

**Б. ДУБОССАРСКИЙ, VIOLIN CONCERTO №2: РОМАНТИЧЕСКИЕ
АНТИТЕЗЫ И ИХ АВТОРСКАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ**

**B. DUBOSSARSKY, CONCERTUL PENTRU VIOARĂ Nr.2: ANTITEZE ROMANTICE
ȘI TRANȘCRIȚIA ACESTORA DE CĂTRE AUTOR**

**B. DUBOSSARSKY, VIOLIN CONCERTO No.2: ROMANTIC
ANTITHESIS AND THE AUTHOR'S TRANSCRIPTION**

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ,
конференциар университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**

CZU 780.8:780.614.332.082.4(478)

780.8:780.614.332.082.4:781.42

В статье исследуется развитие полиэлементного тематического комплекса Концерта, изложенного в экспозиции в виде развернутой лэутарской импровизации солирующей скрипки с выделением скорбно-драматического (в главной партии) и лирико-патетического начала (в побочной партии). В разработочном разделе свободной одночастной композиции с элементами сонатности и признаками крещендирующей формы начальные мотивы обеих партий в условиях иного метроритмического контекста и в результате привлечения полиостинатного изложения, особых полифонических приемов (бесконечного и пропорционального канонов) подвергаются деформации, меняя свою образную сущность. Подобное развитие привело к изменению первоначальной романтической антитезы и определило трагическую концепцию Концерта.

Ключевые слова: полиэлементный тематический комплекс, крещендирующая форма, полиостинатность, бесконечный канон, пропорциональный канон, романтическая антитеза

În articol este cercetată dezvoltarea complexului polielementic tematic al Concertului, prezentat în expoziție ca o improvizație desfășurată, de factură lăutărească, a viorii solistice, în care sunt evidențiate caracterul dramatic de jale (în tema principală) și cel lirico-patetic (în tema secundară). În compartimentul de tratare, în cadrul compoziției monopartite libere, cu elemente de sonată și trăsături ale formei crescendo, motivele inițiale ale ambelor teme sunt supuse deformării, schimbându-și esența de imagini, prin plasarea în alt context metroritmic, expunerea de tip poliostinato și utilizarea unor procedee polifonice speciale (canonul infinit și cel proporțional). Acest tip de dezvoltare a determinat schimbarea antitezei romantice inițiale și a configurat concepția tragică a Concertului.

Cuvinte-cheie: complex polielementic tematic, forma crescendo, poliostinato, canon infinit, canon proporțional, antiteză romantică

The article examines the evolution of the Concerto's multi-element thematic complex, expressed as an expanded lautar violin solo improvisation, combining a sorrowfully dramatic (in the main theme), and a lyrically pathetic (in the secondary theme) elements. In the development section of the free one-part composition with sonata elements and features of a crescendo form, the initial themes of both parts in a different metro rhythmic context, and as a result of the involvement of the polyostinate expression and peculiar polyphonic methods (endless and proportionate canons), are transformed, changing their figurative essence. This way of development resulted in a transformation of the initial romantic antithesis and determined the tragic concept of the Concerto.

Keywords: multi-element thematic complex, crescendo form, polyostinate organization, infinite (circular) canon, proportional canon, romantic antithesis

Борис Дубоссарский, талантливый молдавский композитор, альтист, прекрасно владеющий игрой на скрипке, преподаватель, воспитавший за годы своей педагогической деятельности плеяду молодых исполнителей, недавно ушел из жизни. Символично, что его дипломной работой по окончании вуза в 1973 году был Первый скрипичный концерт [1]. *Violin*

concerto №2 (последний из шести инструментальных концертов)¹ вышел из под пера композитора в 2011 году за несколько лет до его безвременной кончины. Произведение было написано по просьбе выпускника Бориса Семеновича, ныне знаменитого скрипача, народного артиста Молдовы Илиана Гырнеца и посвящено ему.

Оценка четырех концертов, появившихся в 80-е гг., отражена в капитальном труде Е. Мироненко, где автор монографии пишет о продолжении традиций классического игрового концерта-состязания (трехчастное строение циклов, темповые контрасты), о лексике «универсального характера с ассимиляцией отдельных стилевых элементов творчества Д. Шостаковича», подчеркивает, что «музыка концертов не претендует на раскрытие серьезных философских замыслов», выделяя концерт *Вивальдина* для скрипки и симфонического оркестра в связи с отражением полистилистических тенденций [2, с.180–181]. Приведенный выше отзыв типичен для критики 70–80 гг. прошлого века, которая находила «родимые пятна» влияния творчества Шостаковича в произведениях разных жанров Б. Дубоссарского, фактически отказывая ему в формировании собственного стиля. Однако, ряд исследований творчества композитора в первые десятилетия текущего века, среди которых: дипломная работа И. Белтей [3], аналитический очерк Г. Кочаровой [4], статья А. Варданян [5] значительно корректируют прежние оценочные суждения, показывая, что уже в произведениях 80-х гг. отчетливо проявились важнейшие стилевые константы: романтические параметры экспрессии, своеобразная трактовка принципа монотематизма, полиэлементная структура тематизма, характерные особенности драматургии сочинений. В статье Т. Музыки, специально посвященной Скрипичному концерту №2, развиваются положения о неоромантических тенденциях, идущих от Ф. Листа и М. Равеля, влиянии скрипичной музыки Д. Энеску, тяготении к эксперименту, о роли принципа монотематизма, значимости национальных корней. Автор статьи дает характеристику структуры сочинения как концентрической формы с элементами сонатности, представляя ее в виде наглядной схемы, определяет характер развития многоступенчатой драматургии с трагическим финалом в репризе [6, с.208, 211]. Следует, однако заметить, что анализ Концерта был выполнен Т. Музыкой на основе клавира, до окончательного завершения композитором партитуры сочинения, поэтому в орбиту ее внимания не вошли вопросы оркестровой фактуры и, тем более, детали реализации полифонических приемов в оркестровом контексте. В данной статье сугубо теоретического плана сделана попытка заполнить некоторые аналитические лакуны в процессе рассмотрения трансформации политематического комплекса, акцентировать современные приемы организации оркестровой фактуры, особенности драматургического становления в сочинении, а в итоге обосновать правомерность трагической концепции Концерта.

Второй скрипичный концерт был написан для выдающегося исполнителя, поэтому партия солирующей скрипки концентрирует в себе самые яркие, эмоционально насыщенные интонации, отличаясь вместе с тем и высочайшим уровнем виртуозности. Для экспозиции всех основных тематических элементов в виде спонтанной импровизации солиста композитор избрал жанровую модель дойны. Ее начальный мотив — сочетание триольной интонации в объеме уменьшенной терции с нисходящей увеличенной квартой фокусирует в себе огромное напряжение. Неоднократно повторяясь, словно будоражащая мозг навязчивая тягостная мысль, этот мотив варьируется, сохраняя тем не менее свой характерный профиль. В процессе развития к нему присоединяются восходящие квартовые сцепления в амбитусе большой септимы, а также нисходящие гаммообразные мотивы с увеличенной секундой и ниспадающими предъемами, характерными для фольклорной дойны (пример 1). Богатство интонационной палитры в

¹ Ксерокопии авторской партитуры и клавира *Violin concerto №2* Б. Дубоссарского хранятся в библиотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, Республика Молдова).

мелодической линии связано с постоянным ладовым колорированием, обусловленным вариантною ступеней и разнонаправленностью их тяготений, сменой натурального *g-moll* дорийским с высокой IV ступенью, а затем минорного лада с тем же устоем с низкой V ступенью и, кроме того, с появлением потенциального устоя *d*, намеченного многократным повторением ладового тритона *g-cis*. Этот полиэлементный тематический комплекс, выполняя функцию главной партии, развертывается в виде двух волн; вторая, вдвое короче первой, начинается изложением музыкального материала в оркестре у первых скрипок и альтов (т.16) и предваряет появление экзотически восторженной, с чертами пафоса побочной темы у скрипки *solo* (ц.2, пример 2) оттененной, вместе с тем, скрытыми интонациями печали. Этот яркий пример лэутарской импровизации отличается повышенным экспрессивным тонусом, широчайшим регистровым разворотом мелодической линии, аффектированной подачей каждого тематического мотива, виртуозностью как показателем особого артистизма. Броская нисходящая кварта с вершины-источника с триольным опеванием V ступени миксолидийского *C* с «мерцанием» его III ступени дает импульс патетической декламации, разворачивающейся с предельным выделением каждого мелодического устоя. Полнота эмоционального выражения усилена также благодаря яркости их тембрового и гармонического подчеркивания струнной группой и арфой (отклонениями в *F-dur*, *f-moll* с показом его мажорной, затем минорной субдоминант, введением субдоминанты после альтерированного *D₂* (т.27–28). Напряженное гармоническое движение подготавливает кульминационный взлет в партии солиста в лидийско-дорийском *G* с вариантами III и IV ступеней, а затем эффектный сдвиг в дважды гармонический *A-dur*, колорированный хроматическим «шлейфом» виртуознейших пассажей цимбального типа. Именно в рамках импровизации, экспонирующей две контрастные по настроению темы, кристаллизуется романтическая антитеза скорбно-драматической и светлой, восторженно-патетической образности.

Огромная разработочная часть Концерта (ц.5–15), отмеченная ярким темповым сдвигом *Allegro*, содержит VI разделов, включая каденцию солиста. Каждый из них базируется на выделении тематических мотивов из главной и побочной тем, акцентировании их «ролевых» и композиционных функций. В условиях кардинального изменения метроритмических условий и способов фактурного изложения они подвергаются жанровой и образной деформации. Развитие музыкального материала идет по крещендирующему принципу, прерываясь кратким лирическим эпизодом *Andante* (ц.12), и сопровождается ускорением темпа и прогрессирующим усилением динамики. Зеркальная реприза в темпе *Presto* (ц.16), воспринимаясь после каденции как продолжение разработки, выполняет функцию кульминации сочинения, завершаемого кодой-катарсисом (*Andante*, т.231).

I вступительный раздел разработки (ц.5–6) состоит из трех фаз динамического нарастания. Важную роль кинетического импульса выполняет мотив *motto a-b-cis-d-a* из завершения главной темы (т.20), вариант которого *a-h-c-des-a*, открывая разработку, используется далее в разных ладовых модификациях в прямом и обращенном виде, появляясь в разных пластах оркестровой фактуры. В первой фазе (т.48–51) начинается расслоение фактуры на характерные пласты: мотив *motto* у низких струнных получает яркий, словно блик молнии, отзвук в «цимбальном» пассаже солирующей скрипки на фоне тремолирующей педали в группе скрипок. Выделение секундовых микроинтонаций в инверсии и увеличении (скрипка *solo* — низкие струнные) намечает прогрессирующую тенденцию контрастного движения мелодических линий. Замыкающие фазу имитационные переключки в сочетании с вышеуказанными особенностями оркестрового изложения создают атмосферу напряженного ожидания предстоящих «событий» (пример 3). Вторая фаза (т.5–60) начинается с появления нового цимбального остинато у фаготов, поддержанного артикулированным остинатным

пластом низких струнных, и мотива *motto* у валторн в четверном увеличении, который рождает мощный имитационный отзвук в виде его дублированных мелодических вариантов в прямом и противоположном движении у флейт и кларнетов. Все это сопровождается неуклонным ростом динамики. В третьей фазе (ц.6) звучание мотива *motto* у низких струнных и фаготов усилено имитацией в уменьшенную дуодециму у фаготов и кларнетов, которая далее дана в перестановке во вдвойне-подвижном контрапункте. На этом фоне в партии солиста на *ff* возникает новое цимбальное остинато, нижний скрытый голос которого — нисходящая секунда в двойном увеличении — становится основой мелодической линии низких струнных и фаготов. Построенная вначале по принципу структурного сжатия, она, словно раскручиваясь по спирали и набирая силу, постепенно поднимается вверх и скандирует терцовую попевку *cis-dis-e*, оттеняемую колким хроматическим движением нисходящих октав у скрипки *solo*. Все это подготавливает появление деформированного начального мотива главной партии во II разделе разработки (ц.7–8).

Скорбная медитативная интонация в партии солирующей скрипки в мрачном фригийском *fis-moll* с низкой III ступенью, в условиях регулярного метра на фоне остинатно пульсирующего гармонического пласта всей струнной группы приобретает воинственный, агрессивный характер (пример 4). Сцепление с активными терцовыми мотивами из вступительного раздела усиливает энергию ее поступательного движения. Более плотному изложению главной темы у кларнетов и фаготов (т.81–84) контрапунктирует зловещее звучание тритонового варианта мотива *motto* и устремленные вверх вихревые пассажи скрипки *solo*, которые чуть дальше оттеняются изломанной фигурацией у ксилофона, вибратона и арфы. Еще более мощное звучание начального мотива главной темы у струнной группы и кларнетов (ц.8) обусловлено возрастанием ритмической и тематической плотности фактуры в результате использования приема бесконечного канона (т.87–88, 91–92). В третьем разделе (ц.9–10), написанном в двухчастной форме с элементом репризности, главная тема дважды появляется в двойном увеличении: вначале ее проводят фаготы, кларнеты в низком регистре и альты, затем низкие струнные. Вначале ее мрачное, грозное звучание (т.93–96) рельефно выделяется на фоне «плясового» варьированного остинато валторн и ударных, вихревых пассажей солиста и тремолирующей педали скрипок (пример 5). Затем (т.97–102) тема сопровождается броским танцевальным остинато скрипки *solo* с характерной синкопой, подчеркнутой паузой и акцентированным гармоническим остинато *b-e-a* струнных и высоких деревянных. Показательно, что агрессивная динамика мелодического остинато усиливается благодаря повышению ее ритмической плотности за счет репетиции звуков и исключению пауз при повторении. Парадоксальный жанровый контраст контрапунктирующих пластов демонстрирует гротескность и фантазмогоричность музыкальной «ситуации». Во второй части этого раздела (ц.10) происходит нарастание драматического напряжения благодаря возрастанию диссонантности в пульсирующем гармоническом остинато, насыщенном интервалами уменьшенной и увеличенной квинты, большой септимы, в сопряжении с его горизонтальными вариантами в партии солиста. Это полиостинато предваряет пропорциональный канон, построенный на противодвижении расходящихся хроматических линий: нисходящая изложена в виде диссонантного пласта в размере 3/4 (скрипки, виолончели, контрабасы), восходящая — на 2/4 звучит у валторн, дублированных альтами (т.107–112). Метрическое противоречие в каноне усиливается в момент появления элемента репризности — скандируемого в триольном ритме в четырехдольном метре основного мотива главной партии у солиста. На пике кульминации (ц.11, *ff*) мрачный мотив *motto*, «вращаясь» у флейт и кларнетов в бесконечном каноне в *g-moll* с низкой V ступенью на фоне тремолирующего трезвучия его мажорной субдоминанты, тематически замыкая третий раздел, в композиционном плане служит началом следующего этапа разработки.

Однако появление у валторн мотива *motto* в двойном увеличении, слишком короткий динамический спад вызывают впечатление торможения, обрыва поступательного движения.

Эпизод *Andante* (IV раздел, ц.12) (пример 6), написанный в простой трехчастной форме, тематически связан с экспозицией основных тем Концерта. Мелодическая линия у солиста, включающая начальную интонацию побочной темы, сцепленной с мотивом *e-d-cis-d* главной темы, спокойного, созерцательного характера развивается в высочайшем регистре на фоне баркарольного аккомпанемента высоких духовых и красочных аккордов *E* мажоро-минора у струнной группы. В средней части прозрачная фактура оживляется благодаря имитационному диалогу солирующей скрипки и кларнетов (т.127–130), далее поддержанному валторнами, которые и начинают репризу эпизода, вначале двумя октавами ниже, а затем на прежней высоте. Лирика эпизода, лишенная страстной патетики, воспринимается как далекое воспоминание о прежних «событиях». В драматургическом плане *Andante* разрывает начатый ранее поток драматического развития. Тем ярче воспринимается вторжение V раздела *Vivace* (ц.13), отличающегося агрессивностью и неистовостью выраженных в нем чувств.

В одночастной композиции Концерта *Vivace*, выполняя функцию скерцо, представляет собой дальнейший этап разработки. По группировке тематических элементов и приемам их трансформации в нем четко выделены три фазы. В первой активное развитие получает тритоновый вариант мотива *motto* в сочетании с квартовыми шагами и восходящим хроматическим движением. Иррегулярный ритм мелких синтаксических структур в условиях пятидольного метра $5/8$ ярко передает характер возбужденного, стихийного движения. Главная мелодическая линия солирующей скрипки уплотняется благодаря волнообразному хроматическому контрапункту виолончелей и фаготов. Напряжение значительно возрастает при двухголосном изложении тритонового мотива в партии солиста и его имитаций в прямом движении деревянными духовыми в бесконечном каноне (т.144–148), а затем при контрастном движении указанных выше пластов. Все это подготавливает вторую фазу (ц.14), где появляется деформированный вариант главной темы в размере $5/8$ с выделением трелью многократно скандируемой интонации увеличенной кварты. Его изложение в конвульсивном ритме в группе деревянных духовых, дублированное валторнами, звучит словно дикий пляс в атмосфере оргии. Virtuозные двухголосные пассажи солирующей скрипки двойными нотами с репетицией звуков усиливают зловещий колорит музыкальной «картины» (пример 7). Дальнейшее развитие мелодической линии солиста, концентрируя в себе секвентное развитие мотива *motto*, подготавливает III фазу — появление в размере $3/4$ варианта главной темы, который иступленно повторяется в мощной кульминации, дублированный всеми духовыми и струнными инструментами (т.174–178). Краткий динамический спад, отмеченный разрежением оркестровой звучности, реминисценцией мотивов из *Andante* и терцовых мотивов из II раздела разработки (т.79–80), выполняет функцию связующего построения к каденции солирующей скрипки (VI раздела разработочной части Концерта).

Каденция солиста представляет собой импровизацию, построенную на материале главной темы и интонациях мотива *motto* в аффективной речитативной манере, свойственной лэутарскому исполнительскому стилю, и отражает крайнюю степень экзальтации в выражении скорбных чувств.

Общая зеркальная реприза Концерта (ц.16) в темпе *Presto* начинается на тоническом органном пункте изложением мотива из двух кварт, который был частью экспозиционного изложения главной темы (т.2–3). Токкатное вариантно-остинатное восходящее движение мелодической линии партии солиста сопровождается имитационными переключками мотива *motto* у флейт и кларнетов в своем изначальном виде, затем его вариантами в четверном увеличении у фаготов, не совпадающими по своей синтаксической структуре с членением

основной линии (т.191–193). Появление хроматического контрапункта валторн и фаготов в трехдольном метре (т.195–197) создает яркое метрическое противоречие пластов духовых и струнных инструментов. Максимальное напряжение возникает с подключением мотивов *motto* в бесконечном каноне, трели в которых акцентируются диссонантным созвучием *des-c-h-f-b*. Весь этот поток контрастных тематических элементов подготавливает репризу трансформированного варианта побочной темы. Заключенная в рамки четырехдольного регулярного метра, ритмически примитивная, она потеряла свободу дыхания, поэтическую одухотворенность, приблизившись по характеру к деформированной главной теме (пример 8). Она изложена композитором в виде пропорционального канона: массивное мрачное темы у валторн и фаготов сочетается с ее звучанием в четверном уменьшении у солиста, которое создает эффект колокольности. Основное тематическое ядро побочной партии, дважды повторившись на одной высоте, продолжает свое секвентное восходящее движение, постепенно дробится на более мелкие построения и переходит в восходящую хроматическую линию, выполняющую уже функцию фона. Изложение побочной темы в каноне восьмыми при четверном уменьшении совершенно нивелирует ее узнаваемость. Оно становится фактурным элементом и начинает выполнять изобразительную роль. Снятие характерного ритмического профиля в квартовом мотиве из главной темы также превращает его в фоновый элемент. С т.206 образуется разрастающийся диссонантный пласт, который имитирует колокольный звон. Здесь Б. Дубоссарский изобретательно использует разнообразные звукоизобразительные приемы. Сочетание диссонантного квартового пласта с репетицией звуков в партии солиста с насыщенной хроматизмами и кварто-септимовыми мотивами линией скрипок (т.208–213) передает характер «плывущей», высотной-неопределенной звучности. Тот же эффект возникает при метрически нерегулярной имитации квартовых «шагов» в партии солиста четырехголосными диссонантными созвучиями скрипичной группы (т.208–213), которая в то же время выделяет «удары» двух разных групп колоколов. Изложение упомянутой выше хроматической линии низких духовых и струнных крупными длительностями в синкопированном ритме на фоне тремоло литавр имитирует звучание большого колокола, присоединившегося к общему перезвону (т.214–224). Резкий жанровый контраст оркестровых пластов производит жуткий гротесковый эффект, предвещая репризное проведение основного мотива главной темы (ц.19) в увеличении в высоком регистре у флейт и кларнетов в кварто-октавной дублировке на фоне волнообразного четырехголосного хроматического пласта. Он словно лишился своей «телесной» силы, утерев прежнюю агрессивность и воинственность. Резкое падение градуса напряжения обусловлено и разрежением оркестровой плотности в связи с отключением струнной группы, и постепенным ритмическим торможением, и спадом динамики.

Завершающая Концерт кода (*Andante*, с т.231) начинается печальным монологом солиста. Насыщенная интонациями уменьшенной кварты, большой септими, тритона, мелодическая линия выражает чувство сдержанной скорби. Вначале ее оттеняют краткие возгласы флейт, интонации «вздоха» у кларнетов на фоне восходящего хроматического движения в партии арфы. С появлением в ней мотива главной темы (т.239) она сопровождается призрачным хоралом арфы, имитационными отголосками и ажурной «вязью» хроматических фигуративных контрапунктов у флейт, а затем у кларнетов. К наиболее экспрессивной завершающей части монолога солиста (т.248–254) присоединяются отголоски из побочной темы. В конце коды у высоких духовых еще раз возникают интонации главной темы в сопровождении кристального звучания хора вибратона и арфы, которые постепенно исчезают в тишине.

Violin concerto №2 — произведение сложное и неоднозначное как в композиционно-структурном, так и в драматургическом аспектах. Избрав в качестве точки отправления *quasi*-фольклорный материал с характерной образностью и свойственным ему способом изложения и

стилем интерпретации, композитор пошел по пути его деформации, который привел его к разрушению, деструкции первоначальных музыкальных образов.

Многоэлементный тематический комплекс, рассредоточенный в экспозиционной импровизации солиста, позволил композитору выделить главные и второстепенные тематические элементы, каждый из которых персонализируется, выполняя в сочинении те или иные ролевые и композиционные функции.

Одним из главных приемов преобразования тем является их переметризация (в рамках размеров 4/4, 3/4, 5/8), а также изменение внутренней ритмической организации в направлении упрощения, обезличивания либо гротескового ее искажения.

В значительной степени метаморфозы тематизма обусловлены использованием в его развитии мелодической, гармонической и фактурной остинатности, которые нередко объединяются в полиостинатные пласты.

Оркестровая фактура Концерта тематически насыщена. Композитор широко и разнообразно использует контрапунктирование резко контрастных жанровых элементов и пластов, способствующее корректировке или, во многих случаях, переосмыслению образного контекста. Применение бесконечного канона в начальных и разработочных построениях дает активный импульс кинетическому продвижению мелодических линий. Пропорциональный канон, появляющийся при подготовке кульминаций, создает яркое метроритмическое противоречие, стимулирующее рост динамического напряжения.

Оркестр Концерта по своему составу специфичен: в группе деревянных духовых только флейты, флейта *piccolo*, кларнеты *in A* и фаготы, медные духовые представлены лишь валторной, группа ударных (литавры, ксилофон, виброфон и арфа) использована в партитуре предельно экономно, предпочтительно в плане тонкой колористической нюансировки основного тематизма, струнная группа присутствует в полном составе. Солирующая скрипка выполняет лидирующую роль. Ее партия концентрирует в себе основной тематический материал, давая активный импульс его развитию в оркестре.

Одночастная композиция Концерта по своим общим параметрам соответствует прототипам свободных романтических форм, отличаясь от них доминированием принципа разработочности и более сложной внутренней иерархией, присущей каждому ее разделу. Драматургический профиль сочинения подчиняется принципу крещендирования, который проявляется на разных уровнях: в усилении деструкции тем в процессе поступательного развития, контраста жанрово-характерных пластов в оркестровой фактуре, в ускорении темпов в разработочных разделах — вариациях и неуклонном повышении динамики. Сложная по структуре композиция Концерта скрепляется тематическими и фактурными арками.

Кардинальная деформация главных тем привела к замене первоначальной романтической антитезы скорбно-драматической и лирико-патетической сфер другой, где богатейший спектр полнокровных человеческих чувств противостоит негативному, агрессивному началу. Думается, что Б. Дубоссарский, талантливый и чуткий музыкант, пытался осмыслить противоречия нашего тревожного времени. Возможно, что смысл трагической концепции *Violin concerto №2* заключается в отражении девальвации прекрасных поэтических идеалов и устремлений, которые, подобно двуликтому Янусу, сбрасывая красивую внешнюю оболочку, превращаются в свою противоположность. Просветленное завершение Концерта дает надежду, что зло наказуемо, оно постепенно теряет силу и исчезает, оставляя, тем не менее, в душе двойственные чувства потрясения от пережитого, внутренней опустошенности и какого-то отрешенного спокойствия.

Библиографические ссылки

1. БЕРЕЗОВИКОВА, Т., МОЛОДОЖАН, А. Concert pentru vioară și orchestră (nr.1) de Boris Dubosarschi: conceptul componistic și interpretativ. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: conf. șt. intern., ed. a IV-a*. Chișinău, 25 sept. 2018. Chișinău: Valinex, 2018, pp.32–34. ISBN 978-9975-3119-1-5.
2. МИРОНЕНКО, Е. Общий обзор концертного жанра в Молдове. В: МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Кишинэу: Primex-Com, 2014, с.155–188. ISBN 978-9975-101-03-7.
3. БЕЛТЕЙ, И. *Борис Дубоссарский: некоторые направления творческого поиска в области камерно-инструментальной музыки*: дип. раб. Кишинэу, 2007.
4. КОЧАРОВА, Г. *Quatre tableaux pour orchestra a cordes* Бориса Дубоссарского: музыкальный эксфрасис или индивидуальное художественное послание. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2014. Chișinău: Valinex, 2014, nr.1 (21), pp.38–44. ISSN 2345-1408.
5. ВАРДАНЯН, А. Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского: к проблеме преломления романтических принципов в музыкальной форме. În: *ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr.1/2 (12/13), pp.44–52. ISSN 1857-2251.
6. МУЗЫКА, Т. Претворение традиций неоромантизма и неофольклоризма во Втором концерте для скрипки и симфонического концерта Бориса Дубоссарского. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern.*, 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema libris, 2014, pp.207–214. ISBN 978-9975-52-185-7.

ПРИМЕР 1



ПРИМЕР 2

The image shows a full orchestral score for the second movement of the Concerto for Violin and Orchestra by Boris Dubosarschi. The score is in common time (C) and has two flats in the key signature. The instruments listed on the left are Violin solo (Vln. s.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with various dynamic markings such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando).

ПРИМЕР 3

3. 3. Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Vln. s.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ПРИМЕР 4

71 4.

Vln. s.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ПРИМЕР 5

Musical score for Example 5, featuring a full orchestra. The score includes parts for B♭ Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trombone (Timp.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Harp (Hp.), Violin sections (Vln. s., Vln. I, Vln. II), and Viola (Vla.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score shows a complex arrangement of instruments, with the strings playing a rhythmic pattern and the woodwinds and brass providing harmonic support.

ПРИМЕР 6

Musical score for Example 6, focusing on the string section. The score includes parts for Violin sections (Vln. s., Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score shows a complex arrangement of instruments, with the strings playing a rhythmic pattern and the solo violin playing a melodic line. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'div.' (divisi).

ПРИМЕР 7

Musical score for Example 7, featuring a woodwind and string ensemble. The score is written for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Harp (Hp.), and Violin Solo (Vln. s.). The score is in 2/4 time and begins at measure 134. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the harp provides a sustained accompaniment. The score includes dynamic markings such as mf and sf , and a rehearsal mark a^2 at measure 142. The piece concludes at measure 153.

ПРИМЕР 8

Musical score for Example 8, featuring a woodwind and string ensemble. The score is written for Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Harp (Hp.), Violin Solo (Vln. s.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The score is in 2/4 time and begins at measure 17. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the harp provides a sustained accompaniment. The score includes dynamic markings such as mf and sf , and a rehearsal mark a^2 at measure 17. The piece concludes at measure 207.