

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ Б. ДУБОССАРСКОГО:  
К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ**

*CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE B. DUBOSARSCHI: STUDIUL PROBLEMEI DE  
TRANSFORMARE A PRINCIPIILOR ROMANTICE ÎN FORMA MUZICALĂ*

*CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONIC ORCHESTRA BY B. DUBOSARSCHI: ON THE  
PROBLEM OF ROMANTIC PRINCIPLES' TRANSFORMATION IN THE MUSICAL FORM*

**ALIONA VARDANEAN,**

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul prezentat este dedicat Concertului pentru pian și orchestră de B. Dubosarschi - un reprezentant al școlii componistice naționale și, în special, al genului de concert instrumental. Autorul aduce informații despre istoria compunerii concertului; analizează detaliat principiile romantice ale concertului și caracterul dramatică al opusului, particularitățile formei și ale tematismului; generalizează caracteristicile stilului muzical al lui B. Dubosarschi, care s-au manifestat la începutul activității creatoare a compozitorului.*

**Cuvinte-cheie:** concert, B.Dubosarschi, forma muzicală.

*The present article is dedicated to the Concerto for piano and symphonic orchestra by B. Dubosarschi, who is an outstanding representative of the national composition school, especially of the instrumental Concerto genre. The author of this material proposes very interesting information about the way B. Dubosarschi's famous Concerto has been created; presents a detailed analysis of the Concerto's tensity and dramatic nature, its particularities of form and thematism; generalized the features of B. Dubosarschi's musical style, which was developed at the beginning of his creative work.*

**Keywords:** concerto, B. Dubosarschi, musical form.

*Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского был написан в 1983 году. Это сочинение стало значительным, ярким событием как для музыкальной жизни Молдовы, так и для творческого, профессионального роста композитора. Обращение к жанру концерта отнюдь не было для него случайным – первый опыт подобного рода был осуществлён в 1973 году при подготовке дипломной работы – Концерта для скрипки с оркестром. Тогда молодой композитор – альтист, прекрасно владеющий игрой на скрипке, стремился выявить богатый потенциал любимого инструмента. При создании остальных инструментальных концертов ему приходилось опираться уже на опыт других исполнителей. Жанр этот стал для Б. Дубоссарского, по его собственному признанию, одним из самых излюбленных. Раскрытие выразительных возможностей солирующего инструмента является для композитора одной из причин, обуславливающей постоянный интерес к данной области творчества.*

*Написанный 1981 году Концерт для саксофона с оркестром отразил наиболее специфические характеристики этого инструмента. Вся композиция пропитана джазовым колоритом, её интонационные и ритмические особенности отразили влияние*

импровизационной манеры игры на саксофоне, инструменте, который в немалой степени является символом джазового искусства.

Убедительно и интересно композитору удалось представить в жанре сольного концерта такие инструменты, как най и тромбон. Завершённые, соответственно, в 1987 и 1988 году и впервые показанные на съездах Союза Композиторов Молдовы, *Концерты* запомнились ярким, выразительным тематизмом и тщательно отобранными красками звуковой палитры оркестра и солистов.

*Концерт для фортепиано с оркестром* хронологически предшествует предыдущим двум. Право первого исполнения композитор доверил яркому, одарённому пианисту Александру Палею и оркестру Национальной Филармонии под руководством талантливого дирижёра Думитру Гоя. В начале 90-х годов XX века он прозвучал в интерпретации пианистки Анжелы Соколовой на Пленуме Союза Композиторов Молдовы (дирижёр – Д. Гоя) и на юбилейном вечере автора (дирижёр – М. Сечкин).

Это сочинение опирается на традиции западноевропейской и русской музыки в области симфонизированного концерта и, в первую очередь, обнаруживает позднеромантические тенденции, преломлённые и развитые на национальной почве. Современная позиция автора проявляет себя в их сочетании и взаимообогащении, в ассимиляции влияния музыки таких крупных композиторов XX века, как С.С. Прокофьев и, особенно, Д.Д. Шостакович.

В *Концерте* представлен целый комплекс романтических черт – данная намёком программность, наличие импровизационных элементов, характерный образный строй: страстная порывистость одних эпизодов и затаённая загадочность других. Они неотделимы и от классических, из которых автор избирает традиционно полный парный состав оркестра, противопоставленного «корифею» - солисту, инкрустации характерных фигурационных, фактурных формул, каденционных оборотов, пришедших из времён венского классицизма. В то же время не возникает сомнения в том, что произведение написано рукой современного композитора, и в результате в новом контексте эти идиомы воспринимаются в нём в классическом ключе.

Поиск и эксперимент не переходят, однако, в разряд новомодных художественных изысков. Музыка Концерта Б.С. Дубоссарского в равной мере современна и традиционна, если иметь в виду её неизменную опору на фольклорные и академические традиции и направленность на эмоциональный отклик в душе слушателей.

Автор подтверждает классический образец сочинения в форме сонатно-симфонического цикла наличием традиционного количества частей со столь же традиционными смысловыми и жанровыми характеристиками – I часть – *Andante, Allegro con brio*, II часть – *Intermezzo, Larghetto*, III часть – *Allegretto vivace*. Для объединения частей этой композиционной триады Б. Дубоссарский использует принцип монотематизма, унаследованный от романтиков, что позволяет не просто связать между собой этапы развития циклической формы. Интонационно-тематическое единство способствует сближению контрастного материала и становлению целостной музыкально-драматургической концепции. Мотивы, лежащие в основе монотематического комплекса, устанавливают интонационные арки между всеми частями сочинения, скрепляя их, наряду с моментами тембрового, фактурного, жанрового порядка, и подчиняя их общему замыслу. В то же время в структуре цикла есть индивидуальные особенности,

определяемые соотношением масштабов частей и сложностью их внутреннего устройства.

Уже первая часть *Фортепианного концерта* сама по себе представляет моноциклическую композицию, в основу которой легла традиционная схема сонатного *Allegro*, значительно укрупнённая и изобилующая контрастными эпизодами, привносящими в неё черты романтической поэчности листовского образца. Так, вступление соответствует интродукции, экспозиция – скерцо. В центральном разделе разработки появляются два медленных эпизода – *Lento* и Хорал, заключительная часть объединяет в себе репризу и коду. Соответствие схеме сонатного *Allegro*, однако, убедительно доказывает наличие всех необходимых тем: главной партии (ц. 6-8), побочной (ц. 12) и заключительной (ц. 14). Будучи наиболее развёрнутой и масштабной в содержательном плане из всех трёх частей, первая часть является смысловым и драматургическим центром всего сочинения.

Говоря о том, что композитор использует принцип монотематизма в целях достижения единства всего сонатно-симфонического цикла, необходимо отметить, что уже в важнейшем разделе формы первой части – вступлении, представлены главные интонационные звенья, присутствующие во всей циклической конструкции *Концерта*. На первом этапе формируются интонации, приобретающие со временем значение лейттематических: *a*) кварто-секундовая, *в*) терцовая, *с*) секундово-септимовый комплекс с квартой, *д*) ритмическая формула восьмая и две шестнадцатые. Тема вступления в начальном оркестровом *tutti* образует три фазы: экспонирующую, развивающую и репризную. Роялю предоставлена здесь столь важная функция, как первое проведение главной темы. Оно базируется на секундово-септимовом комплексе с квартой, лаконично излагая все основные мотивы и интонации.

Проведение темы главной партии поочерёдно у оркестра и солиста (ц. 2) образует диалог и может расцениваться как презентация исполнительских сил, участвующих в разворачивающемся действии. Благодаря контрастному противопоставлению тембров и регистров её образ обогащается новыми оттенками. На массивное звучание ведущей темы, продублированной в три октавы, наслаиваются фортепианные фигурации, опевающие целотоновые ходы и в дальнейшем хроматизированные. Развивающий раздел вступления (ц. 4) закрепляет в памяти интонационно-тематическое звено – нисходящую терцовую попевку, продолжая намеченную на первом этапе линию.

Небольшой предыкт, вводящий в экспозицию, построен на варьировании ритмического мотива из темы вступления, однако здесь он дан в рамках более лаконичного построения с использованием иной интервалики и с другим продолжением. Эта тематическая интонация, представленная группой из двух шестнадцатых и восьмой при варьированном повторении приобретает восходящую устремлённость. Пунктирные ритмы, активные переключки духовых и струнных, усиление общего звучания оркестра при непрерывном темповом нарастании (*crescendo e accelerando*) способствуют усилению общего напряжения. По мере приближения к кульминации в музыке зарождается и утверждается властная решительность, призывная настойчивость, подготавливая динамичную главную партию сонатного *Allegro* (ц. 6, *Allegro con brio, con tutta forza*). Её главные интонации появились уже в предыкте, поэтому её можно охарактеризовать как производную, вырастающую на основе уже изложенного тематического материала.

Общность тем вступления и главной партии обнаруживается в наличии восходящего квартового хода, секундовых интонаций, данных в нисходящем и восходящем движении.

Следующая ступень динамизации образа главной партии достигается введением нового тематического элемента, отличающегося своим жанровым танцевальным колоритом. Ритмически упругие моторные фигурации у солиста, лёгкие и настойчивые, выдержаны в духе цимбальных наигрышей. Они выступают в качестве контрапунктирующей линии, сопровождающей тему главной партии в оркестре (ц. 8). Бесхитростная в своей интонационной простоте, она скомпонована из кратких и близких по строению мелодико-фактурных ячеек. Привлекает её юношеская порывистость и воодушевлённость. Танцевальные истоки её ритмики вызывают определённые ассоциации со стилем скерцо Д.Д. Шостаковича.

В развёртывании главной партии привлекает внимание такой важный приём, как игра тональных красок. Тема сначала проходит в основной тональности *G-dur* (ц. 8), в *As-dur* (т. 7, ц. 8), в *C-dur* (ц. 9). Затем подключаются более далёкие тональности – *Ges-dur* (т. 5, ц. 9) и, наконец, *Des-dur* (ц. 10). Изложение темы также варьируется за счёт порядка проведения её в диалоге оркестра и солиста: вначале она звучит в оркестре (ц. 8), затем у рояля (т. 7, ц. 8), и, наконец, в ц. 9-10 оркестр и солист делят тему между собой. Возвращение к основной тональности *G-dur* знаменует начало репризного раздела главной партии, звучащей только в оркестровом *tutti*.

Побочная партия (*Poco meno mosso*, ц. 14) представляет собой модифицированный вариант главной. Обогащённая новой тритоновой интерваликой, она продолжает развитие жанрового начала, интонационно и ритмически напоминая о народном молдавском танце сырба. Второе её проведение дано в новой инструментовке, с ритмическим увеличением, начиная со второй ноты, и с регистровым смещением на октаву вверх.

Завершение экспозиции основано на интонационно-производном материале. Заключительная партия (ц. 14) проста и лаконична, а фундаментом её служит нисходящий терцовый ход и его небольшие опевания. Она складывается из двух неравноценных по масштабу построений (6 и 10 тактов). Первое из них привносит в мелодию элементы интервальной трансформации при небольшом ритмическом варьировании целотонного хода. (Здесь напомним об интонационном родстве его с материалом вступления (ц. 18) и темой главной партии (т. 58).

Во втором построении интонационно-тематическое развитие ни в оркестре, ни в партии солиста недостаточно активно, что оставляет ощущение некоторой статичности – очевидно потому, что удельный вес новых интонационных прорастаний слишком мал.

Предвосхищая начало разработки (ц. 16), оркестр проводит тему, созвучную той, что появилась в первых тактах *Allegro con brio* (ц. 6). Однако здесь она более сжата во времени, так как проходит не поочерёдно у нескольких оркестровых групп, а в совместной их игре. Помимо того, звучит она как в прямом, так и в обращённом виде (приём, который позже найдёт активное развитие непосредственно в разработочном разделе).

Основную драматургическую роль в нём выполняет продолжающееся переосмысление основных лейтмотивов. Используя разнообразные формы полифонического письма, композитор добивается эмоционально-динамической цельности и компактности разработки – особенно в сравнении со столь многоплановой экспозицией. Мелодическая линия, возникающая в оркестре в начале разработки на фоне остинатных

*pizzicato* струнных в низком регистре, при всей своей яркости является производной, обнаруживая сходство с темой вступления (ц. 16, 3 т., 7 т.). Нисходящие секундовые интонации приносят напряжённую экспрессию в звучание суровой, и в то же время элегичной темы.

В партии рояля проходит ещё одна тема, производная от оркестровой. Она словно спрятана в фигурационных построениях, но при этом тематический материал в партии левой руки солиста содержит оборот, который в уменьшении повторяет остигатный мотив, изложенный у оркестра крупными длительностями. Каркас фигураций у фортепиано выявляет ещё одну линию, дублируемую в октаву, и служащую дополнительной «подцветкой» контура мелодии у оркестра.

На данном этапе в развитии доминируют тематические ячейки главной и заключительной партии, однако в кульминации разработки звучит туттийное проведение темы вступления в сопровождении октавных пассажей пианиста. При точном сохранении ритмического и мелодического рисунка темы в партиях солиста и оркестра наблюдается смещение метрических акцентов, что влечёт за собой несовпадение границ тем, проводимых у рояля и оркестра. Такая определённая метрическая независимость способствует дополнительному нагнетанию напряжения, придавая разработке активный, действенный характер. Переметризация темы, игра метрических акцентов начинаются в оркестре уже за 4 такта до ц. 18.

Смысловая кульминация разработки подчёркнута использованием горизонтально-подвижного контрапункта (ц.18), что говорит о роли в ней полифонических приёмов развития. Большого разнообразия в их применении автор добивается в ц. 19. Здесь сконцентрированы варианты, возникающие за счёт мотивных вычленений и перестановок. В основу же контрапунктического развития ложатся три тематических ядра из темы вступления (элементы *a*, *b* и *c* – первый такт ц. 19). Они поданы в наложении, как в прямом виде, так и в обращении, и сжаты во времени. Мотив *a*, имитирующий начальную интонацию темы вступления, также проходит в увеличении, в прямом и обращённом варианте в ц. 20.

Центральный эпизод разработки (*Lento*, ц. 22) в значительной мере трансформирует тему, производную от темы вступления. Представляя иную эмоциональную сферу, она не только вносит контраст, но, выполняя функции сквозного материала, служит интонационно-тематическому единству формы.

Усилению намеченной в этом разделе линии лирико-повествовательного характера способствуют новые колористические приёмы, связанные с выходом за пределы строгой диатоники, появлением полиладовости в совместном звучании оркестра и солиста, а также с применением выразительных возможностей натурально-ладовой переменности на основе дорийского и эолийского ладов. Проведение той же темы в обращении (ц. 23) непосредственно подводит к фортепианной каденции. Условно её можно разделить на два эпизода: первый, значительно уступающий по масштабу второму (он занимает всего 5 тактов), развивает мотивы *a* и *c* из темы вступления в продублированной в октаву мелодической линии правой руки на фоне изобилующих хроматическими созвучиями арпеджированных пассажей в левой. Оттеняя начало второго эпизода ходом на *rosso ritenuto* и глубокой цезурой перед новой фразой, автор переносит тему в партию левой руки солиста, в дальнейшем развивая идею вопросно-ответного соотношения. Основным элементом для ответной реплики (в правой руке пианиста) является восходящий скачок

на тритон. Весь тематический материал в каденции звучит на фоне хроматизированных фигураций тридцатьвторых.

Явный спад напряжения наступает в ц. 24. Композитор использует здесь один из своих любимых приёмов – на пике эмоциональной «температуры» наступает прояснение гармонии. В жанровом плане здесь возникает сосредоточенный хорал (*cis-moll*), оттеняемый диатоническими взлётными арпеджио у рояля. Этот контрастный эпизод лишь ненадолго отодвигает продолжение мотивной разработки, основой для которой по-прежнему служат главные лейтмотивы из вступления (мотивы *b* и *c*), изложенные как в прямом виде, так и в обращении.

Короткий предыкт, построенный на поочерёдном проведении небольших реплик на материале главной партии у оркестра и солиста, подготавливает заключительный – репризный раздел сонатного *Allegro*. Стремление к лаконичности реализовано здесь за счёт сжатия материала, при помощи отсечения повторов. Единственным, но ярким и полнозвучным проведением темы у рояля исчерпывается главная партия. Заключительная её часть, связующе-разработочный характер которой несколько усилен, подводит к побочной партии (ц. 29). Последняя в репризе традиционно меняет своё тональное соотношение с главной, проходя в *D-dur* (в экспозиции – *B-dur*), а её второе, расширенное проведение на сей раз поручено оркестру (в экспозиции оба проведения были представлены в фортепианной партии).

Заключительная партия (ц. 31) претерпевает только темброво-колористические изменения и тонально смещена. В экспозиции она была поручена медным духовым и дана в *Ces-dur*, в репризе – пианисту (*Es-dur*). Благодаря приглушённому интонированию в высоком регистре рояля на *pp*, тема звучит ещё нежнее и интимнее. Однако активные реплики оркестра не дают возможности этому просветлённому образу утвердиться во времени.

Следующее за ней предкодие основано на интонациях главной партии, напряжённость которой усилена синкопированием в ритмических группах. Так подготавливается финальный раздел первой части *Концерта*. Кода условно разделена на две неравные части. Первая из них достаточно развёрнута и основана на материале темы вступления. Изложенный в разработке в *Fis-dur*, на сей раз он проходит в основной тональности *G-dur*. Второй раздел коды идёт в стремительном движении (*Allegro assai*, ц. 34). Его можно назвать «кодой в коде», хотя использование за три такта до заключительного унисона *G* плагального каданса в *Ges* служит своего рода тональной аркой – аллюзией на проведение темы в разработке в тональности *Fis*. Представляется интересным и появление замаскированного целотонного ниспадающего хода в последовательности финальных аккордов, что придаёт им особую весомость и значительность.

Вторая часть *Фортепианного концерта* Б.С. Дубоссарского обозначена автором как *Intermezzo*. Выдержанная в темпе *Larghetto*, она погружает слушателя в сферу сосредоточенных раздумий, выразительных монологов и диалогов исполнителей. Близкая по типу к лирическим интермеццо И. Брамса, она передаёт различные оттенки настроений – от элегической мечтательности или балладной неторопливости повествования, от сдержанности и уравновешенности эмоций в крайних частях формы, до чувств более острых и драматичных в среднем разделе (т. 4, ц. 2–7). Мелодический язык опирается

здесь на декламационно-речевую интонацию, некоторое же ладовое напряжение и усложнение достигается средствами политональности.

Изложение темы подготовлено аккордовым аккомпанементом в исполнении трёх флейт, который проходит в дорийском *es*. В первом же такте экспонируется и целотонный восходящий ход, что сразу позволяет обнаружить интонационную общность с элементами тематизма первой части. Лирическая сольная тема у рояля, наслаиваясь на формулу аккомпанемента, звучит в дорийском *d*, и это полутоновое хроматическое сочетание субтональностей, подчёркнутое применением высоких тембров флейт и прозрачной тесситуры у рояля в третьей и четвёртой октавах, определяет колористический характер этой политональности, закреплённой в партитуре соответствующей записью ключевых знаков.

На данном этапе происходит концентрация фонового материала в партиях первых и вторых скрипок и материала мелодического: тему, синтезирующую главный интонационный комплекс у рояля и оркестра, исполняет фагот (ц.1). Завершается раздел *A* монотональным эпизодом в *es-moll*. Здесь же автор вновь использует тематическое звено раздела *Allegro con brio* первой части (в схеме условно обозначен *c*), и влетает в музыкальную ткань гармонии увеличенного трезвучия. Оно же, но на другом высотном уровне обозначает границу между начальным (*A*) и средним (*B*) разделами.

Тема у оркестра обнаруживает интонационное родство не только с темой рояля в первом разделе (*A*), но и с тематическими звеньями вступления первой части (мотивы *a* и *c*). В фортепианных фигурациях также обрисовываются контуры увеличенного трезвучия. Происходит метроритмическое варьирование повторяющейся характерной попевки. На данном этапе в её роли выступает фрагмент целотонного звукоряда – тематическое зерно (*d*) из первой части. Помимо этого автор с большой фантазией трактует здесь интонации, исходящие из молдавского фольклора, в частности, в том, что касается ритмики. Так, фортепианная партия значительно выигрывает за счёт широкого использования приёма переритмизации, сохраняя также тесную интонационную связь с оркестровой. Кульминация и её подготовка (ц. 3-5) отмечены активно-разработочным изложением в музыкальной ткани. Небольшое увеличение темпа (*Poco più mosso*, ц. 3) возникает в момент появления в оркестре главной интонации, заимствованной из темы вступления первой части.

Активность этого восходящего квартового мотива, неуклонное усиление динамики, планомерное усложнение фактуры за счёт напластования элементов, широкая амплитуда арпеджированных пассажей способствует созданию мощных аккордовых построений, а полное и очень насыщенное звучание оркестрового *tutti* в ещё большей степени подчёркивает начало следующей ступени динамизации ведущего, лирико-драматического образа *Концерта*. Сосредоточенная во вступлении первой части главная идея сочинения получает своё дальнейшее развитие в кульминации *Intermezzo*. Композитор значительно укрупняет изложение хроматических комплексов в оркестре, одновременно изменяя ладовый облик темы вступления (здесь она звучит в миксолидийском ладу).

Небольшой предыкт на органном пункте си-бемоль у рояля вновь вводит в сферу лирических, просветлённых эмоций, характерных для репризы-коды. Удары далёкого колокола воспроизводит остинатный ритм четвертями на *си-бемоль*, на фоне которого в высоком регистре словно струятся фиоритурные пассажи рояля в духе арабески.

Политонально соединяемые в оркестре две мелодические линии (соответственно в *d-moll* и *es-moll*) возвращают слушателя в исходную атмосферу. Тембровое решение подчёркивает светлый характер образа. Использование мягких политональных наслоений, а также высокой тесситурой солирующего инструмента и лёгкого звучания флейты в сопровождении трёх гобоев придаёт теме воздушность и прозрачность. Постепенно растворяясь в звучании *pp* (*morendo*), она завершает репризу-коду второй части, возвращая из сферы героико-эпических образов среднего раздела к нежным, поэтично-одухотворённым, олицетворяющим искренность и чистоту чувств.

После спокойной, лирической второй части финал фортепианного *Концерта* воспринимается как яркая жанровая зарисовка. Рисующий картину народного праздника, он, как свойственно финалам в классическом сонатно-симфоническом цикле, характеризуется определённым набором жанрово-танцевальных приёмов, и в первую очередь – квадратностью, чёткой расчленённостью музыкальной речи. Многоплановая структура организуется в единое целое за счёт наличия сходных по тематическому материалу разделов рондо-сонатной формы.

Типичный для рондальных форм рефрен выполняет функцию главной партии (ц.1), изложенной поочередно у рояля и оркестра. Истоки нового образа сконцентрированы в материале побочной партии (ц. 2), в которой музыкальная ткань развивается динамично и целенаправленно. Роль заключительной партии определена задачей обобщения всего интонационного комплекса экспозиции. Фактурно разрежённая, она отмечена усилением диалогического начала, проявляющегося в частом обмене репликами между солистом и оркестром.

Главная партия не вносит дополнительный контраст, а, выполняя функции сквозного материала, в то же время помогает создать тематическую арку к заключительному проведению рефрена в рамках экспозиции. Тем самым, не противореча основному танцевальному, жизнерадостному характеру, она, напротив, способствует интонационно-тематическому единству данного раздела.

Однако в рефрене (ц. 5) проступает и стремление к преодолению повторности, к более действенному преобразованию тематического материала. На сей раз в теме рефрена вариационно видоизменена мелодическая линия. Заиграть новыми красками ему помогает и фортепианное сопровождение, выдержанное в виде виртуозных каскадных фигураций, создающих впечатление изысканной вязи, изящного орнамента.

Небольшая связка развивающего типа (ц. 6), соединяющая рефрен с разработкой, основана на теме главной партии, проходящей в новой тональности (*C-dur*). Помимо фактурного уплотнения за счёт мощного оркестрового *tutti*, в ней интенсивно обыгрываются отдельные тематические элементы. Это происходит в сочетании с неуклонным динамическим нарастанием, что даёт право говорить о данном эпизоде как о кульминации экспозиции.

Центральный эпизод (ц. 7) рондо-сонаты отличается индивидуализированным решением. В нём продолжается развитие жанровых образов, представленных в небольшом танцевальном дивертисменте. Обе темы эпизода своеобразны в отношении ритма, ладоинтонационности и по своему жанровому складу они привносят в изложение необходимый контраст, делая более рельефной основную линию идейно-образного становления.



В первом разделе здесь представлена незатейливая танцевальная сценка, отмеченная простотой повторяемой ритмо-фактурной формулы. В нём царит звуковая атмосфера лёгкого вальса, стремительность которого усиливается взволнованными фортепианными пассажами. Ладово усложняют общую партитуру политональные наложения (ц. 10), эффектные моменты просветления колорита за счёт перехода в другие тональности (из *Ces-dur* в *C-dur*, ц. 8-9, из *Cis-dur* в *D-dur*, ц. 10-11), а также появление лидомиксolidийского лада во втором центральном разделе эпизода (ц. 11). В нём запечатлён образ, исполненный юмора и озорства. Ритмически упругая мелодия заставляет вспомнить темпераментные, виртуозные молдавские мужские танцы.

Неуёмная энергия новой темы, представленной в ином метроритмическом оформлении (размер меняется с 3/8 на 2/4) находит разрядку на заключительном этапе эпизода (ц.13). Здесь контраст привносят элементы политональности: в параллельно развёртывающихся мелодических линиях использовано сразу три тональности: *B-dur*, *As-dur* и *C-dur* (сам композитор ассоциирует этот приём с идеей М. Равеля в его «Болеро»).

Далее короткий оркестровый предыкт, выполненный на материале рефрена, подводит к сжатой репризе, где по одному разу проходят все основные темы: главная – у рояля (ц. 16), её связующая часть – в оркестре (ц. 17), где затем проходит и побочная партия. Она подготавливает появление тональности *Es-dur*, в которой вновь будет звучать у рояля на другом высотном уровне и в более усложнённом варианте по сравнению с экспозицией.

Короткая, стремительная кода на материале рефрена завершает колоритную жанровую картинку, воссозданную в третьей части произведения.

Праздничная атмосфера финала, в котором активный и жизнеутверждающий характер музыки воплощён средствами жанрово-танцевального тематизма, подтверждает принадлежность *Концерта* Б. Дубоссарского к сочинениям романтического плана с открытым эмоциональным обликом, опосредованным воплощением фольклорного начала и свободной трактовкой музыкальной формы, основанной на принципах монотематизма.

При этом имеют место гибкость и неисчерпаемость взаимосвязей таких тенденций, как опора на традицию и тяготение к эксперименту, характерные для неоромантического мышления. Играет роль и значимость национальных корней, что, являясь базовой идеей молдавской музыки, в том числе и в жанре инструментального концерта, представляет собой фундамент, который вкупе с открытостью новациям оказывается как бы завещанием отечественной культуре со времён Шт. Няги.

### Библиографические ссылки

1. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 29-31.
2. *Compozitori și muzicologi din Moldova=Композиторы и музыковеды Молдовы: Lexicon bibliografic*. Alcăt. G. Ciaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992, p. 727.
3. ПИРОГОВА, Г. Борис Дубоссарский. **В:** *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв, 1982, с. 32-42.