

CONCERTUL NR.2 PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE V.POLEACOV: ASIMILAREA TRADIȚIILOR GENULUI

Aliona VARDANEAN

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

The article is dedicated to the genre of instrumental concert and, especially, to creative works of D.Fedov, the representative of national composition school of the XX century's 2nd part. The attention is fixed on Concerto Nr.2 for piano and symphonic orchestra that is distinguished by the references to the Moldavian folklore. The author presents the history of Concerto's working out. In this article there are also reflected very clearly the form's features and treatment's multiplicity, there are characterized tendencies to improvisation and fluidity of the form. The author describes the musical language used in the analyzed opus to prove, that D.Fedov's Concerto Nr.2 belongs to the most important achievements of the genre.

În articol este analizat Concertul nr.2 pentru pian și orchestră de Valerii Poleacov. Această creație a asimilat tradițiile clasico-romantice ale genului de concert instrumental pentru solist și orchestra simfonică în componență dublă. Inițial, este prezentată istoria compunerii concertului de V.Poleacov, reflectându-se locul lucrării în creația componistică din Moldova în perioada postbelică. Autorul caracterizează tendința spre improvizare, fluiditatea formei. De asemenea, sunt descrise particularitățile limbajului muzical folosit în opusul analizat. În concluzie, se menționează că această creație a lui V.Poleacov aparține unor realizări importante ale genului.

Evoluția genului de concert pentru pian în Moldova din a doua jumătate a sec.XX este condiționată de legitățile generale ale dezvoltării concertului instrumental și stabilirii periodizației în muzica națională, unde ca „unitate de măsură” este ales condiționat hotarul de o jumătate de secol, anul 1948, indicând o etapă foarte grea din istoria muzicii sovietice, legată de represii. În practica muzicală se justifică și tendința cercetării existenței concertului instrumental în interiorul genurilor simfonice, la care el aparține pe drept.

Crearea în anul 1955 a Concertului nr.2 pentru pian și orchestră de V.Poleacov se referă la primii 10 ani postbelici, convențional marcați de cercetător ca prima etapă în dezvoltarea sa după anul 1945. Această perioadă istorică de timp se evidențiază prin dezvoltarea dinamică a genurilor muzicii simfonice și creșterea activității compozitorilor din Moldova în domeniul concertului instrumental. Până atunci în republică au fost create doar trei concerte instrumentale: Concertele pentru vioară și orchestră de Șt.Neaga (1944) și de D.Gherșfeld (1951), precum și Concertul pentru pian și orchestră de D.Fedov (1952). (Primul concert al lui V.Poleacov nu poate fi inclus în această listă din două motive. În primul rând, el a fost scris în anul 1948, când compozitorul locuia în afara Moldovei, în capitala Letoniei – Riga, și în al doilea rând, partitura compoziției este pierdută. Astfel, în realitate concertul nu are nici o legătură cu dezvoltarea muzicii moldovenești și rămâne în afara cadrului lucrării date [1]. V.Poleacov a fost unul dintre primii compozitori în Moldova care a utilizat activ posibilitățile genului de concert.

Creat în anul 1955, Concertul pentru pian și orchestră alături de cel pentru vioară și orchestră (1953) și cel pentru violoncel și orchestră (1960) a fost, în mare măsură, demonstrativ nu numai pentru evoluția stilului lui V.Poleacov, dar și pentru dezvoltarea genului de concert în Moldova.

În portofoliul creativ al compozitorului ceva mai devreme de Concertul nr.2 pentru pian și orchestră au apărut Concertele pentru vioară (1955). Mai târziu, în anul 1960, a fost finisat Concertul pentru violoncel. Un fapt remarcabil este că aproximativ în același timp cu V.Poleacov, adică în a doua jumătate a anilor '50-'60, la genul de concert apelează activ și alți compozitori moldoveni. V.Axionov amintește aici Concertul pentru trompetă și orchestră de A.Mulear (1955), apoi Concertul pentru vioară și orchestră (1956) și Concertino pentru oboi și pian (1957) de S.Lobel. În 1960 un Concert pentru vioară și pian a scris D.Gherșfeld [2].

În cele 12 partituri se evidențiază individual dominarea firească a funcției sonore a instrumentului ales de compozitor. Specificul conținutului emoțional-genuistic se apreciază prin orientarea la tehnica interpretativă, la descoperirea maximă a posibilităților timbrale și coloristice ale instrumentului, la îmbinarea începuturilor colectiv și individual, după cum și sprijinul pe principiul improvizației, ce alcătuiește baza interpretării muzicii populare.

Pe acest fundal, Concertul nr.2 pentru pian și orchestră de V.Poleacov reprezintă un interesant exemplu de gen în creația compozitorului, al cărui stil s-a format în baza legăturii nemijlocite cu folclorul moldovenesc și ucrainean pe parcursul întregii sale vieți. Fiind un bun cunoscător și valorificator al muzicii populare, artistul profund și fin sesizează specificul național al ei, asimilând virtuos particularitățile melosului popular în creațiile sale.

Totodată, Concertul nr.2 pentru pian și orchestră de V.Poleacov continuă și tradițiile concertului mare clasic-romantic pentru solist și orchestra simfonică în componența dublă. Corelația clasică de tempouri ale părților ciclului sonato-simfonic (partea I – *Allegro moderato*, partea II – *Lento cantabile*, partea III – *Allegro giocoso*) evidențiază caracteristica imaginilor, bazându-se pe contraste tematice puternice. Principiul concertării se realizează aici variat, determinând rolul instrumentului solistic: în partea II se contrapune orchestrei, iar în părțile I și III se produce în calitate de participant al acestui joc colectiv.

În același timp, Concertul se deosebește prin integritatea concepției, la aceasta contribuie utilizarea principiului conducător de unitate al ciclului sonato-simfonic, și anume, principiul monotematismului, înrudirea intonativă a materialului tematic, procesualitatea desfășurării muzicale bine exprimată. Legătura dintre părți se afirmă, de asemenea, prin prezența câtorva fabule intonative, ce asigură caracterul plinar al dezvoltării, în pofida realizării sferelor contrastante de imagini, tradiționale pentru acest gen.

Existența și corelația dispozițiilor polare și a contrastelor puternice pot fi urmărite deja în partea I, scrisă în forma *Allegro de sonată*. Contrapunerea a două caractere – vioi, lejer, glumeț-sarcastic și cantabil, epico-bălădesc – se realizează corespunzător în partea principală și cea secundară.

În partea principală, sincopa de pe timpul al patrulea creează un pronunțat accent ritmic în mișcarea avântată de la începutul ei. Acest element activ este anticipat și variat în dialogul orchestrei cu solistul din introducere. Partea principală se expune inițial la solist (c.5, Tempo I). Ea răsună la unison în două octave, fiind însoțită de orchestră, în același timp, caracterul dansant al temei este accentuat de acorduri tăioase în tutti pe timpii slabi ai măsurii. Aspectul folcloric se sesizează, mai întâi de toate, în baza modală a temei. Tonalitatea Do major pe clape albe cu treptele a doua și a patra ridicate includ mișcări la secundă mărită, ceea ce îi atribuie temei un caracter oriental. Totodată, nu este vorba despre o simplă utilizare a modului lidic cu treapta a patra ridicată, ci de folosirea tonalității lărgite, deoarece în armonizare rolul accentuat este îndeplinit de către acordul alterat (cvințetacordul mic de sensibilă al dominantei duble). Din modurile populare este împrumutată, de asemenea, alternarea treptelor a doua ridicată și a doua naturală, ceea ce creează o anumită tentă națională în mișcarea descendentă a temei. Dezvoltarea melodică ulterioară este completată tot mai intensiv cu mersuri la intervalul de secundă mărită.

Trăsături adăugătoare sunt aduse de ritmica activă, bazată pe sincope tăioase. Toate aceste calități sunt indicate de autor deja în introducere, unde se găsesc particularitățile intonative și ritmice ale temei principale. A doua expunere a temei se efectuează în diminuare ritmică (8 măsuri în loc de 16) la orchestră. Remarcăm că în pofida caracterului expresiv, tema părții principale nu are un rol dominant, conducător în mișcarea I. În calitate de o alternativă puternică apare partea secundară lirico-epică, care este prezentă inițial la orchestră (c.12, *Meno Mosso*), apoi în partida pianului (c.14). Ea este pregătită de o punte, bazată pe materialul părții principale, în care predomină contrapunerea tonale contrastante: As-dur și Es-dur. În proiectul după *sforzando* pe acordul dominantei și în semnalele de fanfară la orchestră, observăm un șir de nuanțe coloristice pe baza trisonurilor și sextacordurilor majore: G-dur, Es-dur, H-dur, care revin la dominantă cu o coborâre dinamică treptată și o calmare ritmică.

Trăsăturile lirice, expresive ale părții secundare se sesizează deja în intonația inițială, foarte reținută la început, unde fiecare sunet este accentuat de autor prin remarca *tenuto*. Din această repetare reiese organic mersul expresiv la o cvartă ascendentă, care introduce un contrast intonativ adăugător – mai ales că el este anticipat de motive grațioase, moi de secunde și terțe. Apoi în dezvoltare apar elemente melodice, care se aseamănă cu nuclee intervalice din partea principală. Melodia plastică, cantabilă se desfășoară larg și liber. Materialul părții secundare este supus unei dezvoltări considerabile deja în expoziție, ceea ce, posibil, a și determinat decizia autorului de a nu reveni la el în dezvoltare (c.19) în aspectul inițial. În partea secundară se utilizează doar un singur motiv drept bază pentru tema derivată, intonativ și modal ascuțită, în care drept reper servește tematismul părții principale. Ea răsună ca un contrapunct puternic la orchestră, atrăgând atenția prin mersul neobișnuit la scara ton-semiton. Menționăm un procedeu interesant, folosit de autor în scopul stilizației. Acompaniamentul din mâna stângă a pianistului este interpretat într-o factură, ce amintește de sonoritatea țambalului din tariful popular. Apar asocieri de caracter folcloric, care, fără îndoială, accentuează specificul genuistic al părții principale.

În dezvoltarea desfășurată și formată tradițional din „blocuri”, compozitorul recurge la metodele aprobate de accentuare a eficienței temei de bază. La aceasta contribuie utilizarea masivă în partida solistului a mișcărilor de ostinato, a construcțiilor organizate linear, cu utilizarea dublărilor în octavă. Dinamizarea neîntreruptă atinge culmea în preict (c.27). Figurația repetată multiplă de triolete, pasaje ascendente în terță la pian, includerea activă a registrelor extreme concentrează adăugător intensitatea până la expunerea în orchestră (*tutti*, *ff*) a părții principale, care semnalează începutul reprizei.

Partea secundară în repriză se expune inițial la instrumentul solistic, apoi la orchestră. Pasajele măiestrite în arpegii la pianist introduc nuanțe adăugătoare în sfera lirică. Tratatând partea secundară ca simbol poetic conducător al părții I al Concertului, V.Poleacov o folosește în compartimentul inițial al cadenței pianistice introdus înainte de codă, afirmând astfel forța nesecată a liricii, realizată cu succes în tematismul de tip vocal-instrumental. În acest caz, partea secundară este îmbinată cu caracterul cantabil-cantilen și liber-improvizatoric. Influența cantilenei vocale se sesizează în cadență și în partea principală, transferată din sfera dansantă în cea romantică.

Modificările facturii și registrelor în cadență sunt destul de diverse și dinamice. Acumularea energiei în partida pianului se efectuează de la sonorități mici de „acuarelă” la început până la cuprinderea tot mai largă a registrelor, ajungând la *tutti* grandios al pianului. În coda laconică, plină de optimism, autorul folosește în partida solistului așa mijloace expresive, cum ar fi pasaje avântate, ascendente în octave, acordica puternică, care după forța sonorității se apropie de acompaniamentul orchestral. Includerea procedeelelor de virtuozitate în partida pianului indică la tendința evidentă a autorului spre pianismul lui Liszt sau al lui Rahmaninov. De fapt, împrumutând efectele lor pur pianistice în domeniul facturii, devenite deja universale în sfera creației și interpretării pianistice, V.Poleacov păstrează individualitatea potențialului său interior.

Mișcarea a doua (*Lento cantabile*) este mai laconică în comparație cu prima. Ea este scrisă în forma tripartită simplă, prezentată de autor creativ, original. Latura lirică a melosului devine evidentă chiar din primele măsuri ale compartimentului inițial. Introducerea-prolog orchestrală lentă expune o temă în spiritul epico-liric, apropiat după caracter doinelor populare. În desfășurarea ei compozitorul acordă o atenție deosebită dezvăluirii specificului și particularităților genuistice ale stilului popular improvizatoric. Aici predomină lirica luminoasă, contemplativă, adresată frământărilor interioare. Ea este redată printr-o temă ornamentată în registrul acut al pianului, dublată în două octave, care se expune pe fundalul consunărilor prelungite la orchestră. Factura transparentă, prospețimea nuanțelor orchestrale și a paletei pianistice se manifestă la intersecția rafinementului subtil și a căldurii sonorității motivelor, care îmbină trăsăturile improvizării populare cu o elegie deosebită. La expunerea temei în orchestră de către oboiul solistic, devine evident caracterul său derivat și înrudirea tematică cu partea principală din mișcarea întâi. Însă caracterul acestei teme se schimbă cardinal ulterior, creând o multitudine adevărată a emoțiilor lirice. La aceasta contribuie nuanțele modale cu trăsăturile împrumutate ba din modul frigid sau din modurile cu secundele mărite, ba din majoro-minor, ceea ce reflectă alternativitatea modală specifică folclorului moldovenesc.

Compartimentul median al mișcării a doua este remarcat prin accentuarea și activizarea începutului improvizatoric, mai ales în partida pianului. Compozitorul orientează convingător dezvoltarea muzicală în direcția creșterii generale a dinamicii, la fiecare etapă adâncind sfera sonorității pe un timp destul de îndelungat. Totodată, el manifestă o dibăcie aproape virtuoză în unirea începutului liric cu impulsul volitiv.

Culminația dinamică pronunțată din compartimentul median este redată prin îngroșarea facturii pianistice, includerea dublărilor în octavă a structurilor tematice, lărgirea diapazonului sonorității pianului, schimbări de tempo – de la *Lento cantabile* la *Pochissimo piu mosso* (c.48) până la *Allegro scherzando* (c.49). Trecerea scurtă (*Andantino passionato*, c.54) aduce ascultătorul la dispoziția inițială a liricii meditative. În mișcarea a doua a concertului se sesizează puternic înrudirea intonativă a tematismului, care permite a apropia două sfere principale de imagini – lirică în compartimentele extreme și epico-dramatică în cel median. Astfel de elemente intonative comune devin intonațiile de secundă, mersurile expresive la cvarte ascendente.

Baza dramaturgică a mișcării a treia (*Allegro giocoso*), scrisă în forma allegro de sonată, reprezintă adresarea la șirul folcloric-asociativ pe baza aluziilor intonativ-melodice și ritmice, cu includerea materialului tematic deschis emoțional, cu caracter dansant pronunțat, precum și prin folosirea citatelor, reinterpretarea părții secundare și prototipului ei – cântecul popular „Bate vântul”. Sunt folosite maxim atât posibilitățile coloristice, timbrale ale instrumentelor orchestrei simfonice, cât și ale pianului solistic.

În partitura finalului Concertului nr.2 pentru pian și orchestră de V.Poleacov sunt multe realizări. Aici este clar exprimată tendința spre improvizare, fluiditatea formei. Remarcăm și întrepătrunderea virtuoză a funcțiilor pianului și orchestrei, care ajunge nu la competiție, nu la contrapunerea celor doi protagoniști

muzicali, ci la o îmbogățire fonică, la „contopirea” partițiilor într-un flux sonor comun. Din punctul de vedere al conținutului tematic, cele două teme principale ale mișcării III – principală și secundară – nu contrastează între ele după caracterul său. Ele se completează reciproc, alternând ba în partida solistului, ba la orchestră. Pianul mai degrabă contopește culorile sale timbrale specifice cu paleta orchestrală, decât își pune scopul de a se evidenția pe fundalul partenerului, compozitorul realizând acest lucru cu iscusință și cu tact.

Mișcarea avântată și caracterul dansant, pronunțat al părții principale (c.59), expusă la orchestră, permite de a descoperi înrudirea sa genuistică și intonativă cu partea principală a mișcării I. Este mai degrabă un dans bărbătesc, puțin greoi, prezentat prin tema sincopată în registrul grav, susținut în modul lidic – „supermajor” după culoarea sa. Această temă apare după o introducere mică din patru măsuri, în care replicile de fanfară la instrumentele de alamă și de lemn însoțite de pasaje scurte ascendente agitate la pian, de odată dau tonul pentru o energetică pozitivă, pentru o dispoziție de veselie și de sărbătoare.

Partea secundară (c.63) contribuie la dezvăluirea noilor aspecte ale sferei lirice din creație, însă activizarea trăsăturilor dansante și nu ale celor cantilene menține asocierile cu energia și temperamentul dansurilor populare moldovenești. În dezvoltare (c.65) autorul supune transformărilor considerabile complexul tematic, determinând deosebirea procedeelelor expunerii facturale atât în partida solistului, cât și în partitura orchestrală. Stratul tematic important ocupă, cum e și firesc, locul central, cu ajutorul lui se revigorează parcă trăsăturile principalelor teme-„personaje”. Figurațiile armonice din acompaniament îndeplinesc rolul de fond, atenuând sau accentuând pe neașteptate însemnătatea unui sau altui fragment.

Elemente de contrast în finalul Concertului sunt aduse de episodul din dezvoltare, în care se reproduce tema părții secundare din mișcarea întâi dublată ritmic. Caracterul tematismului este determinat de melodica cântecelor de o geneză vocală, care se desfășoară pe fundalul acompaniamentului. Frazarea instrumentală se îmbină maxim cu respirația vocală, cezurile frazelor sunt clar delimitate. Un rol aparte în redarea multiplelor emoții optimiste din final îl au expunerile părții secundare în dezvoltare (c.81), în care ea răsună ca un semnal victorios – la început în orchestră pe fundalul pasajelor energice în triolette la solist, iar apoi și în factura acordică complexă, puternică la pian.

În repriză (c.87) se accentuează tendințele de dinamizare a dezvoltării, de intensificare treptată a mișcării generale, ceea ce este evidențiat prin lipsa părții secundare – posibil că anume ascensiunea ei emoțională a fost deja epuizată în dezvoltare și de aceea nu a necesitat afirmarea ei în compartimentul final al formei. Ca rezultat nucleul tematic principal al reprizei și codei devine materialul părții principale.

Atmosfera de sărbătoare a finalului, în care caracterul activ și optimist al muzicii este redat prin mijloacele tematismului dansant, confirmă apartenența Concertului nr.2 al lui V.Poleacov la lucrările cu conținut deschis emoțional și tratarea strălucită a elementului folcloric.

Totodată, remarcăm păstrarea tradițiilor, pe de o parte, și tendința spre experimentare, pe de altă parte, ambele fiind într-o interacțiune armonioasă. Însemnătatea surselor naționale, care reprezintă ideea fundamentală a muzicii moldovenești, inclusiv și a concertului instrumental, constituie un reper, care împreună cu descoperirea inovațiilor poate fi considerat drept un testament al culturii autohtone din timpurile lui Șt.Neaga.

Referințe:

1. Аксионов В. Молдавская симфония. Историческая эволюция, разновидности жанра. - Кишинёв: Штиинца, 1987.
2. Ibidem, p.15.

Bibliografie:

1. Абрамова Е. Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии // Методическая разработка по курсу: «История молдавской музыки. - Кишинёв: Отдел оперативной полиграфии КГУ, 1988.
2. Айзенштадт С.А. Фортепианные концерты А.Н.Черепнина. Черты стиля. - Москва, 2001.
3. Бородин Б. О фортепианной фактуре эпохи романтизма // Фортепиано. - Москва. - 2003. - №4.
4. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. - Кишинёв: Литература артистикэ, 1984.
5. Мирошников А. Фортепианные произведения молдавских композиторов. - Кишинёв: Штиинца, 1973.
6. Столяр З. Композиторы молдавской ССР. - Москва: Советский композитор, 1960.
7. Флоря Е. Музыка народных танцев Молдавии. - Кишинёв: Штиинца, 1983.
8. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. - Ленинград: Музыка, 1971.

Prezentat la 19.04.2010