцией, достигается общая кульминация произведения.

Каденция написана в очень свободном, импровизационном ключе. Композитор предоставляет исполнителю полную свободу в выборе темпа, ритмических нюансов, агогических оттенков. Звуковысотный диапазон мелодии здесь охватывает три октавы, причем переход от нижнего регистра к верхнему осуществляется стремительно. Исполнителю-флейтисту необходимо особое внимание обратить на выразительность интерпретации. Исполнение мелизмов требует четкости и ясности звукоизвлечения. Сложной в техническом отношении можно назвать всю каденцию. Главная задача здесь состоит в необходимости поиска соответствующих звуковых красок, в использовании всех технических ресурсов инструмента для создания образа свободного, ничем не скованного музыкального

повествования. В цифре 7 начинается реприза, которая возвращает первоначальную тему. Реприза сокращена. Она содержит только два проведения основной темы, вслед за которыми стремительно и ярко проносится кода (от цифры 8). В коде весьма сложными с точки зрения ансамблевого единства являются такты с пятого по десятый. Здесь, в бурном гаммообразном пассаже, необходимо найти одинаковый исполнительский штрих, чтобы каденционный оборот прозвучал убедительно и веско.

Таким образом, особенностью *Каприччио* можно назвать использование В. Ротару большого звуковысотного диапазона солирующего инструмента, обращение к контрастному сопоставлению регистров, приёмам *frullato* и *flagaletto*, которые не часто применяются в музыке для флейты соло. Кроме того, ударная трактовка фортепиано и его изобразительная функция тоже являются отличительной особенностью данной пьесы.

В целом же следование двух контрастных миниатюр в рамках циклической композиции *Сельских картинок* реализует универсальную модель двухчастного цикла, построенного по принципу «медленно – быстро», где первая миниатюра – *Пейзаж* – выполняет функцию импровизационного фантазийного вступления, а виртуозное *Каприччио* несет на себе основную драматургическую нагрузку.

Пять миниатюр для флейты и фортепиано *Пейзажи* написаны В. Ротару в 1975 году, а в 1987 году опубликованы в авторском сборнике. Каждая из пяти пьес цикла раскрывает отдельное настроение, а в целом их последовательность складывается в разнохарактерную сюиту, построенную по принципу контраста. В отличие от *Сельских картинок*, здесь нет программных названий к каждой пьесе, но все они объединены общим заголовком – *Пейзажи*.

Первой пьесе предпослано авторское обозначение *Andante molto espressivo*, настраивающее на восприятие медленной лирической музыки. Вступлению темы предшествует фортепианное вступление, основанное на чередовании интервалов чистой кварты и квинты (достаточно часто применяемые композитором) в динамическом оттенке *p*. Оно создает впечатление меланхолии и печали. На этом фоне возникает нежная и немного жалобная мелодия у флейты. В. Ротару использует в ней секундовые интонации, напоминающие плач. В данной теме композитор использует интонационные обороты, восходящие своими истоками к древнейшим жанрам молдавского фольклора, в частности – к бочету. Об этом говорит характерная мелизматика, сочетание на близком расстоянии контрастных длительностей звуков.

В пятом и шестом тактах пьесы флейтисту необходимо очень выразительно проинтонировать мелодию на постепенном *crescendo*. Впоследствии композитор указывает на ещё большее *crescendo* и добавляет указание *molto espressivo*.

Вся пьеса едина в образно-эмоциональном и интонационно-тематическом плане. Она написана в простой двухчастной форме развивающего типа ($a - a_1$). Первый период состоит из четырех фраз, соотносящихся между собой как родственные варианты. Вторая часть, в свою очередь, варьирует материал первого периода. В мелодическом развертывании большое значение принадлежит гипертрофированному повтору отдельных интонационных ячеек, что, как известно, типично для импровизаций фольклорного склада. Использование мордентов призвано акцентировать внимание на наиболее важных мелодических точках, выделить их интонационное значение.

В партии фортепиано нет каких-либо технических сложностей. Ее функция заключается в создании фонового колорита, поэтому пианисту необходимо быть внимательным к красочности звука, к его фониической трактовке.

Вторая пьеса в корне отличается от предыдущей. Начинается она резко диссонантным аккордом в партии фортепиано на *ff*. Флейта разложенными октавами уверенно и властно экспонирует начальный восходящий мелодический оборот, завершающийся долгим звуком, который орнаментирован трелью. Затем в темпе *Presto* мелодия «низвергается» с высоты третьей октавы и достигает звука c^1 . Этот пассаж непросто исполнить, так как смена регистра усложняет гладкий переход к каждой следующей ноте.

На фоне протяженного флейтового звука c^1 у фортепиано возникают короткие арпеджированные пассажи, в которых чередуются кварто-квинтовые обороты с опорой на основные тоны *Des* и *G*. Они начинаются на *p*, но по мере продвижения к верхнему регистру громкость усиливается и достигает оглушительного уровня. Далее, наслаиваясь на «застывший» в высоком регистре фортепиано диссонантный кластер, флейта проводит мелодию, легко «взлетающую» к звуку f^2 .

Тематический материал развивается по принципу диалога: когда звучит флейта, фортепиано выдерживает на педали кластерное созвучие. И, наоборот, в моменты вступления рояля, флейтовая партия либо паузирует, либо протягивает долгий звук. Постоянно сменяются темповые указания: *Moderato, Presto, Stringento molto, Lento, Giocoso e accelerando, Poco ritenuto* и т.д. Громкостно-динамические оттенки и регистровые перепады непредсказуемы и внезапны. Все это создает впечатление импровизационности и естественно обуславливает появление каденции.

Заканчивается пьеса интонацией восходящей септимы, которая звучит на фоне фортепианного созвучия нетерцовой структуры, что создаёт впечатление вопроса, оставшегося без ответа. Если попытаться связать данную музыку с ее названием (*Пейзажи*), то можно высказать предположение, что это своеобразная зарисовка настроения разочарования или даже негодования.

Третья пьеса написана в очень лаконичной форме. Она состоит всего из пяти тактов. Правда, тактовое деление здесь условное, поскольку такты неравновелики, а обозначение метра отсутствует вовсе.

Миниатюра начинается с одновременного звучания двух чистых квинт у фортепиано, на фоне которых флейта безучастно повторяет мотивы, составленные из восходящих звуковых «точек», которые неизменно возвращаются к тону a^1 . Далее при постепенном ускорении повторяется новая интонационная ячейка, основанная на нисходящем секундном движении. Заканчивается пьеса материалом, абсолютно идентичным первоначальному. Так образуется репризная трехчастность, организуемая структуру целого.

Сложность исполнения такого рода миниатюр состоит в нахождении особого образно-эмоционального состояния, необходимого для адекватной интерпретации. Кроме того, исполнителю следует найти то качество и тембр звука флейты, которое наиболее соответствующим образом передаст характер музыки.

Четвёртая пьеса цикла наиболее развернута по форме в сравнении с предыдущими миниатюрами. Она написана в характере *Allegro con fuoco*. Здесь композитор использует все возможности флейты в плане мощности звука. *Frullato e sempre f* – такое указание даётся флейтисту в начале пьесы. Фортепиано трактуется здесь как ударный инструмент. Яркие и мощные аккорды сопровождают звучание флейты.

Staccato у флейты, указанное В. Ротару во втором такте, подразумевает чёткое, не смазанное его исполнение. Кроме того, звуки флейты должны совпадать с аккордами *secco* у фортепиано.

Настроение на протяжении всей пьесы остаётся неизменным. Форшлагги и трели, *frullato* в темпе *allegro* и на *crescendo* создают сложность для исполнителя. Поэтому все эти элементы нотного текста интерпретатору следует обрабатываться должным образом.

Последняя пьеса написана в темпе *Lento* и состоит из трех небольших построений. Крайние из них сходны, поэтому в целом композиция имеет признаки трехчастности. Фортепианная партия основана на сопоставлении контрастных регистров: сначала в большой октаве появляется чистая квинта $E_5 - B_5$ и держится на педали, затем на нее накладывается квинта в третьей октаве – $c^3 - g^3$. Образовавшееся созвучие становится колористическим фоном для реплик флейты, которые складываются из разрозненных интервалов: малой ноты и малой секунды.

Медленный темп, внимательное прослушивание каждого звука в партии обоих инструментов, неожиданность и непредсказуемость чередования реплик-мотивов, – все создает образ многозначительности, загадочности и таинственности.

Таким образом, пьесы цикла *Пейзажи* представляют собой небольшие колористические зарисовки мимолетных, но ярких образов и настроений. Все они по-своему интересны и неповторимы. Объединяет их не только общее название *Пейзажи*, но и общие качества колористичности и красочности, использование миниатюрных музыкальных форм, а также сходные принципы построения и развития материала, трактовка участников ансамбля, единство средств музыкального языка.

В целом *Концертная пьеса* и циклы миниатюр *Пейзажи* и *Сельские картинки* для флейты и фортепиано являются показательными для камерно-инструментального творчества В. Ротару, так как характеризуют все основные особенности творческого почерка композитора. Это, прежде всего, национальная почвенность музыкального языка, опора на жанровые признаки молдавского музыкального фольклора (проявляемые, прежде всего, в использовании формообразующих принципов дойны и разнообразных танцевальных жанров), импровизационность высказывания, лаконичность и миниатюризм в структурном оформлении материала.

Литература:

1. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. - Кишинев, 2000, с.94.
2. Там же, с.95.
3. Там же, с.94.
4. Там же, с.96.
5. Там же, с.95.
6. Там же, с.96.
7. Флоря Е. Музыка народных танцев Молдавии. - Кишинев, 1983, с.46.
8. Там же, с.51.

Prezentat la 14.12.2009