

VI. Muzica pentru pian

DE SONATA MEDITOR ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ

DE SONATA MEDITOR DE GHENADIE CIOBANU
ÎN CONTEXTUL POETICII POSTMODERNE

GHENADIE CIOBANU'S DE SONATA MEDITOR
IN A CONTEXT OF POSTMODERNIST POETICS

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье анализируется сочинение Г. Чобану «De sonata meditor» с точки зрения жанровой классификации как post-соната. Аргументируется смена парадигмы композиторского мышления с авангардной на постмодернистскую, доказательством чего является особая авторская рефлексия, которая вызвала многочисленные интертекстуальные связи с фортепианными сочинениями Бетховена, композиторами-романтиками, композиторами XX века. Статья направлена на выявление конкретных интертекстуальных связей.

Ключевые слова: соната, композитор, фортепианная музыка, полистилистика, стилевые аллюзии, постмодернизм, интертекстуальные связи.

Prezentul articol este axat pe analiza lucrării lui Gh. Ciobanu „De sonata meditor”, apreciată din punctul de vedere al genului ca post-sonată. Autoarea argumentează schimbarea paradigmei gândirii componistice de pe una post-avangardistă pe cea postmodernistă, confirmându-și concluziile prin prezența unei reflexii speciale a compozitorului, care include numeroase tangențe intertextuale cu lucrările pentru pian ale lui Beethoven, ale compozitorilor romantici cu ale celor din secolul XX. Atenția cercetătoarei este orientată spre identificarea unor anumite legături intertextuale concrete.

Cuvinte-cheie: sonată, compozitor, muzică pentru pian, polistilistică, aluzii stilistice, postmodernism, legături intertextuale.

The present article is centered on the analysis of Gh. Ciobanu's work «De sonata meditor» appreciated from the point of view of its genre classification as post-sonata. The author gives reasons for the change of the paradigm of composition thinking from the post-avant-garde to the post-modernist one confirming her conclusion by the author's special reflection that includes numerous intertextual tangencies of Gh. Ciobanu's work with the piano works by Beethoven and the romantic composers as well as with those of the 20th century composers. The article is focused on the identification of certain intertextual connections.

Keywords: sonata, composer, piano music, polystylistics, style hints, postmodernism, intertextual connections.

Сочинение *De sonata meditor* (Размышляя о сонате) для фортепиано написано в 2003 году, в том же году состоялась его премьера в Кишинёве в рамках XII международного фестиваля *Zilele muzicii noi* в авторском исполнении. С тех пор данная композиция неоднократно звучала на международных фестивалях в Румынии, России, а также прочно вошла в репертуар пианистов, в том числе французского пианиста Жана Пьера Дюпони, которому и посвящена.

De sonata meditor, как и *Звуковой этюд № 4*, имеет особое значение в эволюции композиторского творчества Г. Чобану, поскольку в ней обозначилась смена парадигмы письма с авангардной на постмодернистскую. В первую очередь об этом свидетельствует само название *De sonata meditor*, указывая на то, что это не соната в классической жанровой разновидности, а размышление о сонате, вернее, о прошлых сонатах и даже о прошлых «музыках», охватывающее исторический период в последние два века. Таким образом, данное сочинение следует классифицировать не как аклассическую сонату, но как *post*-сонату, поскольку в ней активная авторская рефлексия направлена на музыкальные тексты прошлого и настоящего, что в современной музыке случается нередко, о чём пишет исследователь А. Амрахова: «В последней четверти XX столетия (и в начале XXI века) изменилось «содержание» музыки. Теперь оно обращено не к миру, а к материалу. В сфере внимания современных композиторов — не мир, а ментальное пространство» [1, с. 68–69].

Применительно к жанру сонаты, подобное отношение к материалу выражается в специфике таких названий, как *Соната размышлений* для ансамбля ударных В. Артёмова (1978); *Соната с похоронным маршем* для фортепиано (1981) и *Лунная соната* для фортепиано (1993) В. Екимовского; *Эхо-соната* для скрипки соло Р. Щедрина, написанная к 300-летию со дня рождения Баха (1984); *Metamorphoses sur la Sonata a la Lune* Тибериу Олаха (1996); *Quasi una sonata* для скрипки и фортепиано А. Шнитке (1987). Их объединяет изобретательное и плодотворное обращение к технике полистилистики, что подтверждают отсылки в названиях или авторских аннотациях к конкретным произведениям и именам: это сонаты Шопена и Бетховена у Екимовского; *Лунная соната* у Т. Олаха; это конкретные цитаты из сольно-скрипичных сонат и партит Баха, сплавленные с типовыми элементами стиля барокко, классицизма и XX века, а также многочисленные стилевые намёки на Бетховена, Брамса, Листа, Франка, Стравинского, нанизанные на стержневую тему *VACH* у А. Шнитке. Вместе с тем, приёмы полистилистики в названных сочинениях (за исключением *Лунной сонаты* Екимовского) не обязательно вписываются в поэтику постмодернизма, в них превалирует пафос мемориальных жанров, они опираются на чёткие структурные прототипы. Например, *Эхо-соната* Р. Щедрина воссоздаёт форму баховской чаканы.

Ментальное пространство в *De sonata meditor*, отражённое Г. Чобану, также насыщено стилевыми аллюзиями, которые плавно перетекают и наслаиваются друг на друга в соответствии с постмодернистским принципом, представляя поток сознания в связи с подсознанием. Поле этого сознания-подсознания соткано из многочисленных знаков памяти и расшифровки оживших мгновений, создающих стилевые аллюзии и намёки на музыку Бетховена, Дебюсси, Равеля, Веберна, Кейджа, Фелдмана и др. В то же время здесь отсутствует приём коллажа, и поэтому эта интеллектуальная игра стилевыми знаками более ассоциируется не с полистилистикой, а с проблемой интертекстуальности.

Перейдём к дешифровке продлённых полистилевых мгновений. Межстилевое взаимодействие осуществляется в *De sonata meditor* преимущественно на лексическом уровне. «Донором» нескольких лексем в сочинении становятся фортепианные сонаты Бетховена — кульминация сонатного жанра в истории музыки. На первую ритмоинтонационную лексему, с которой начинается *De sonata meditor*, указал сам композитор: «В сонатах Бетховена ритмоинтонации представляют собой

формообразующее начало. В данном сочинении точного бетховенского текста нет, но здесь присутствует аллюзия на бетховенскую настойчивую интонацию с ямбической ритмикой затакта». Острый энергичный скачок двух квинтовых созвучий с ямбической ритмикой, открывающий опус, ассоциируется с первым тактом в *Сонатах № 1, 2, 6, 29*, с началом финала *Сонаты № 13*. В сочинении Г. Чобану эта ямбическая ритмоинтонация приобретает функцию лейтформулы, повторяясь также в тт. 10–11; 20–21; 38–39.

Другие ассоциации отсылают к романтической стилистике поздних сонат великого классика, в которых большой удельный вес получают образы глубокого лирико-философского раздумья, встречаясь, как правило, в медленных лирико-созерцательных частях цикла или разделах формы. Имеются в виду разделы *Largo* перед финалом *Сонаты № 29, Adagio, ma non troppo* перед финалом *Сонаты № 31*. Их богатая нюансами переменчивая фактура, темповый и мелодический профиль (внезапные переходы от речитативных к ариозным интонациям), регистровые и ритмические контрасты послужили прототипом для созерцательного фрагмента в тт. 46–53 *De sonata meditor*. Для него характерна быстрая смена эмоциональных нюансов — от тревожной настороженности, нервных всплесков до ласковой лирики. Соответственно меняется метр (7/4; 5/4; 7/4; 5/4; 2/4; 4/4), моменты медленной речитации в низком регистре контрастируют со вспышками шестнадцатых в высоком регистре, приводящими к лирико-романтической лексеме (тт. 49, 51–53), характерной для фортепианной музыки Шумана, Листа, Грига: на фоне триольного сопровождения звучит нежный кантиленный мотив, прерывающийся трепетными паузами. Данный мотив основан на типичных для взволнованной лирики риторических фигурах *suspiratio* (вдох) и *tmesis* (рассечение) — введение пауз в середине фразы.

С поздними сонатами Бетховена генетически связана лексема длинных продолжительных трелей. Их вибрирующий фон на протяжении многих тактов осуществляет у Бетховена интегрирующую фактурную функцию, создавая ощущение слитности и текучести автономных высотных пластов, способствуя тем самым углублению состояния сосредоточенной медитации. В первой части *Сонаты № 29* композитор трижды вводит сначала одинарную трель в среднем голосе, затем двойную — протяжённостью шесть тактов. В финальной шестой вариации *Сонаты № 30* трель пульсирует уже на протяжении двадцати трёх тактов, также в среднем голосе — сначала двойная в октавной дублировке, затем одинарная. Образ интимнейшего и таинственного созерцания воплощён в финале последней *Сонаты № 32 (Arietta. Adagio molto semplice e cantabile)* целым комплексом пульсирующих выразительных средств: многотактовые трели, переходящие из среднего голоса в верхний, совмещаются с тремолирующими интонациями во всех пластах фактуры.

Трели и тремоло становятся главными участниками процесса «динамической статики» и в последнем разделе сочинения Г. Чобану, в котором бетховенская лексема утрированно подаётся на протяжении сорока девяти тактов. Эта вибрирующая воздушная звуковая масса насыщается различными вариантами двойных трелей, перемещающихся в разные регистры, изменяющихся по составу вертикали (двойные трели звучат на расстоянии тритона, малой секунды, большой секунды, а в последних двух тактах — увеличенной секунды). Кроме того, Г. Чобану изобрёл пульсирующую формулу,

пограничную между трелью и тремоло и состоящую из четырёх последовательно идущих звуков. Для фиксации этого приёма он даже ввёл новый элемент нотации.

Множество стилевых аллюзий возникает в *post*-сонате с фортепианными сочинениями Дебюсси. Стилиевое поле притяжений образуют несколько фактурных и ладогармонических лексем. Так, подобно Дебюсси, Г. Чобану акцентирует роль фонического начала, выявляемого в плотности и пространственности фактуры, где автономные мелодико-гармонические структуры рассредоточены в объёме большого регистрового диапазона. При этом он прибегает в записи к трёх- и четырёхстрочному изложению фортепианной партии. Например, в тт. 47 и 50, изложенных на трёх нотоносцах, диапазон достигает свыше пяти октав; пространство фактуры трельно-тремолирующего раздела в тт. 143–170, выписанное на четырёх нотоносцах, охватывает пять с половиной октав.

Известно, что фактурные формы великого колориста Дебюсси неразрывно связаны со сложной педальной техникой. В его фортепианной музыке «фактура удерживается педалью, педаль становится условием существования многосоставного полигармонического звучания, ибо фактура просто *не выполнима* руками ни в *Terrace*, ни в *Vereske* и в др.», — отмечает Л. Гаккель [2, с. 31]. Но главное, что импрессионистский иллюзорно-педальный пианизм Дебюсси открыл небывалый мир обертонового резонанса, позволяющий длительно сохранять в сознании звуковые вертикальные комплексы.

По признанию Г. Чобану, он «утрировал приём длительных педалей, удерживающих звучности, их наслаения и паузы». Утрирование же заключается в том, что в пространство одного нажатия педали в *De sonata meditor* попадают немислимо большие фрагменты (тт. 86–120; 143–159 с ремаркой *Una sonorita spaziale*; 160–191), в которых и вертикали и горизонталы сливаются в сонорную нерасчленимую звуковую полосу.

Особо следует остановиться на разделе в тт. 86–120 (ремарка *Leggiero, dolce e trasognato*), мелодический материал которого строится из множественных вариантов-лексем под названием *арабеск*. Его истоки уводят опять же к творчеству Дебюсси. «*Арабеск*, — пишет М. Сабинина, — один из излюбленнейших терминов Дебюсси, под которым он понимает самоценность причудливого мелодического рисунка, раскрепощённость его от функционально-гармонической логики, строгих оков метроритма, равномерной акцентности. Такой арабеск, как чистую автономную красоту мелодической линии, он видит в музыке Баха, музыке восточных народов и у русских мастеров» [3, с. 269]. Часто это струящиеся переливающиеся узоры из коротких длительностей, семантически связанные с пейзажными зарисовками, но чаще всего — с образами воды. Память отсылает не только к таким сочинениям Дебюсси, как *Отражения в воде*, *Паруса*, *Сады под дождём*, *Ундина*, но и к *Фонтанам виллы д'Эсте*, *У ручья* Листа, сочинениям Равеля *Игра воды*, *Отражения*, обширному миру водной стихии в творчестве Римского-Корсакова, *Волиебному озеру* Лядова.

«Арабескный» стиль указанного раздела в сочинении Чобану воплощается с помощью множества тират из шестнадцатых и тридцать вторых длительностей, создающих ощущение прозрачной воздушной ауры со своими микропроцессами дыхания жизни. Для достижения данного эффекта Г. Чобану обратился к современной горизонтально-мелодической технике *новой модальности*. Каждая из сорока трёх тират

представляет модус преимущественно из шести или семи тонов, в которых незаметно варьируется количество тонов и полутонов. В одних случаях модусы различаются лишь пермутацией внутри звукоряда, не меняя диапазон и количество звуков; в других случаях варьируется общий диапазон модуса путём сокращения или добавления количества полутонов; иногда меняется количество звуков модуса. Событийно воспринимаются также интервальные скачки внутри модуса на терцию или кварту. Приводим схему последования модусов-тират с цифровым обозначением полутонов:

1.	2 1 1 4 2	2.	2 1 4 2 1	3.	1 3 2 1 1
4.	2 1 1 3 2	5.	1 1 2 1 3	6.	1 2 1 3 1
7.	2 1 3 1 2 1	8.	1 2 1 1 2 1 2	9.	1 4 1 1 4 1 1
10.	3 1 1 1 4 1 1	11.	3 1 1 1 1	12.	1 2 1 2 1 3 1 1
13.	1 3 2 2 2	14.	2 3 1 2 2	15.	1 2 2 3 2 2
16.	5 1 3 2 1	17.	5 1 3 2 2 1	18.	1 5 1 3 2
19.	4 1 1 4 1	20.	4 1 1 2 2	21.	4 1 1 4 1
22.	4 1 1 2 2	23.	2 2 3 1 2 1	24.	4 2 2 2 2
25.	4 4 2 3 2 2	26.	1 2 1 1 3	27.	1 5 1 3 2 2
28.	1 3 2 2 2 3	29.	5 1 1 1 2 2	30.	5 1 1 1 1 2
31.	5 1 1 1 2 2	32.	5 1 1 1 1 2	33.	2 2 1 2 2 1
34.	4 2 2 3 2	35.	1 5 1 3 2 1	36.	1 2 1 1 3 2
37.	1 5 1 3 2 1	38.	1 3 2 2 2 2	39.	5 1 1 1 2 2
40.	5 1 1 1 1 2	41.	5 1 1 1 2 2	42.	5 1 1 1 1 2
43.	5 1 1 1 2 2				

Животворными в данном разделе представляются также лёгкие ускорения и замедления темпа, внутритактовое варьирование ритмических групп, переменная метрика (6/8; 2/8; 3/8; 6/8; 7/8; 4/8; 6/8; 9/8; 5/8 и т.д.).

Драматургический принцип потока сознания наложил свою печать и на этот раздел: четырежды воздушные тираты прерываются вторжением резко контрастных аккордовых кластеров, словно сигнализирующих о возвращении состояния от иллюзорности к реальности.

Стилевые аллюзии на музыку композиторов авангардного направления, исторически близкого творчеству Г. Чобану, менее поддаются дифференциации по причине их общности, тем не менее, среди них всё же можно выделить несколько имён: А. Веберна, Д. Кейджа, М. Фелдмана. Фрагменты с пуантилистической фактурой ассоциируются с такими сочинениями Веберна, как *Пять пьес (Fünf Sätze) для струнного квартета ор. 5*; *Вариации для фортепиано ор. 27*. Подобно коротким энергетическим всплескам-импульсам звуковых точек, созвучий, россыпей, окружённых паузами,

развивается материал в *De sonata meditor* в тт. 15–16; 39; 44; 56; 62–63; 66–69; 76; 129–135. В последнем разделе (с т. 143) «звёздный дождь» из одиночных звукоточек в разных регистрах составляет автономный фактурный пласт, накладываясь на трельно-тремолирующий фон.

Многочисленные пуантилистические лексемы в сочинении Г. Чобану неразрывно связаны с современной культурой паузирования, которой композитор владеет блестяще. Множественные и разные по длительности паузы — мгновения тишины — часто играют более важную роль, чем звучание. «Нужно было создать такую тишину, которая необходима, чтобы её не было ни много, ни мало», — замечает автор. Текст *De sonata meditor* вызывает интертекстуальные ассоциации с опусами Д. Кейджа *Sonata and Interludes* (1946–1948), *Music of Changes* (*Музыка перемен*, 1951), т.е. с теми, где тишина ещё не возведена в абсолют, как в знаковой пьесе «4' 33''». Но понимание тишины у Г. Чобану вполне согласуется с таковым у Кейджа, написавшего в автобиографии: « В конце сороковых годов я выяснил экспериментальным путём (посетив комнату без эха в Гарвардском университете), что тишина — не акустическое явление. Это изменение мышления, переворот. Я посвятил этому свою музыку. Я стал исследовать непреднамеренное» [4, с. 340].

Творчество американского композитора М. Фелдмана (1926–1987), младшего современника и друга Д. Кейджа, повлияло на несколько поколений современных композиторов, в том числе и на Г. Чобану, который преемственно воспринял особое представление М. Фелдмана о звуке и созвучии: они должны спокойно длиться и дослушиваться до конца, не прерываясь последующими. Роль мотивов в сочинениях Фелдмана выполняют аккордовые атональные структуры, часто чередующиеся с короткими ритмо-мелодическими всплесками. Подобные долгие «подвешенные» аккорды, медитативную жизнь которых нарушают острые ритмические фигуры, можно наблюдать во многих опусах Фелдмана, например, в *Nature Pieces*, в *Extensions 3*. Те же фактурные лексемы обнаруживаются с самого начала сочинения Г. Чобану. Первая аккордовая диссонирующая структура длится восемь тактов, затем после долгого момента тишины — паузы в полтора такта — данная структура «живёт» ещё четыре такта, после чего вклинивается острая ритмическая фигура из четырёх шестнадцатых. Сходная стилистическая аллюзия на композиции Фелдмана возникает в дальнейшем в тт. 20–30; 46–48; 55–75; 77–79. Причём, ещё одна характерная деталь сходства с композициями Фелдмана слышится в постепенном заполнении аккордовой структуры с помощью залигованных нот. Этот приём ассоциируется с постепенным нанесением красок художника на холст.

Что касается определения формы сочинения Чобану, то причудливый медитативный поток стилевых аллюзий, рождённых рафинированным сознанием и подсознанием автора, нельзя назвать аморфным. В крупном плане *De sonata meditor* делится на три раздела. Критерием деления служит обращение композитора к разным системам ладогармонической функциональности, способствующим гетерогенности материала. Так, в первом разделе (тт. 1–85) — это свободная двенадцатитоновая гемитоника, в условиях которой действуют несколько центральных элементов (ЦЭ), распространяющих своё притяжение в рамках отдельного фрагмента. Как правило, ЦЭ составляют резко диссонирующие аккордовые структуры. Например, на участке с первого

по девятнадцатый такты ЦЭ служит полигармония, составленная из двух чистых квинт на расстоянии большой септимы: верхняя квинта, постепенно нагружаясь дополнительными тонами, превращается в кластер.

Во втором разделе сочинения (тт. 86–119) преобладает система хроматической модальности (модусы представлены выше на схеме). В третьем разделе (тт. 143–191) композитор обратился к тональной ладогармонической системе: расширенной двенадцатиступенной тональности на основе *фа-диез минора*, в которой ступени тонического трезвучия чаще всего фиксируются в виде пуантилистических звуковых точек, а первая ступень *фа-диез* десять раз мерцает в басу, трансформируясь в итоге в органный пункт в последних четырёх тактах.

Другим критерием разграничения разделов служит фактурный параметр: в первом разделе господствует дискретная фактура, расслаивающаяся в пространстве на контрастные мелодико-гармонические структуры. Основу трельно-тремолирующего второго раздела составляет техника континуальной полимелодической фактуры. В третьем разделе главенствует смешанная фактура, в которой совмещаются дискретный пуантилистический пласт и континуальный вибрирующий.

Конечно, в этой *post*-сонате не стоит искать пресловутые главную и побочную партии, но черты сонатной цикличности можно ощутить в контрастном материале трёх разделов, последовательность которых «напоминает» о диалектической триаде. Первый раздел в таком случае естественно уподобить первой части — сонатному *Allegro* — и условно определить как *Musica instrumentalis*; второй раздел выполняет функцию второй части сонатного цикла и ассоциируется со смыслом *Musica humana*. Третий раздел соответствует результирующей функции финала с определением *Musica mundana*.

Несмотря на поток наслаивающихся стилевых аллюзий, начиная от сонат Бетховена до музыки XX века, поданных нередко в игровой и утрированной форме, всё же они логично структурированы в образном плане, подчиняясь общей стратегии развития. Оттолкнувшись от размышления о сонате, композитор смог в сжатом и обобщённом виде запечатлеть постепенную историческую эволюцию человеческого сознания, идя от приземлённого, грубого, варварского, тяжеловесного к лирически-созерцательному и от него — к гиперчувствительным тончайшим материям, способным ощутить божественную гармонию небесного и земного.

В *De sonata meditor* у «реципиента» Г. Чобану с композиторами-«донорами» возникает множество интертекстуальных связей, хотя композитор не ставил перед собой энциклопедической задачи. По его признанию, «многое из пианистической клавишной сонаты в мировой литературе осталось за кадром. Так, например, аллюзии на величайших мастеров доклассической сонаты Куперена и Скарлатти здесь не присутствуют». Вместе с тем, попытку автора статьи дешифровать стилевые аллюзии в сочинении Г. Чобану и выявить глубинный смысл текста нельзя считать окончательной и безвариантной. Как указывает в своём исследовании Л. Акопян, «глубинная структура музыкального текста — это, вообще говоря, нечто с размытыми, нечёткими границами: в его центре может иметься ядро наподобие шенкериянского *Ursatz*, но на периферии оно способно утрачивать определённую в силу не поддающихся стопроцентному учёту, не регистрируемых «без остатка» связей с широко понимаемым Текстом соответствующей культурно-исторической традиции, а через него — и с глубинными социально-

психологическими процессами, воздействующими на этот Текст» [5, с. 183]. Ясно одно: *De sonata meditor* Г. Чобану не только обогатила панораму композиторского творчества современной Молдовы как произведение высокой художественной ценности, но и подтвердила соответствие мышления её автора международному уровню.

Библиографические ссылки

1. АМРАХОВА, А. Проблемы современного музыкального синтаксиса в контексте гуманитарного знания. В: *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания*. Москва, 2011, с. 47–69.
2. ГАККЕЛЬ, Л. *Фортепианная музыка XX века*. Ленинград–Москва: Советский Композитор, 1976.
3. САБИНИНА, М. Дебюсси. В: *Музыка XX века: Очерки*. Ч. 1: 1890–1917. Москва: Музыка, 1977, с. 238–274.
4. КЕЙДЖ, Дж. Автобиографическое заявление. В: ДУБИНЕЦ, Е. *Made in USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг*. Москва, 2006, с. 335–346.
5. АКОПЯН, Л. *Анализ глубинной структуры музыкального текста*. Москва: Практика, 1995.

МЕМОРИАЛЬНАЯ ЖАНРОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ В СОЧИНЕНИИ А. ЛЮКСЕМБУРГА ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ПАМЯТИ Д. ШОСТАКОВИЧА

CONCEPTUL GENUISTIC MEMORIAL AL LUCRĂRII TREI PIESE PENTRU PIAN
ÎN MEMORIA LUI D. ȘOSTACOVICI A COMPOZITORULUI A. LUXEMBURG

THE MEMORIAL GENRE CONCEPT OF THE WORK *THREE PIECES FOR PIANO*
IN MEMORY OF D. SHOSTAKOVICH BY A. LUXEMBURG

ОЛЬГА СИГАНОВА,

преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,
Приднестровский высший музыкальный колледж им. А.Г. Рубинштейна, г. Тирасполь

В статье с позиций мемориальной концепции рассматриваются Три пьесы для фортепиано памяти Д. Шостаковича — Прелюдия, Пассакалия, Токката А. Люксембурга. Акцент сделан на жанровом аспекте произведения.

Ключевые слова: пьесы для фортепиано, мемориальный жанр, памяти Д. Шостаковича.

În acest articol autoarea examinează cele Trei piese pentru pian „În Memoria lui Dmitri Șostacovici” — Preludiu, Pasacalia și Tocata, — semnate de compozitorul Arkady Luxemburg, din punct de vedere al reflectării conceptului memorial. Accentul este pus pe aspectul genuistic al lucrării examinate.

Cuvinte-cheie: piese pentru pian, genul memorial, În Memoria lui Dmitri Șostacovici.

In this article the author examines Three Pieces for pianoforte “In Memory of Dmitri Shostakovich” — Prelude, Passacaglia and Toccata, written by the composer Arkady Luxemburg. Special emphasis is laid on the genre aspect of this work.

Keywords: pieces for piano, memorial genre, In memoriam of Dmitri Shostakovich.