

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.

Жанровую основу цикла *Три пьесы для фортепиано памяти Д. Шостаковича* А. Люксембурга составляют три старинных жанра, весьма показательные для творчества Шостаковича — *прелюдия, пассакалия, токката*. За каждым из жанров великий мастер закрепил определённый круг образов. Наиболее широко из них в его наследии представлена прелюдия. В большинстве своём это яркие, характерные пьесы в широком образном диапазоне от добродушно-иронических, непринуждённо-шутливых, гротесково-сатирических до скорбно-возвышенных, интеллектуально-углубленных и величаво-сосредоточенных в традициях Генделя и Баха. Композитор традиционно использует этот жанр в самостоятельных циклах: *Прелюдии для фортепиано* op. 2 и op. 34, *Прелюдии и фуги* op. 87; в качестве отдельных частей в циклических формах: *Квинтет* op. 57; а также как самостоятельное произведение: *Траурно-триумфальная прелюдия памяти героев Сталинградской битвы* (1967).

Жанр пассакалии с характерным для нее остигнутым повторением основной мысли в басу Шостакович использовал для воплощения сосредоточенного размышления в музыке, трагического катарсиса. В сочинениях на военную тематику пассакалия часто замещает лирическое *Adagio*. Отражая внутреннюю силу духа (*8 симфония*), чувство глубокой сдержанной скорби (*Трио Памяти Соллертинского, Квартет № 3, Скрипичный концерт № 1*), пассакалия нередко выполняет функцию философско-трагедийной кульминации в цикле. По замечанию В. Бобровского, пассакалия «становится в симфонических концепциях Шостаковича носителем ведущей положительной идеи» [1, с. 242].

Семантикой жуткого механизированного движения наделён жанр токкаты. Традиционный *perpetuum mobile* у Шостаковича переосмысливается, часто связываясь с воплощением образов зла. В отдельных сочинениях соединение токкаты и пассакалии образует цикл в цикле, где энергии грозного натиска сил разрушения и смерти (токката) противостоит мужественный стоицизм и несгибаемая внутренняя воля (пассакалия), как в *Квартете № 3* — III и IV части, в *Симфонии № 8* — III часть.

Именно в русле указанных образно-семантических сфер трактует данные жанры и А. Люксембург. Три пьесы едины в интонационном плане. Автор сознательно ограничивает себя определённым комплексом интонаций, выявляя в процессе развития и преобразования их скрытые возможности. Не используя в музыкальном материале других цитат, — кроме монограммы *DEsCH*, — или далёких аллюзий, композитор воссоздает характерные приметы стиля великого современника. Можно предположить, что в данном сочинении Люксембург попытался представить свое видение личности гениального композитора.

Прелюдия (*Andante con moto*) написана в трёхчастной форме с динамической репризой, типа *A B A₁* (24 тт. – 19 тт. – 17 тт.). Характер скорбно-сосредоточенного шествия создается хоральной моноритмической фактурой, минорным колоритом, патетическими интонациями-возгласами. Ощущение размеренного движения возникает благодаря пунктирной ритмической формуле $\downarrow \cdot \uparrow \circ \parallel$ в размере 2/2, с небольшими вариантами проходящей через всю пьесу. Структура гармонических созвучий, сочетающих уменьшенную октаву с тритоном (в крайних частях), уменьшенную октаву и

две уменьшенные квинты, сцепленные на расстоянии малой секунды — “третон-аккорд” (в средней части), показывает высокий уровень диссонантности.

Прелюдия и *Пассакалия* интонационно связаны: ядро 17-тактовой темы фугированной *Пассакалии* положено в основу *Прелюдии*, но его изложение и звучание в указанных пьесах различно. Аккордовые вертикали в партиях обеих рук в *Прелюдии* есть не что иное, как два зеркально-симметричных пласта, одновременно проводящих тему в прямом и обращённом виде. Если брать за отправную точку тему *Пассакалии*, то в тема в прямом движении (Т) помещена в нижний пласт, а в тема в обращении (Л) — в верхний. Направляющими в этом движении служат крайние звуки обоих пластов — d^3 и D .

Начало средней части (*f*) знаменуется вертикальной перестановкой пластов, смещением их в крайние регистры, энгармоническими заменами аккордовых тонов. Развитие, заключающееся в ритмической активизации, нарушении регулярности, появлении пауз, а также в динамическом нарастании, приводит к смысловой и громкостной кульминации пьесы, точно совпадающей с точкой «золотого сечения». Сокращённая реприза (*ppp*), вариантно возвращающая I часть, казалось бы, даёт импульс новой волне развития. Однако активность движения падает. *Прелюдия* заканчивается возвращением на исходную звуковысотную и регистровую высоту (последние 4 такта), образуя мистический замкнутый круг. Схематически строение *Прелюдии* можно представить следующим образом:

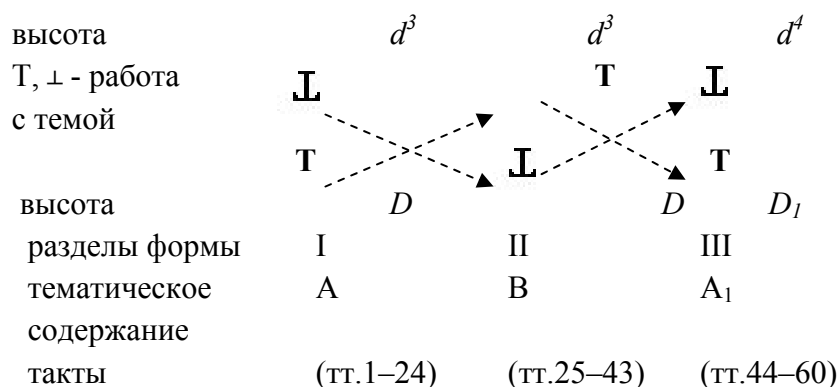


Рисунок 1. Строение *Прелюдии* А. Люксембурга.

Выделяя подчеркнуто высокий уровень диссонантности основной темы, автор, по-видимому, намеренно даёт её в искажённом виде, усиливая тем самым трагическую экспрессию образа. Напомним, что Шостакович нередко прибегал к такому приёму (примером может служить главная партия в разработке и репризе I части Симфонии № 7).

Важную роль в создании своеобразного эффекта приближения играет распределение двух динамических волн. В *Прелюдии* А. Люксембурга использовано большое динамическое нарастание от *pp misterioso* начала I части до генерального *sfff* конца II части и небольшой волной от *ppp* до *f* в III части:

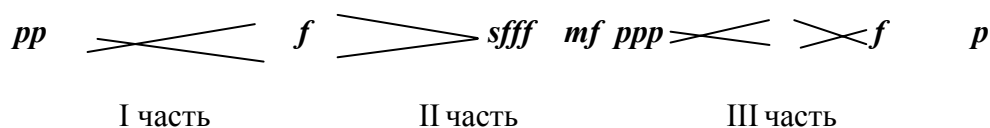


Рисунок 2. Динамическое развитие в *Прелюдии* А. Люксембурга.

Если *Прелюдия*, воплощающая образ движения, представлялась как картина шествия, то *Пассакалия* (*Moderato*) отразила течение внутренних мыслей человека. Такая трактовка, без сомнения, продиктована самим характером музыкального материала, хотя и не лишена некоторого противоречия. Ведь исторически сложилось так, что именно пассакалия связывается с шествием, а прелюдия — с импровизацией, размышлением.

В *Пассакалии* воскрешается дух самых глубоких сочинений Шостаковича с их раздумьями о смерти, времени и о себе. Именно в *Пассакалии* А. Люксембург выражает своё авторское отношение к своему современнику, сделав монограмму *DEsCH* интонационным ядром 17-тактовой темы. Композитор осознал, что он жил в одно время с большим художником, чей уход он воспринял как величайшую потерю. Напомним, что в мемориальных сочинениях многих композиторов на смерть Шостаковича (Л. Пригожина, М. Носырева, С. Цинцадзе, Я. Фрейдлина, А. Шнитке и др.) монограмма *DEsCH* явилась импульсом к драматическому развёртыванию. В сочинениях Шостаковича монограмма или мотивы, близкие ей по звуковому составу, использовались весьма часто: гл.п. I части *Пятого квартета*, I и III части *Восьмого квартета*, III часть *Десятой симфонии*, скерцо из *Скрипичного концерта* и др.

Тема-монограмма в *Пассакалии* выступает строго, сдержанно и в то же время певуче (авторское указание *cantabile*). Её предваряет квартетный зачин — вечная интонация зова, которая здесь воспринимается как сигнал не только к восприятию “символа”, но и всего последующего развития. Основная протяжённая тема, помимо инкрустации монограммы, интересна во многих отношениях. Если говорить о гармонических средствах, то налицо использование хроматической тональности с центром *d*. С точки зрения синтаксической структуры, тема вырастает из ряда мотивов-сегментов, разделённых между собой паузами, которые в свою очередь, “проросли” из одного ядра.

Так, второй сегмент (первый — тема *DEsCH*) — вид “мотива креста” в малотерцовом объёме, звучащий в несколько “выровненном” варианте. Однако здесь он не выступает как самостоятельная семантическая единица, а является интервально суженным обращением темы-монограммы *des-c-h — f-e-fis-g*. Третий сегмент, сохранив исходную интонацию тритона, но представив ее в обращении (диапазон первого сегмента — a^1-es^2), сам подвергается развитию. Его трёхзвучный мотив, состоящий из последования уменьшенной и чистой квинты ($g^2-cis^2-gis^2$), в четвёртом сегменте дан в ракоходе ($b^2-es^2-a^2$), а в пятом — в инверсии ракохода ($des^2-as^2-d^2$). Шестой и вторая половина четвёртого сегмента, имеющие общий нисходящий контур, также можно представить как зеркальные варианты друг друга (композитор заменяет восходящий ход на квинту нисходящим на кварту e^2-h^1).

Тким образом, можно заметить, что А. Люксембург использует некоторые приёмы, характерные для серийной техники, а именно: сегментацию ряда, приём варьирования и прорастания в нем (по А. Веберну «одно и то же, но в тысяче вариантов»), выбор ведущих интервалов — малой секунды, уменьшенной и чистой квинты. Целостному восприятию темы способствует её волнообразное строение: начинаясь с a^1 (*mf*) и достигнув местной кульминации b^2 (*f*), она возвращается на исходную высоту (*p*).

Данная тема становится основой особой, фугированной формы *Пассакалии* (фуга-пассакалья — по И. Кузнецову, по Ю. Холопову — фугостинато) как результата

жанрового синтеза¹. Тема проходит десять раз в одной тональности, образуя двухчастную форму с заключением. В процессе развития композитор использует, с одной стороны, традиционные полифонические приёмы — неудержанные противосложения, стретты, октавные дублировки изложений темы, проведения ее на разном высотном уровне, сочетание полифонического и аккордово-гармонического склада письма. Как указывает И. Кузнецов, «своеобразие этому типу фуг придает фактурный контраст разделов, создаваемый вариационной формой, и сочетание имитационного строения полифонической ткани с постоянным звучанием (чаще — в басовом голосе) одной и той же темы» [2, с. 127]. С другой стороны, привлекают внимание средства, характерные для современного контрапунктического письма: возникновение гармонических созвучий в результате линейного движения различных голосов фактуры, ведущая роль секундовых и малотерцовых связей между ними, образование интервально однородных аккордов нетерцовой структуры и др.

Интересна в данном ракурсе II часть *Пассакалии*, состоящая из четырёх проведений темы и полностью выдержанная в гармонической фактуре. Из нее заимствуется строение аккордовой вертикали как для противосложения, так и для темы из *Прелюдии*. Первое проведение (пятое из общего количества) представляет собой октавно дублированную тему в нижнем голосе и размеренное движение четвертями аккордового противосложения моноинтервальной структуры (третон в уменьшенной октаве). Во втором проведении (начиная с авторской ремарки «болезненно, таинственно», *pp*) тема перемещается в третью октаву, а противосложение — в большую, где, сохранив своё мерное движение (в данном случае — октавами), неуклонно “карабкается” вверх, преодолевая расстояние в три с половиной октавы. В плане содержания эти музыкальные средства, по-видимому, призваны отразить душевные терзания крайней степени. Третье, кульминационное проведение (*Largo*) основано на стретте с однотоковым интервалом вступления и полным звучанием темы. В данном контексте массивные аккорды крупными длительностями на *f* воспринимаются как отчаянный протест против смерти.

В небольшом заключении-послесловии, где применен прием двухголосной стретты, постепенно ослабляется жуткий накал предыдущего напряжения. Усеченная до 8 тактов тема проводится в низком регистре с расстоянием в две октавы и постепенным снижением уровня динамики до *ppp* — как поиск того момента истины и тишины, который примиряет нас с вечностью.

Токката (*Allegro con fuoco*) раскрывает своего рода третью ипостась метатемы цикла. Три разных облика, три контрастных её воплощения подчеркнуты авторскими указаниями в каждой пьесе — *misterioso*, *cantabile*, свирепо — соответственно.

В *Токкате* А. Люксембургу удалось найти точные средства передачи всей жёсткости, механистичности разрушительной силы зла. В быстром темпе уже знакомые, использованные ранее приёмы, обновляются. Так, наряду с элементами эквиритмической зеркальной симметрии (тт. 3–5, 11–13, 65–71), звучат имитации мотивов в обращении и зеркальном отражении (тт. 1–2, 6–9, 41–44); проведение темы восьмью длительностями с

¹ Исторически устоявшейся формой в пассакалии являются вариации на *basso ostinato*. Форма высшего порядка, как правило, складывается в трехчастные построения. В современной музыке появляются жанрово-гибридные формы фуги, среди которых — fuga-пассакалья. Образцы такой формы находим в финале симфонии *Гармония мира* П. Хиндемита, первой фуге из финала Симфонии № 1 С. Слонимского и др.

повтором отдельных нот (тт. 1–4, 19–22) подчёркивает её нынешний, токкатный облик. Остродиссонирующий “третон-аккорд” является не только гармонической основой противосложения (тт. 55–57) и утолщённого пласта зеркально-имитируемой темы в генеральной кульминации всего произведения — *ffff, marcato* тт. 58–63, но и выступает как самостоятельная единица в музыкальном развитии (тт. 3–4, 6–7).

Форму *Токкаты* в целом можно определить как трёхчастную. При этом крайние части скорее выполняют функции вступления и заключения к центральной средней части. При едином — зеркально-симметричном — способе изложения музыкального материала, характерном для всех частей, их интонационное содержание различно. Так, I часть (тт. 1–17) начинается с полного проведения темы, которая здесь укладывается в пять тактов в размере 4/2. Следующие пять тактов — это ракоходный вариант темы (неполный), плавно переходящий в моноритмическое механистическое мелодико-гармоническое движение на *crescendo*. Заключительная гармоническая последовательность в условиях общей тональной неустойчивости приобретает ярко выраженное каденционное звучание благодаря кварто-квинтовому соотношению в аккордах крайних звуков и терцовой структуре самих аккордов, образующих политональное сочетание $\frac{A^6_4}{C_6}$

Вступающая после однотоковой “передышки” III часть (*Piu mosso*, т. 65) воспринимается как последний титанический порыв. От точки нулевого отсчёта — звука *es'*, подчиняясь центробежной силе, к крайним регистрам “уступами” устремляется ровный мелодический поток, представляющий собой свободную гармоническую фигурацию на основе аккорда с чистой квартой и тритоном, поддерживаемый динамическим нарастанием. Интервальный состав этих четырёхзвучных “уступов” — тритоны и чистые кварты, связываемые между собой интервалом малой секунды или чистой квинты. Не задерживаясь долго на вершине, волны потока начинают медленно сближаться — малосекундовые интонации в виде аккордов с уменьшенной октавой, в ритмическом оформлении две восьмые–четверть. Создается эффект открытых, несдерживаемых стенований, ещё и ещё раз напоминающих о боли утраты. Всё останавливается на хроматическом полутоне *d'*–*dis'*. Графически III часть можно представить следующим образом:

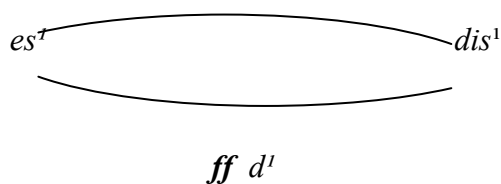


Рисунок 3. Развитие в репризе *Токкаты* А. Люксембурга

Средняя часть (*Tranquillo*) так же, как и *Пассакалия*, представляет собой фугу-остинато, выстроенную по принципу динамических волн в границах трёх разделов. 12-тоновая хроматическая тема (записанная по правилам правописания мажорной хроматической гаммы) неизменно проходит 24 раза (по 8 проведений в каждом из трех разделов), чередуясь с четырьмя интермедиями. Она условно разбивается на три интервальных сегмента, сочетающих: а) чистую кварту и чистую квинту, б) большую сексту и большую септиму, в) малую секунду и малую терцию.

Эта авторская тема (1,5 такта), безусловно, написана под влиянием темы XV фуги (*Ges-dur*) op. 87 Д. Шостаковича. Из неё взята идея расширения звукового диапазона от начального звука (здесь от *f*). Характерно, что в обеих темах задан быстрый темп и соблюдается поступательное движение четвертями.

Уже в экспозиционном первом разделе проходит интенсивное развитие. Так, четыре из восьми проведений темы звучат в малой октаве, и по два — во второй и большой. В качестве контрапункта к теме-остинато выступает уже известная тема, общая для *Пассакалии* и *Прелюдии*. Следовательно, тема *Токкаты*, написанная А. Люксембургом в стиле *à la Шостакович*, благодаря полифоническому принципу взаимодействует с темой Шостаковича, выступающей в функции *метатемы* цикла, и это контрпунктическое соединение воспринимается как стилевое приближение к музыке классика XX века.

Сочетание остинатного и фугированного принципов повлияло на характер взаимодействия тем: тема *Токкаты* выдержана в строгом остинато, в то время как метатема, не совпадая с её границами, изменчива и очень свободна в своём развитии (в пятом и седьмом проведений она звучит в обращении с пропуском отдельных нот). Композитор избегает сложной формы двухтемной фуги, следуя принципу постепенного интонационного сближения двух генетически родственных тем. Две короткие интермедии производны от второй темы. Для них типичны последовательность чистых-уменьшённых, чистых-увеличенных интервалов, симметрия в расположении голосов.

Две интермедии (по 3 и 4 такта) содержит и средний раздел. В них, как, впрочем, и во всем разделе, основой выступает приём расширения звукового пространства. Так как девятое–десятое проведений темы звучали в верхнем голосе, одиннадцатое–двенадцатое — в басу, а тринадцатое–четырнадцатое — в третьей октаве, то возникает ассоциация с перестановками первоначального соединения в технике двойного контрапункта. Кульминационный момент раздела — низвергающийся пассаж на *ff* (т. 49) протяженностью в пять октав, сдерживаемый нарочито подчёркнутым звучанием темы в контроктаве.

Третий раздел (17–24 проведений) — генеральная кульминация *Токкаты*. Её непосредственная подготовка движением параллельными тритонами и “тритон-аккордами” в контрапунктирующем голосе, завершается четырёхкратным остинатным утверждением (*ffff*) темы в третьей октаве. Контрапунктом служит ее свободная имитация в обращении на расстоянии восьмой длительности.

Завершая анализ цикла *Три пьесы для фортепиано* А. Люксембурга, обобщим сделанные наблюдения. В трех контрастных жанрах — прелюдии, пассакалии, токкате, — по авторскому замыслу представлены три лика одной темы. Помимо этого, дополнительную объединяющую силу имеют отдельные элементы музыкального языка — отсюда выбор аккордовой вертикали в виде тритона, “вписанного” в объём уменьшенной октавы (“тритон-аккорд”), использование отдельных полифонических приёмов (имитации, зеркально-симметричных перестановок голосов), хроматической тональности как интонационной основы цикла, преобладание волнового принципа развития материала, наличие аккордово-гармонических арок (первый аккорд *Прелюдии* воспроизводится в первом и заключительном тактах *Токкаты*). Указанные элементы гармонического языка, особенности фактурной организации, трактовки хроматической тональности, жанровой

трансформации материала и т.д. в сочинении А. Люксембурга перекликаются со стилистыми константами музыки Д. Шостаковича.

Три пьесы для фортепиано, посвященные Д. Шостаковичу, среди огромного числа произведений мемориальной тематики являются весьма показательными и интересными в своём замысле и композиционном решении. Введение темы-монограммы, использование трёх ведущих для творчества Д. Шостаковича жанровых моделей с сохранением их семантической нагрузки, соединение темы-аллюзии из *Ges-dur*-ной фуги оп. 87 Д. Шостаковича и основной темы всего произведения А. Люксембурга можно расценить как проявление стиливого диалога.

Библиографические ссылки

1. БОБРОВСКИЙ, В. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича. В: *Статьи и исследования*. Москва, 1990, с. 234–255.
2. КУЗНЕЦОВ, И. *Теоретические основы полифонии XX века*. Москва: Консерватория, 1994.

FORMAREA REPERTORIULUI PIANISTIC NAȚIONAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX (ANII '40-'60)

THE CREATION OF THE NATIONAL PIANO REPERTORY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY (THE 40s–60s)

ELENA GUPALOVA,

lector superior universitar, doctor în studiul artelor,
Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

Articolul descrie procesul evoluției muzicii moldovenești contemporane pentru pian, asimilarea treptată de către compozitori a diferitelor genuri muzicale, dezvoltarea activității pedagogice, interpretative și editoriale din Republica Moldova în cea de-a doua jumătate a sec. XX. De asemenea, mai este analizată includerea lucrărilor autohtone pentru pian în repertoriul instructiv și cel de concurs. Autoarea depistează o anumită corelație între aprobarea pedagogică și concertistică a pieselor pentru pian și publicarea lor ulterioară.

Cuvinte-cheie: *culegere de note, publicații pentru pian, repertoriul autohton instructiv, repertoriul pentru concurs, aprobarea pedagogică și concertistică.*

The article describes the process of evolution of Moldovan contemporary music for piano, the gradual assimilation by the composers of different music styles, the evolution of pedagogical, interpretative and editorial activities in the Republic of Moldova in the second half of the 20th century. There is also an analysis of the introduction of native pieces for piano in the educational and competition repertory. The author traced out a certain correlation between the pedagogical and concert approval of the pieces for piano and their subsequent publication.

Keywords: *collection of music notes, publications for piano, local instructive repertory, repertory for competition, pedagogic and concert approval.*

În procesul evoluției muzicii contemporane moldovenești pentru pian din a doua jumătate a secolului XX putem schița, în mod convențional, șase etape, ce coincid pe plan cronologic cu deceniile postbelice: 1) mijlocul secolului XX (anii '40–'50); 2) anii '60 ; 3) anii '70; 4) anii '80; 5) anii '90 și 6) începutul secolului XXI. Procesul de afirmare și dezvoltare a unor genuri