

1.

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ С. ЛОБЕЛЯ:
ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ**

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE S. LOBEL:
PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY S. LOBEL:
PARTICULARITIES OF COMPOSITION AND DRAMATURGY

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА,

и. о. профессора, кандидат искусствоведения,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Статья посвящена анализу Концерта для фортепиано и оркестра Соломона Лобеля — известного композитора, автора симфонических и камерных произведений, вошедших в золотой фонд композиторского творчества Республики Молдова. Написанный в конце 70-х годов XX века, концерт и сегодня не утратил своей актуальности. В статье рассматриваются композиционно-драматургические особенности цикла, а также некоторые аспекты музыкального языка.

Ключевые слова: Соломон Лобель, концерт, фортепиано, цикл, форма, бэтуда, лейтмотив, реминисценция.

Articolul de față este dedicat analizei Concertului pentru pian și orchestră de Solomon Lobel — vestit compozitor din Republica Moldova, autor al creațiilor simfonice și de cameră care au intrat în fondul de aur al componisticii naționale. Apărut la sfârșitul anilor '70 ai sec. XX, Concertul nu și-a pierdut actualitatea și în zilele noastre. Autoarea abordează problemele arhitectonice și dramaturgice ale ciclului, precum și unele aspecte ale limbajului muzical.

Cuvinte-cheie: Solomon Lobel, concert, pian, ciclu, formă, bătută, leitmotiv, reminiscență.

This article presents an analysis of the Concerto for piano and orchestra by Solomon Lobel — a famous composer from the Republic of Moldova who is the author of symphony and chamber works that entered the golden fund of national composition. The Concerto that appeared in the late seventies of the 20-th century still presents great interest for musicians nowadays. The author analyzes the Concerto under different aspects such as the structures of the cycle, the form of it's parts and the musical language.

Keywords: Solomon Lobel, piano concerto, three-part cycle, musical form, musical language.

Концерт для фортепиано с оркестром Соломона Лобеля был написан в 1978 году и прозвучал впервые 12 мая 1979 г. на Пятом съезде Союза композиторов Молдовы. Созданный за два года до смерти автора, концерт, по сути дела, подводит итог его продолжительного и продуктивного творческого пути. Произведение сконцентрировало в себе богатейший опыт композитора в различных жанрах и интенсивные поиски в области формы и музыкального языка.

Появление Концерта для фортепиано с оркестром С. Лобеля вряд ли можно считать случайным, в этом произведении соединились две важнейшие линии, характерные для его творчества: симфоничность мышления и интерес к художественным и техническим возможностям фортепиано. Ко времени создания концерта С. Лобель уже был автором семи симфоний и других оркестровых произведений, а также большого количества сочинений для фортепиано, в числе которых четыре сонаты, сюита и множество миниатюр. К этому следует добавить, что Концерт для фортепиано с оркестром — не первый опыт композитора в области концертной музыки: его перу принадлежат также Концерт для скрипки с оркестром (1956) и примыкающее к данному жанру Концертино для гобоя и фортепиано (1957).

Цель настоящей статьи — восполнить определенные пробелы в изучении фортепианного концерта С. Лобеля¹ и, не в последнюю очередь, пробудить интерес исполнителей и исследователей к анализируемому сочинению. Среди поставленных нами задач — рассмотрение композиционно-драматургических особенностей концерта, а также жанровой основы тематизма и некоторых сторон музыкального языка.

Концерт для фортепиано с оркестром С. Лобеля можно отнести к симфонизированному типу [3], отличающемуся относительным равноправием солиста и оркестра. Фортепиано отведена важная роль в цикле, ему поручены как изложение ряда важнейших тем в сопровождении оркестра, так и сольные эпизоды, в том числе две каденции — во II части и финале. Не менее весомое значение имеет и оркестр. Обратившись к парному составу с добавлением малой флейты, английского рожка и третьей трубы, автор широко использует его возможности для

1 Отдельных исследований, в которых рассматривался бы концерт С. Лобеля, в отечественном музыковедении нет. Несколько страниц о данном сочинении содержат работы 1980-х гг.: монографический очерк Е. Клетинича о творчестве Лобеля [2] и брошюра Э. Абрамовой об инструментальном концерте в творчестве композиторов Молдовы [1]. В 2000-е гг. появились очерки Е. Мироненко о концертном жанре в Республике Молдова, где концерту Лобеля посвящено по одному абзацу [5, с. 715; 3, с. 167]. И хотя сочинение не обойдено вниманием музыковедов, оно, безусловно, заслуживает более подробного анализа.

создания индивидуализированной, тематически насыщенной музыкальной ткани. В целом соотношение фортепианной и оркестровой партий отвечает сути концерта как жанра, основанного на принципе соревнования, состязания, диалога между солистом и оркестром. При этом немаловажен и виртуозный характер партии рояля, как неотъемлемый атрибут концертного произведения.

Концерт построен как трехчастный цикл, в котором вторая и третья части исполняются без перерыва. Темповое и образное соотношение частей типично для классико-романтической модели жанра: крайние части являются носителями моторно-динамического начала, средняя — средоточием лирических образов.

Первая часть (*Allegro moderato*) написана в сонатной форме²:

	Вступл.	Экспозиция				Разработка-эпизод	Реприза		Кода
		ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	ПП+ЗП	
Цифры:		1-3	4-7	8-10	11-12	13-21	22	23	24-28
Кол-во тактов:	4	18	26	25	23	64	6	18	41
Тем. содержание:		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c+d</i>	<i>e</i>	<i>a</i> ₁	<i>c</i> ₁ <i>d</i> ₁	<i>a</i> ₂

Осторожные, крадущиеся «шаги» кларнетов, фаготов и низких струнных *pizzicato*, звучащие в оркестровом вступлении, подводят к главной теме I части:

Пример 1.

I часть, тема главной партии

Главная партия начинается с последовательности двух контрастных жанровых элементов: первый — танцевальный, основанный на синкопированном ритме народного танца типа бэтуга (пример 1, тт. 1–2); второй — маршевый, отличающийся более размеренным ритмом и как бы сдерживающий импульсивность первого (тт. 3–4). Элемент, обнаруживающий черты бэтуги, проходит как лейтмотив через все части концерта, играя важную роль в драматургии произведения. В каждом новом проведении он предстает в варьированном виде, приобретая разнообразные жанрово-образные качества: то энергичную напористость марша, то скерцозную характеристичность, а то и пасторально-эпические черты. Появляясь, как правило, на стыке разделов формы, лейтмотив-бэтуга выполняет функцию своеобразного «регулятора», переключателя, знаменующего очередной перелом в становлении музыкального «действия»³.

2 Здесь и далее ссылки даются по клавиру: С. Лобель. Концерт для фортепиано. Рукопись. (Клавиры и оркестровые голоса находятся в архиве Союза композиторов и музыковедов Молдовы).

3 Отмечая камерный характер начальной фразы, Э. Абрамова пишет, что она «отличается от привычных для жанра концерта «плакатных», выписанных «крупным штрихом» тем» [1, с. 34]. В целом разделяя это мнение, заметим лишь, что было бы нелегко считать «плакатность» и «крупный штрих» неотъемлемым свойством начальных тем концертов (достаточно вспомнить начало третьего фортепианного концерта С. Рахманинова, второго фортепианного концерта К. Сен-Санса и др.).

Немаловажное значение в дальнейшем тематическом развитии имеет и маршевый элемент: свойственные маршу жанровые приметы проявляются в разных разделах формы, прочерчивая в драматургической канве сочинения героико-драматическую линию.

Начало второго раздела (ц. 2) вносит определенный контраст в характер музыки: на фоне октавных педалей флейты и кларнета в партии фортепиано звучат нисходящие интонации, «щемящие» задержания, берущие начало в сфере *lamento*. В последнем двутакте ц. 2 появляются начальные элементы главной партии, которые готовят наступление репризы (ц. 3), где ярко и напористо звучат очередные варианты лейтмотива-бэтуты.

Главная партия обнаруживает черты трехчастной репризной формы, в рамках которой на интонационно-тематическом уровне протекают интенсивные вариационные процессы, выражающиеся в постоянном изменении мотивов при их повторении. Отмеченные черты главной партии проецируются на весь цикл, в котором важную роль играют как преобладание репризных структур, так и варьирование материала: ни одна тема не проводится одинаково хотя бы дважды.

Тенденция к вариативности заметна и в ладовой структуре темы главной партии, она подчиняет себе как горизонтально-мелодическое развертывание, так и гармоническую вертикаль. Это проявляется уже в начальной фразе, обнаруживающей контуры сразу трех тональностей: *E-dur*, *gis-moll* с признаком фригийского лада (если абстрагироваться от начального оркестрового аккорда, который практически не влияет на восприятие темы) и *g-moll* (звук *ais*, появляющийся во 2-м т., можно трактовать как терцию тонического трезвучия — энгармоническую замену звука *b*). Объединяясь, эти модальные образования формируют 12-тоновый ряд, являющийся основой хроматической системы. В целом лейтмотив-бэтута содержит в себе краткий «конспект» звуковысотной организации концерта, для которой характерна малосекундовость, проявляющаяся как в голосоведении и соотношении аккордов, так и в хроматической вариантности звуков диссонирующих аккордовых образований (см. пример 1: одновременно звучащие в аккордах звуки *a – ais* в т. 3, *g – gis* и *c – cis* в т. 4). Здесь же отметим и настойчивое повторение минорного квартсекстааккорда в партии фортепиано — аккорда, который играет особую роль в музыкальном языке сочинения, выделяясь как в вертикальных образованиях, так и в мелодическом развертывании тем.

С точки зрения соотношения фортепиано и оркестра, начало *Концерта* утверждает лидирующую роль солиста, но лидерство это — неброское, ненавязчивое. Порученная фортепиано тема лишена виртуозности и излагается в простой фактуре, в среднем регистре, в основном в пределах *p – mf*. Оркестровая партия также отличается скромностью фактурного решения, выполняя чисто аккомпанирующую роль. В целом главная партия как бы содержит в себе энергию сжатой пружины, которая готова вот-вот развернуться, и этот процесс «высвобождения энергии» начинается уже в последнем четырехтакте, где тема проводится в виде пяти- и шестизвучных аккордов на *fcrescendo*. Здесь лейтмотив-бэтута впервые проявляет себя как переключатель «событий» на границе разделов формы.

Связующая партия строится на новом тематическом материале. Тема, бесстрастно-механически «вышагивающая» четвертными и половинными нотами, звучит сначала в оркестре, а затем у фортепиано, в сочетании с оркестровым контрапунктом. Арпеджированные переборы в партии фортепиано вызывают ассоциации с фактурой аккомпанемента, типичной для романса или ноктюрна. Фактурное оформление раздела включает еще несколько элементов: хоральные аккорды и сигнально-фанфарные реплики медных духовых, токкатно-этюдные фигурации фортепиано, трелеобразные репетиции, синкопированные «перезвоны». Некоторые из них сыграют важную роль в последующем развертывании музыкального материала.

Постепенное нарастание звучности приводит к кульминационному «плато», триольное движение которого обрывается резкими аккордовыми ударами. Вступающая после этого по-

бочная партия по характеру музыки резко контрастирует с предыдущими разделами. Ее зачин, отличающийся капризной прихотливостью мелодической линии и ритмического рисунка, несет в себе одновременно черты мазурки и вальса:

Пример 2.

I часть, тема побочной партии

В начале побочной партии впервые протяженный участок звучания отдан оркестру. В первом разделе преобладают деревянные духовые и струнные инструменты, второй (ц. 9) представляет собой хорал трех тромбонов, сопровождаемый затаенной поступью низких струнных и литавр. В третьем — варьированной репризе — на смену оркестру приходит фортепиано соло, которое выступает со своей версией темы, обыгрывая ее характерные детали: мелодический излом, пассажи шестнадцатыми, триоли, пунктирный ритм. В новой трактовке образ побочной партии приобретает еще более капризный характер, усиливающийся за счет частых перепадов громкостной динамики.

Полифонический диалог флейты и кларнета (ц. 11) начинает заключительную партию, развивающую материал побочной. Далее происходит «модуляция» в сферу моторики, подключается фортепиано, расширяется оркестровый состав, повышаются регистр и уровень громкости — и в момент наивысшего накала вступает центральный раздел сонатной формы, сочетающий черты разработки и эпизода. В маршевом скандировании грузных оркестровых аккордов улавливается контур лейтмотива-бэтуты, который и в данном случае появляется на грани частей формы:

Пример 3.

I часть, начало разработки

Разработка-эпизод тематически довольно слабо связана с экспозицией. Первый раздел (ц. 14–19), построенный на интенсивном противоборстве фортепиано и оркестра, основан преимущественно на фигурациях скерцозно-токатного плана, для него характерны разнообразные полифонические переключки, частая смена метра (4/4, 3/4, 2/4, 5/8, 7/8), фактуры, оркестровых красок, динамических планов. Во втором разделе (ц. 20–21) в партии оркестра появляются связанные мелодические образования, среди которых выделяется новая тема — вальсовая кантилена струнной группы (пример 4). В партии фортепиано, напротив, наступает апогей токатно-фигуративного движения на основе трелеобразных репетиций, а также «барабанной» ритмоформулы $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, которой предстоит сыграть важную роль в финале концерта.

Пример 4.

I часть, разработка

Мощное динамическое нарастание подводит к началу репризы, представляющей собой конспективный и очень вольный «пересказ» содержания экспозиции. Главная и побочно-заключительная партии сжаты в ней до размеров мини-построений, излагающих материал с существенными вариационными изменениями и в другом инструментальном воплощении, а связующая партия отсутствует вовсе. Как бы компенсируя подобную «легковесность» репризы, следующая за ней кода отличается значительной протяженностью и интенсивностью развития. Она соединяет в себе черты заключительного и развивающего разделов, возмещая таким образом, с одной стороны, отсутствие в сонатной форме полноценной разработки, а с другой — пропуск связующей партии в репризе. Кода, начинающаяся с лейтмотива-бэтуты, развивает интонационные и фактурные элементы из разных разделов сонатной формы. В самом конце на *ff* фортепиано еще раз провозглашает лейтмотив-бэтуту.

II часть (*Lento*) — лирическое интермеццо, контрастно оттеняющее активную действенность крайних частей цикла. Впрочем, музыку части нельзя назвать абсолютно безмятежной, в ней порой слышны отголоски былых коллизий, вносящие в образное развитие драматические черты и приводящие к яркой кульминации.

Архитектоническую основу *Lento* составляет сложная трехчастная форма со средней частью типа эпизода и сокращенной репризой:

Разделы формы	A			B	A ₁	Кода
Тематическое содержание	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	<i>c</i>	<i>a</i> ₂ Микрокаденция	<i>d</i>
Цифры	[28]	29	30	31-32	32, т.5 – 33	34
Кол-во тактов	12	31	5	16	20	14

Первый раздел, изложенный в простой трехчастной форме (*a b a*₁), начинается мелодией флейты, носящей пасторальный характер. Вместе с тем, безыскусно-повествовательный тон музыки обнаруживает внутреннюю противоречивость благодаря синкопированному ритму, напоминающему о лейтмотиве-бэтуте, а также хроматическому аккордовому фону, как бы «взламывающему» изнутри диатоническую простоту темы:

Пример 5.

II часть, начало

The musical score for Example 5 consists of two staves. The top staff is for Fl. solo, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*). The bottom staff is for the Orchestra (Orch.), specifically Violins (V-ni) *con sord*, starting piano (*p*) and moving to mezzo-piano (*mp*). The key signature is D minor and the time signature is 4/4.

После напряженных хроматизмов свежо воспринимается простое трезвучие *d-moll*, которым начинается достаточно развернутый сольный эпизод фортепиано (*b*). Хоральная фактура, колокольные басы, неспешное, размеренное движение целыми и половинными длительностями чередуются с более подвижными мелодическими ходами:

Пример 6.

II часть

The musical score for Example 6 is for Piano. It starts at measure 29 with a piano-piano (*pp*) dynamic. The score includes triplet markings and various rhythmic patterns. The key signature is D minor and the time signature is 4/4.

Постепенное повышение регистра и усиление громкости подводят к местной кульминации, построенной на скандировании синкопированных аккордов (конец ц. 29), после чего следует сжатая до пяти тактов реприза *a*₁, где альты и виолончели в октаву ведут мелодический вариант начального флейтового наигрыша. Впрочем, вскоре течение «событий» нарушается появлением лейтмотива-бэтуты, который направляет развитие в сторону активных действий, разворачивающихся в следующем разделе.

Центральный эпизод *C* — скромный по масштабам, но весьма насыщенный по материалу раздел, в котором фортепиано и оркестр вступают в непосредственное взаимодействие. В первой фазе (ц. 31) тематическое лидерство принадлежит оркестру, фортепиано же поддерживает его хоральными аккордами и октавной басовой линией. Во второй фазе (3 т. до ц. 32) партия фортепиано активизируется, при этом в ней появляются элементы, напоминающие о побочной теме I части. С первой частью перекликаются также фанфарный призыв и синкопированные элементы лейтмотива-бэтуты, изложенные в оркестре, — таким образом реализуется одна из тематических реминисценций, связывающих между собой разные части цикла.

Краткий динамический взлет приводит к началу варьированной репризы (ц. 32, т. 5). На фоне нисходящих арпеджированных пассажей фортепиано низкие струнные в октаву ведут выразительную мелодию, начальные интонации которой родственны первой теме *Lento*. Вместе с тем, это — фактически новое мелодическое образование, рождающее лишь самые общие ассоциации с флейтовым наигрышем. Поступательное движение к очередной кульминации завершается резким звуковым обрывом, после чего следует микрокаденция фортепиано (ц. 33, т. 5). Из высокого регистра глубоко в басы низвергаются извилистые секстольные пассажи, вслед за которыми на фоне басовой «колокольной» педали, как щемящий зов, повторяется нисходящая терция *g – e* — отзвук начального флейтового соло.

Кода не выходит за рамки общей стилистики и образности *Lento*, хотя и построена на новом материале: на фоне хора струнных в ней разворачивается задумчиво-отстраненная мелодия кларнета, которая появится еще раз в финале цикла:

Пример 7.

I часть, начало разработки



Данное построение перерастает в связку, подводящую к финальной части концерта: на фоне мягких аккордов валторн в высоком регистре чуть слышным колокольчиком вступает фортепиано (ц. 35). Постепенно ускоряется темп, устанавливается шестидольная ритмическая пульсация — и в партии фортепиано начинается главная тема.

Финал написан в индивидуально трактованной сонатной форме. Оригинальность ее состоит, прежде всего, в нетрадиционном решении репризы, которая не только сильно усечена по сравнению с экспозицией, но и совмещена с каденцией солиста, где материал экспозиции подан в трансформированном виде. Помимо этого, в разработочный раздел вводится новый материал, в том числе видоизмененная тема из коды *Lento*:

	Экспозиция				Разработка + Эпизод (тема из коды II-й части)					Реприза Каденция		Кода	
	ГП	СП	ПП	ЗП	ПП	ПП	Эп.	ГП	ПП				
Цифры	35-36	37-38	39	40	41	42-43	44-45	46-55	56-58	59	60	61	62-64
Кол-во тт.	18	23	8	10	10	14	21	67	24	19	16	5	17
Тем. сод.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i> ₁	<i>f</i>	<i>c</i> ₂	<i>g</i>	<i>a</i> ₁	<i>c</i> ₁	<i>h</i>	<i>h</i> ₁

Основные темы экспозиции представляют различные оттенки скерцозно-танцевальной образности: от «немного угловатой, добродушной танцевальности в главной партии» до «изящной полетности — с дозой озорного лукавства — в побочной» [2, с. 185]. Впрочем, образная палитра финала не ограничивается скерцозностью: в процессе развития музыка изрядно отдаляется от исходной образной сферы, доходя порой до высокого уровня драматического накала.

Тема главной партии не отличается особой мелодической выразительностью, ее главное качество — танцевальная моторность, в обеспечении которой решающая роль принадлежит метроритму. Характером ритмики и полифоническим складом изложения эта тема напоминает жиги, венчающие сюитные циклы барокко, в то же время воскрешая в памяти скерцозно-токатные части инструментальных циклов Д. Шостаковича:

Пример 8.

III часть, главная партия



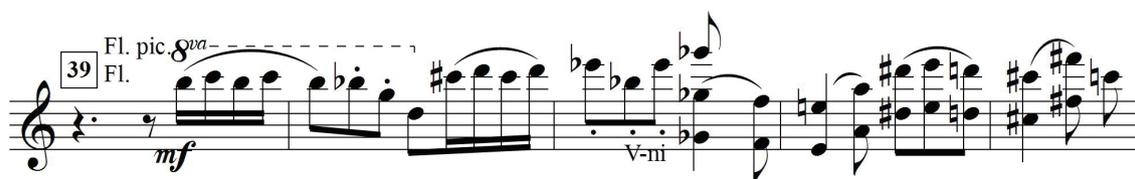


Небольшой оркестровый «отыгрыш», завершающий главную партию, подводит к началу связующей. Новый раздел включает в себя фактурно-тематические образования, которые, с одной стороны, напоминают о музыке I части концерта, а с другой — прокладывают «мостик» к побочной теме. Здесь появляются важные для последующего развития элементы, которые зародились еще в недрах эпизода из I части концерта и которые станут основой разработки и репризы-каденции: это трелеобразные репетиции и фактурные ячейки, построенные на «барабанном» ритме: .

В побочной партии лидирует оркестр. Грациозно «порхающую» вальсообразную тему ведут в октаву три флейты, затем скрипки:

Пример 9.

III часть, побочная партия



Заключительная партия, построенная на новом материале, в то же время синтезирует основные фактурно-ритмические особенности предшествующих разделов, придавая им новый динамический импульс. Партия фортепиано, насыщенная бурными пассажами, отличается ритмической напористостью, а постоянная смена метра создает ощущение импровизационности музыкального высказывания. В рамках данного раздела происходит интенсивное накопление энергии, которое приводит к кульминации, захватывающей начало разработки-эпизода.

В значительном по масштабам центральном разделе происходит интенсивная интонационная и ритмическая трансформация элементов экспозиции, на основе которых возникают новые тематические образования. После небольшого оркестрового вступления (ц. 41) между солистом и оркестром разворачивается полифоническая игра на материале побочной партии: здесь имитационно обыгрываются трелеобразная фактурная ячейка и ритмоформула . Затем оркестр берет на себя тематическую функцию, излагая новую тему вальсового характера, которую в унисон ведут фаготы и виолончели, сопровождаемые духовыми, альтами и малым барабаном (ц. 45), а также редкими репликами фортепиано. Напряжение постепенно возрастает, приводя к бурной фактурно-динамической кульминации (ц. 49).

Динамическое нагнетание с подключением медных духовых и ударных, с интенсивным использованием пианистической техники «крупного штриха» приводит к главной кульминации финала, которая одновременно является генеральной кульминацией всего цикла. Здесь, на стыке разработки и репризы (ц. 56), наступает резкий перелом в драматургическом развитии, связанный с вторжением контрастного тематического материала. Кардинально меняется характер изложения: умолкает фортепиано, устанавливается размер 4/4, расширяется ритмическое движение — и в оркестре появляется мелодия, впервые прозвучавшая в партии кларнета в коде Lento. В финале цикла она лишена своей спокойной созерцательности, приобретает широкий размах и яркий динамический тонус, чему способствует и ее инструментальное

«одевание» (в изложении мелодии задействованы деревянные духовые и струнные, в сопровождении — вся медная группа). К концу построения оркестровая фактура постепенно разрежается, снижается уровень громкости, замедляется темп, восстанавливается основной размер 6/8, и, как это часто бывает в классических концертах, оркестр «застывает» на созвучии, дающем настройку солирующему инструменту (звуки аккорда при этом складываются во вполне классический кадансовый квартсекстаккорд тональности g-moll с добавочным тоном a).

Соло фортепиано (ц. 59, Quasi cadenza ad libitum), представляя собой каденцию солиста, выполняет одновременно функцию репризы сонатной формы. В этом разделе, как в калейдоскопе, в свободной последовательности мелькают тематические элементы из всех разделов части, среди которых наибольшей активностью отличаются барабанные ритмы и трелеобразные репетиции из связующе-побочного комплекса, зародившиеся еще в I части концерта. Таким образом, можно сказать, что каденция приобретает синтезирующее значение, связывая финал с началом цикла единой тематической линией.

В небольшой коде энергичной мелодической фразе четырех валторн отвечает труба *con sordino*. Напряжение спало, но борьба не окончена, откуда-то издалека доносятся ее отголоски, и лишь монотонная секундовая речитация фортепиано — то ли горестное причитание, то ли звон одинокого колокола — слышна в тревожной тишине.

Концерт завершается своеобразным эпилогом, в котором вновь появляется главная тема первой части. Лейтмотив-бэтута утратил здесь свою напористую танцевальность, обнаруживая глубинное родство с сопровождающей его в партии фортепиано остинатной секундовой речитацией, отмеченной печатью трагизма. Восходящее *agreggiato* фортепиано создает буквально зримый образ отрыва от земли. И, как бы воспарив над затихающими аккордами скрипок и альтов *con sordini*, в партии фортепиано в последний раз появляется главный мотив. Он звучит в высочайшем регистре, постепенно теряя очертания, как бы тая в закрывающей его контуры дымке:

Пример 10.

III часть, кода

The image shows a musical score for Example 10, consisting of two staves: Piano and Orchestral (Orch.). The Piano part is in G minor (two flats) and 4/4 time. It begins at measure 64, marked with an 8va (octave up) and a box around the measure number. The piano part features a melodic line with eighth notes and quarter notes, moving upwards. The Orchestral part includes strings (V-ni con sord., V-le) and woodwinds. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds play a melodic line with quarter notes. The score is marked with 'P' (piano) and 'calando' (ritardando). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Подводя итоги проведенного анализа *Концерта для фортепиано с оркестром* Соломона Лобеля, акцентируем некоторые моменты, которые представляются важными как для характеристики данного сочинения, так и для перспективы дальнейшего изучения творчества композитора.

1. Концерт охватывает широкий круг образов, воплощение которых связано с жанровой многоплановостью тематизма. Здесь нашли отражение характерные особенности разнообразных жанров инструментального и вокального происхождения: бэтуты, марша, *lamento*, вальса, мазурки, ноктюрна, хорала, пасторального наигрыша, этюда, скерцо, токкаты, жиги, речитации. Большое значение имеют различные приемы, способствующие передаче драматических коллизий: напряженные подходы к кульминациям, сигнально-фанфарные и маршевые элементы, символизирующие «батальные сцены», и др. Подобная многоплановость образно-жанровых сфер, сопряженная с обилием тематического материала, придает *Концерту* черты музыкальной эпопеи, представляющей панорамный охват жизненных явлений.

2. Ясность жанровых ассоциаций облегчает восприятие достаточно сложного музыкального языка концерта, характер которого определяют хроматическая насыщенность мелодических образований, диссонантность аккордовых созвучий и контрапунктического сочетания мелодических линий. Диссонирующее качество вертикали соответствующим образом воздействует на восприятие тонального плана сочинения. Музыка концерта трудно назвать атональной, но при этом невозможно назвать и тональной в строгом смысле слова. Наличие в музыкальной ткани мажорных и минорных аккордов, которые могли бы стать ориентирами в определении тональности, почти повсеместно затушевывается введением в вертикаль диссонирующих звуков и созвучий, разрушающих эти ориентиры. Такие примеры, как главная партия III ч., в которой более или менее явно проступают черты одноименного до мажоро-минора, обогащенного за счет хроматизмов и аккордики других тональностей (см. пример 8), достаточно редки. Впрочем, гармонический и, шире, музыкальный язык концерта заслуживает более пристального внимания и может стать темой отдельного исследования.
3. В тематическом строении концерта С. Лобеля сплавлены воедино, с одной стороны, тенденция к экспозиционности, а с другой — интенсивность разработочных процессов и стремление к постоянному вариационному преобразованию. Результатом явилось произведение, отличающееся щедрой многотемностью, сквозным током музыкальной энергии и непредсказуемостью тематического развития. Непрерывность обновления материала в определенной мере преодолевается за счет репризности, а также с помощью лейтмотивных арок и тематических реминисценций. Особую роль в плане скрепления конструкции цикла играет главная тема I части, интонационно-ритмические, жанровые и конструктивные качества которой во многом определяют композиционно-драматургический профиль всего произведения. Ее начальный элемент в характере танца бэтута выполняет функцию лейтмотива, пронизывающего весь цикл и появляющегося в ключевые моменты развития «действия».
5. Сложный и объемный художественный замысел воплотился в оригинальной композиционно-драматургической конструкции, сочетающей в себе традиционность форм с преодолением канонов. Важнейшие факторы, подтверждающие данный тезис:

Следование канону

- Трехчастный цикл с типичным для классико-романтической модели концерта темповым и образным соотношением частей.
- Использование внутри цикла традиционных репризных форм:
 - простой трехчастной (ГП I ч., ПП I ч., раздел А II ч.);
 - сложной трехчастной (II ч.);
 - сонатной (I ч., III ч.).

Преодоление канона

- Объединение второй части и финала приемом *attacca*, сообщающее циклу черты двухчастной композиции.
- Особая трактовка реприз:
 - крайнее сжатие, порой с усечением отдельных разделов (пропуск СП в репризе сонатной формы I ч.);
 - сжатие с совмещением функций (реприза-каденция в сонатной форме III ч.);
 - подача материала экспозиции в сильно трансформированном виде (в некоторых случаях о наличии репризы можно судить лишь по отдельным, косвенным признакам);
 - введение в репризе нового материала.

Фортепианный концерт достойно венчает творчество С. Лобеля. Вобрав в себя характерные особенности его стиля — театральную яркость образов, напряженность тематического развития, нестандартность композиционных решений, — произведение стало новым этапом на пути поисков в области содержания, формы и музыкального языка. В сочетании мудрой простоты и новаторской смелости чувствуется рука зрелого Мастера, который, без сомнения,

продвинулся бы дальше в избранном направлении художественных поисков, если бы трагический уход не оборвал его земной путь.

Библиографические ссылки

1. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии*: Методическая разработка по курсу «История молдавской музыки». Сост.: Абрамова Э. А. Кишинев: КГУ, 1988.
2. КЛЕТНИЧ, Е. С. Соломон Лобель. В: Клетнич Е. С. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. С. 140–187.
3. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Chișinău: Primex-Com, 2014.
4. РААБЕН, Л. Концерт. В: *Музыкальная энциклопедия*, т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 924–925.
5. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. В: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. С. 703–732.