

В целом, сочинение В. Полякова при всей проявленной авторской индивидуальности, оставляет ощущение музыкального присутствия С. Прокофьева. Для достижения этого замысла молдавский автор тонко вплёл в своё сочинение характерные особенности гармонического мышления и жанровых предпочтений великого мастера.

### Библиографические ссылки

1. ДЕЛЬСОН, В.Ю. *Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева*. Москва: Советский Композитор, 1973.
2. ЗАПОРОЖЕЦ, Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева. В: *Черты стиля С. Прокофьева*. Москва, 1982, с. 218–249.
3. МАРТЫНОВ, И. *Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество*. Москва: Музыка, 1974.
4. ХОЛОПОВ, Ю.Н. *Современные черты гармонии Прокофьева*. Москва: Музыка, 1967.

## ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Б. ДУБОССАРСКОГО: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ

TRIO PENTRU CLARINET, VIOLONCEL ȘI PIAN DE B. DUBOSARSCI:  
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE  
ȘI DE INTERPRETARE ARTISTICĂ

TRIO FOR CLARINET, CELLO AND PIANO BY B. DUBOSARSKY: PECULIARITIES OF  
COMPOSITION, DRAMATURGY AND ARTISTIC INTERPRETATION

**НАДЕЖДА КОЗЛОВА,**

и.о. профессора,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În articol se studiază Trio pentru clarinet, violoncel și pian de B. Dubosarschi — unul din cele mai de seamă exemple ale muzicii instrumentale de cameră din Republica Moldova. Reflectând atât trăsăturile specifice ale stilului individual al autorului, cât și particularitățile tipice ale creației componistice autohtone a anilor '80, Trio de B. Dubosarschi a marcat o etapă importantă în procesul de devenire a genurilor muzicii instrumentale de cameră în cultura națională. Trio este examinat din punct de vedere al compoziției și dramaturgiei, limbajului muzical precum și al particularităților interpretative.*

**Cuvinte-cheie:** trio, genuri instrumentale de cameră, clarinet, violoncel, pian, compoziție, dramaturgie, limbajul muzical.

*The article explores the Trio for clarinet, cello and piano by B. Dubosarsky. This is one of the most significant pieces in the national chamber music. The Trio reflects specific features of the author's style, as well as features specific to the music of the time. The Trio by B. Dubosarsky is a significant phenomenon in the music history of the Republic of Moldova. The Trio is analyzed in terms of composition, dramaturgy, musical language, as well as from the position of performing interpretation.*

**Keywords:** *trio, genres of chamber music, clarinet, cello, piano, composition, dramaturgy, musical language.*

Борис Дубоссарский относится к числу тех музыкантов, чья творческая деятельность характеризуется тесной взаимосвязью композиторской, исполнительской и педагогической сфер. Так, поначалу он проявил себя как блестящий исполнитель — скрипач и альтист. Позднее, после окончания занятий в классе композиции В. Загорского, Б. Дубоссарский естественно вписался в музыкальную жизнь Союза композиторов Республики Молдова, регулярно представляя новые произведения в различных жанрах: симфонических, камерно-инструментальных, хоровых, вокальных, и др. В 1980-е годы спектр его деятельности расширился за счет педагогической работы в Молдавской государственной консерватории (ныне — Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств), где на протяжении последующего времени он вел классы струнного квартета, скрипки, альты, композиции, руководил ансамблем скрипачей.

Естественно, что в композиторских опытах Б. Дубоссарского преобладают камерно-инструментальные сочинения: сонаты (для скрипки, фортепиано, альты), трио, квартеты, квинтет. В них он чувствует себя особенно свободно и уверенно. *Трио* для скрипки, кларнета, и фортепиано написано Б. Дубоссарским в 1984 году и в том же году представлено на суд слушателей. Партии исполняли: кларнет — С. Дужа, виолончель — И. Жосан, фортепиано — А. Палей. Сочинение встретило живой отклик музыкальной критики и широкой аудитории любителей музыки. С тех пор оно неоднократно включалось в концертные программы и в индивидуальные планы студенческих ансамблей.

По просьбе Н. Козловой Б. Дубоссарский вскоре сделал переложение *Трио*, заменив кларнет на скрипку. Такое изменение исполнительского состава не внесло корректив в художественную концепцию произведения. Хотя, конечно, следует признать, что в первоначальном варианте все три участника ансамбля различались по тембровым параметрам и достичь ансамблевого единства было сложнее. В переложении же из-за тембровой близости скрипки и виолончели на первый план выступает бинарная оппозиция: струнные – фортепиано, что облегчает решение ансамблевых проблем. В настоящее время *Трио* Б. Дубоссарского одинаково часто звучит в обоих тембровых вариантах. Яркость музыкального материала и большая сила художественного воздействия обеспечили сочинению жизнеспособность и счастливую концертную судьбу. Оно часто включается в концертные программы опытных музыкантов и в

индивидуальные учебные планы студенческих ансамблей. В настоящей статье анализируется оригинал сочинения — для кларнета, виолончели и фортепиано<sup>1</sup>.

По строению *Trio* сочетает в себе черты одночастной контрастно-составной формы, трехчастного сонатно-симфонического цикла и крупной двухчастной композиции. С одной стороны, оно состоит из трех частей, контрастирующих друг другу по темпу, характеру тематизма и композиционно-драматургическому решению. Первая часть имеет активно-действенный характер, вторая выполняет функцию лирического центра, третья соединяет черты скерцо и финала. С другой стороны, эти части объединены логикой сквозного развития (примечательно, что композитор от начала до конца использует сквозную цифровую нумерацию разделов формы). Помимо этого вторая и третья части соединены виолончельной каденцией и исполняются без перерыва<sup>2</sup>.

Характер музыки начального *Allegro vivace*, написанного в сонатной форме, определяется главной темой, которая уже в рамках экспозиции звучит четыре раза, образуя начальную зону рассредоточенной вариационной формы ( $a - a_1 - a_2 - a_3$ ). Поначалу она проходит у фортепиано на фоне стремительного и яркого сопровождения виолончели, которая в двухтактном сольном вступлении экспонирует фактурную формулу мелодико-гармонической фигурации.

Поскольку при быстром темпе метрическая устойчивость тематического материала зависит, прежде всего, от качества пульсации шестнадцатых в партии виолончели, целесообразно почувствовать фактурную трехслойность виолончельной фигурации и подчеркнуть индивидуальность каждого ее компонента. На сильные и относительно сильные доли тактов помещается звук органного пункта *C*, который создает прочную звуковую базу фигурации. Вторым по значению становится амфибрахический мотив  $d - e - d$ , складывающийся в интонацию из рассредоточенных вершинных мелодических точек фигурационного движения. Наконец, заполняет гармоническое пространство репетиция нейтрального квинтового тона *g*, которая должна быть исполнена ритмически четко, но безакцентно. На начальном этапе работы виолончелиста над фактурой данного раздела *Trio* бывает целесообразно поиграть отдельно каждый из названных элементов, чтобы добиться необходимого качества звука. Полезно также поработать над этим фрагментом в разных динамических нюансах, чтобы в итоге убедительно выполнить во вступлении

---

<sup>1</sup> *Trio* для скрипки, кларнета, и фортепиано Б. Дубоссарского уже анализировалось в статьях Н. Козловой [1]. Настоящая публикация является наиболее углубленным и развернутым исследовательским очерком, учитывающим музыковедческий и исполнительский аспекты, рассматривающим вопросы строения данного музыкального произведения в единстве его содержания и формы, музыкального языка, жанровых и стиливых особенностей, а также в синтезе с проблемами исполнительской интерпретации.

<sup>2</sup> В авторской рукописи использованы лишь римские цифры I (перед первой частью) и II (перед второй).

плавный переход от *f* к *mp*, а на протяжении всего последующего звучания мелодии у фортепиано выдерживать единый динамический уровень звучания.

Мелодия главной темы, порученная фортепиано, напоминает бодрые, активные и напористые темы в духе музыки раннего Шостаковича. Звонкость, даже некоторая резкость звучания мелодии обусловлена многократным использованием в ней нисходящего квинтового хода *g – c*, заполненного гаммообразными «пробежками» с участием повышенной IV ступени лада<sup>3</sup>.

Двухоктавный разрыв в дублировке мелодии (она проходит в первой и третьей октавах) приводит к охвату большого звуковысотного диапазона, что усиливает черты сходства с музыкой Д. Шостаковича. Далее тема звучит у кларнета, а потом у виолончели, при этом автор умело использует тембровые возможности этих инструментов. Так, кларнет проводит мелодию во второй октаве, где тембр инструмента характеризуется кристально чистым, сопрановым оттенком, естественным как в едва слышном *pp*, так и в *ff* (ц. 2 партитуры). Функцию упругого ритмического пульса выполняет партия фортепиано; звучание виолончели отступает на второй план: композитор использует прием *pizzicato*.

Виолончельное проведение темы связано с усложнением фактуры (ц. 3). Сама виолончельная партия почти полностью выдержана на струне *a*, что делает звучание музыки светлым и открытым. У кларнета появляется яркий подголосок, который поначалу контрастирует основной мелодии, а затем развивает ее интонации, словно вступая с ней в своеобразную беседу. Фортепианная партия отдельными звуковыми «точками» создает гармоническую поддержку мелодическим линиям виолончели и кларнета.

Важно, однако, помнить, что в любом случае при исполнении темы шестнадцатые длительности должны быть четко артикулированы. В партии фортепиано это достигается благодаря приему *legato*, в партии кларнета — умелому распределению дыхания, у виолончели — профессиональному владению смычком.

После поочередного проведения темы каждым инструментом эффектно звучит тугтийное ее изложение, обладающее оркестровой мощью. Композитор прибегает к имитации: начальные интонации темы громкогласно «провозглашаются» в партии фортепиано, с интервалом в одну четверть вступают кларнет с виолончелью. При этом для ансамблистов возникает проблема соразмерности громкостно-динамических оттенков в каждой из инструментальных партий: фортепиано не должно подавлять собою звучание остальных партнеров (особенно виолончели). Можно посоветовать пианисту играть

---

<sup>3</sup> Тональным центром первой части *Трио* является *C-dur*. IV повышенная ступень придает звучанию национальный молдавский колорит.

аккорды плотным, но не ударным звуком, кларнетисту же силу звучания подчинить возможностям виолончели.

Постепенно совместное звучание инструментов уступает место диалогу. Кларнет с виолончелью в средне-низком регистре играют в октаву, что создает иллюзию единого тембра, мягкого и глубокого. Фортепиано звучит в верхнем отрезке диапазона, его краткие мотивные возгласы «вспыхивают» на *f* и быстро угасают. Постепенно напряжение музыки снимается, динамика ослабевает, фактура становится прозрачнее — готовится побочная партия. Восходящий гаммообразный пассаж в партии кларнета завершает этот процесс: укрупняются длительности, словно имитируя замедление (после шестнадцатых появляются восьмые, затем четверти), в конце пассажа автор усиливает впечатление указанием *ritenuto*. На последний звук кларнетовой мелодии накладывается начальный оборот фортепианного вступления к побочной.

Побочная тема (ц. 7) контрастна темпом (*Andante*), времяизмерительным метром, речитативным типом мелодики, импровизационным изложением. Она начинается фортепианным вступлением, выразительность которого определяется нисходяще-восходящими, словно покачивающимися, терцовыми мотивами, гармонизованными минорными трезвучиями малосекундового соотношения (*b-moll*, *h-moll*, *c-moll*) при неизменной ритмической формуле. Пианисту важно подчеркнуть верхний голос этой аккордовой последовательности, осторожно акцентируя наиболее важные звуки, выделенные крупными длительностями.

Диалог виолончели и кларнета, развертывающийся на фоне фортепианных реплик-вставок, придает музыке лирическую наполненность, а также выявляет эмоциональную индивидуальность каждого инструмента в его стремлении сыграть «свою» мелодию как можно красивее и совершеннее. Здесь вновь полезно заострить внимание исполнителей на шестнадцатых нотах, изложенных квартолями, квинтолями, секстолями и септолями. Их следует играть певуче и *quasi*-импровизационно, свободно и непринужденно вплетая в общую мелодическую канву тематического материала.

Постепенно диалог кларнета и виолончели динамизируется, становясь более взволнованным и уступая место напряженному звучанию фортепиано на *f*. Но вскоре энергия отрывистых фортепианных мотивов, проходящих имитационно в партиях правой и левой рук и «скатывающихся» из второй октавы в низкий регистр, гасится и, оттененная нежными флажолетами у виолончели и замирающими звуками кларнета, сменяется фонизмом трезвучия *G-dur*, «застывшего» на *p*.

В целом побочная партия, по сравнению с главной, невелика. Возможно, поэтому она оказывается преобладающей в разработке.

Разработка (ц. 9) начинается на *p* сумрачным звучанием побочной темы: таинственные *pizzicato* виолончели и приглушенные фразы кларнета как бы продолжают ту звучность, на которой закончилась экспозиция. Данный прием усиливает ощущение непрерывности развертывания музыкального материала. Кларнетист должен обладать достаточной чуткостью, чтобы опорные мелодические точки его партии совпадали с короткими и отрывистыми *pizzicato* виолончели.

Нарастание напряжения приводит к кульминационному проведению побочной темы в партиях всех трех исполнителей (ц. 10). Здесь необходимо добиться динамической и штриховой идентичности у виолончели и кларнета, долженствующей создать иллюзию некоего единого тембра. При этом в партии виолончели целесообразно шестнадцатые играть не *legato*, (как выписано в партии), а *détaché*, чтобы сохранить остроту и точность движения. Этот же штрих (*non legato*) повторяется затем и в партии пианиста.

Во втором разделе разработки (ц. 11) господствует звучание фортепиано. В графически четкой и прозрачной одноголосной фактуре вырисовывается волнообразный контур быстрых подъемом и спадов, опорные точки которых поначалу разбросаны по всему звуковысотному диапазону, но постепенно формируются в протяженную кантиленную мелодическую линию. Она начинается словно исподволь, двукратным повторением одного узкообъемного мотива, затем поднимается в высокий регистр, дублируется в октаву и приводит ко второй кульминации, которая снимается так же быстро, как и первая.

Вслед за этим начинается подготовка репризы (ц. 12). Из ансамблевого интонационного полилога выделяется речитативная мелодия виолончели, которая звучит раздумчиво и воодушевленно. Поначалу в ней основное значение имеют интонации главной темы, затем они растворяются в общих формах движения и, наконец, трансформируются в мелодию побочной, которая становится узнаваемой с цифры 13. Здесь к звучанию виолончели присоединяется сначала фортепиано, а затем и кларнет, имитируя начальный мотив побочной темы. В конце разработки звучность постепенно гаснет, на *p* возникают переключки фигураций у фортепиано и кларнета, функцию предыкта выполняют звуки виолончели на *pizzicato*. Генеральная пауза отграничивает разработку от репризы.

В репризе утверждается главная тема, подхватывающая цикл рассредоточенных вариаций, начатых в экспозиции ( $a_4 - a_5$ ): она проходит у кларнета в сопровождении

фортепианных аккордов (ц. 14), а далее звучит в аккордовой фактуре в партии рояля на фоне энергичного звучания чистых квинт у виолончели с подчеркнутыми четными долями (ц. 15). Смычок у виолончели должен быть «плотным» (ближе к колодке), штрих — рельефным, маркированным, с четкой артикуляцией. Побочная партия (ц. 16) сокращена, она звучит как «эхо-воспоминание».

Господство главной темы утверждается и в коде (*Adagio*): на фоне выдержанных аккордов кларнета и виолончели фортепиано дважды проводит ее начальную фразу. В коде необходимо очень рационально рассчитать *diminuendo*, чтобы создать впечатление постепенно исчезающей звучности.

Вторая часть (*Lento*) написана в вариационной форме (тема и три вариации). Лишенная внутренних контрастов, она продолжает образную линию побочной темы первой части и предоставляет ансамблистам большие возможности для выявления кантиленных ресурсов инструментов. В первую очередь они реализуются в выстраивании мелодического профиля музыкального материала, который отличается волнообразностью линий, насыщенностью интонациями восходящих и нисходящих секунд. Требуется пристальное внимание и авторская ремарка *cantabile*, сопутствующая каждому проведению темы.

Экспонирование темы поручено кларнету. Исполнителю следует точно распределить дыхание, взятие которого желательно лишь в моменты цезур. Мелодия кларнета оттеняется выразительными *pizzicato* виолончели на тоне *D*, которые придают музыке характер мерного шествия.

В первой вариации (ц. 19) мелодия звучит у виолончели в сопровождении фортепиано. Высокий виолончельный регистр заставляет исполнителя быть особенно внимательным при позиционных переходах и выборе удобной аппликатуры. Аккордовые последовательности в партии фортепиано желательно исполнять глубоким и мягким туше.

Фактура второй вариации (ц. 20) полифонизирована: диалог кларнета и виолончели образует мелодический рельеф музыки, партия фортепиано продолжает вести аккордовый аккомпанемент. Пианисту следует ответственно относиться к аккордовому изложению, призванному подчеркнуть кантиленность мелодических линий кларнета и виолончели.

Третья вариация (ц. 22) строится как чередование реплик фортепиано и виолончели. Фортепианная партия проводит тему в аккордовых дублировках, партия виолончели контрастирует виртуозными пассажами, исполняемыми *pizzicato*. В них необходимо тщательно продумать аппликатуру.

Начиная с цифры 24, осуществляется подготовка виолончельной каденции, которая помещена на границе второй и третьей частей цикла. Здесь интонации темы постепенно трансформируются в общие формы мелодического движения. При этом ансамблевый баланс должен быть тщательно выверен: пианисту (на фоне триолей в левой руке, правая играет септоли шестнадцатыми), не снижая собственной активности, нужно позволить рельефно прозвучать линиям виолончели и кларнета. Виолончель постепенно выходит на первый план и остается солировать в виртуозной каденции.

Главные трудности, которые необходимо преодолеть в работе над виолончельной каденцией, связаны с техническими сложностями, а также с осознанием логики композиционно-драматургических процессов. Вариантные преобразования сегментов темы и возникающие при этом частые цезуры как бы дробят музыкальный материал, лишая его цельности, эмоциональной убедительности и целенаправленности. Определение основных этапов в становлении образной драматургии, выявление их композиционно-логических и функций, установление линии динамических подъемов и спадов, — все это позволит найти верную и убедительную трактовку данного каденционного раздела *Трио*. Переход каденции в третью часть по принципу *attacca* себя полностью оправдывает.

Финал, как и первая часть, написан в сонатной форме. Главная тема, энергичная, напористая, хотя и несколько угловатая (что придает ей размером 8/8 с группировкой длительностей 3 + 2 + 3), начинается в фортепианной партии (ц. 26). Она вводит слушателя в мир искрометного танца. Пианисту важно умело соединить штрихи *legato* и *staccato* в мелодии (правая рука) и *non legato* в остинатных аккордах баса (левая рука).

Затем на фоне аккордового сопровождения виолончели (сочетание плотного *détaché* и *staccato*) тема исполняется кларнетом (ц. 27). Чтобы она прозвучала более ярко и эмоционально, кларнетисту можно рекомендовать сохранить единую силу звучания (*f*), а смещенные акценты сделать более острыми.

Побочная тема (ц. 29) развивает интонационный материал второй части. Легкие и трепетные квартоли в партии фортепиано (очень важно выдержать устойчивость темпа) придают кантиленной мелодии виолончели взволнованный характер. В этой теме виолончелисту предоставляется возможность раскрыть свое мастерство в сфере музыкальной декламации. Каждая фраза должна быть сыграна полным, насыщенным звуком с широким характером вибрации. Но самое главное заключается в том, чтобы каждый мотив был максимально насыщен смысловой нагрузкой. Декламационность музыки усиливается при повторном проведении темы кларнетом.

Начало разработки ознаменовано возвращением первоначального темпа (*Tempo I*), появлением на *p* (как бы издали) остинатного звука *Des* у фортепиано и возникновением на его фоне угловатых мелодико-ритмических очертаний танца (ц. 31). В последующем развитии материала необходимо поступательно и неуклонно показать динамическое нарастание танцевальной стихии, доведя ее проявление до предела (*fff*). Неопытные исполнители часто начинают процесс крещендирования слишком рано, что приводит к снижению кульминационного эффекта и преждевременному спаду напряжения. Поэтому можно порекомендовать начинать усиление динамики позже, чтобы ярче и убедительнее прозвучала кульминация.

Разработка завершается большой каденцией кларнета, основанной на интонациях главной темы и переводящей звучание в скерцозную плоскость. Многократные повторы мотивов, неожиданно сменяемые контрастным интонационным материалом, перепады разных уровней громкости, противопоставление восходящего и нисходящего движения, — все соответствует логике скерцо. Главная формообразующая идея данной каденции связана с постепенным ускорением, достижением кульминации и последующим замедлением.

Реприза формы зеркальная. Сначала возникает побочная партия (ц. 36), затем — главная (ц. 38). Ее образность доминирует и в энергичной коде (ц. 40), в которой очень важно выстроить идентичность унисонного звучания партий кларнета и фортепиано, а также четко выдержать выразительные паузы.

В конечном итоге выработка убедительной исполнительской трактовки *Trio* для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского зависит от верного понимания музыкантами художественного замысла этого произведения и адекватного воплощения его композиционно-драматургической конструкции. Общий позитивный настрой музыки, показ разных граней и оттенков лирико-эпического восприятия жизни, национальная почвенность музыкального языка, богатство вариационных преобразований тематического материала и мастерство фактурно-тембровой организации музыкальной ткани определяют основные параметры художественного мира данного сочинения.

### Библиографические ссылки

1. COZLOVA, N. Particularitățile compoziției și dramaturgiei în Trio pentru clarinet, violoncel și pian de B. Dubosarschi. **In:** *Arta și învățământul artistic în Moldova la confluența secolelor: conf. șt. consacrată aniversării a 60 de ani ai Conservatorului de Stat din Moldova* (noiem., 2000). Chișinău, 2001, p. 52–53.
2. COZLOVA, N. Trio pentru clarinet, violoncel și pian de B. Dubosarschi: analiza interpretativă. **In:** *Probleme de educație și de instruire în învățământul artistic superior: Seminar metodologic*, 2 mart., 2001. Chișinău, 2002, p. 33–36.