

Е. С. КЛЕТНИЧ

ОЧЕРКИ  
О СОВЕТСКИХ  
МОЛДАВСКИХ  
КОМПОЗИТОРАХ



**Е. С. КЛЕТНИЧ**

*ОЧЕРКИ  
О СОВЕТСКИХ  
МОЛДАВСКИХ  
КОМПОЗИТОРАХ*

Кишинев  
Литература артистикэ \* 1984

85.23(2М)7  
К 48

Рецензент Г. В. Кочарова,  
кандидат искусствоведения

**Клетинич Е. С.**

**К 48** Очерки о советских молдавских композиторах.—  
Кишинев: Лит. артистикэ, 1984.—194 с., ноты.

В книгу вошли очерки жизни и творчества пяти видных композиторов республики, имена которых уже принадлежат истории: Шт. Няги, Е. Коки, В. Полякова, А. Стырчи и С. Лобеля. Прослеживаются этапы становления и развития молдавской композиторской школы.

**К**  $\frac{4905000000-37}{M756(12)-84}$  208—84

85.23(2М)7

© Литература артистикэ, 1984 г.

## От автора

Союз композиторов Молдавии ведет свое летоисчисление с октября 1940 года, когда сплотили свои силы музыканты воссоединенной республики. Было их немногим более десяти человек, различавшихся художественными интересами, уровнем профессиональной подготовки, количеством и значительностью произведений, созданных к моменту возникновения организации и составивших ее первоначальный творческий актив. Одинаковым был, пожалуй, лишь энтузиазм, с которым включились композиторы в строительство музыкальной культуры края.

Плоды интенсивного и вдохновенного труда сегодня налицо: в концертных и театральных залах исполняются национальные оперы и балеты, кантаты и оратории, симфонии и квартеты, песни и романсы — жанры, в которых работают молдавские композиторы, и перечислить непросто. Оригинальностью и глубиной отмечены замыслы многих сочинений, подлинным мастерством — их воплощение. Но каких бы высот ни достигло творчество современное и будущее, интерес к его первым росткам, уважение к тем, кто стоял у его истоков, с годами лишь возрастают. Ибо без прошлого обесценивается настоящее, тускнеют перспективы. Да и подвластно ли времени! подлинное искусство, яркие образцы которого создали основоположники советской молдавской музыки?

В эту книгу вошли очерки жизни и творчества пяти видных композиторов республики, имена которых принадлежат уже истории. В какие-то моменты их пути соприкасались, но относятся они к разным художественным поколениям. Если Шт. Няга и Е. Кока осваивали область крупных форм еще в двадцатых-тридцатых годах, и сороковые оказались для них временем зрелости и лучших свершений, то искусство В. Полякова и А. Стырчи достигает расцвета в конце пятидесятых и в шестидесятые годы, а последний период деятельности С. Лобеля приходится уже на семидесятые годы. Все это позволяет последовательно проследить этапы развития молдавского композиторского творчества. Хотя сочинениями

нескольких, даже очень значительных мастеров, музыкальная жизнь края далеко не исчерпывалась, наследие их отражает многие важнейшие тенденции в разные моменты становления национальной композиторской школы, и потому в совокупности возникает достаточно широкая и емкая историческая панорама.

Всесторонний охват явлений, связанных с искусством Шт. Няги, Е. Коки, В. Полякова, А. Стырчи, С. Лобеля, еще впереди. Жизненный путь и творчество каждого из них дают материал для глубоких размышлений над судьбами молдавского музыкального искусства, требуют капитальных самостоятельных исследований. Настоящие очерки могут рассматриваться лишь как шаг в этом направлении. Автор стремился привлечь внимание читателя к произведениям значительным, но в силу разных причин менее известным либо мало изученным. Неизбежным оказался и критический подход к некоторым утвердившимся негативным оценкам: по прошествии времени они кажутся недостаточно обоснованными, не учитывающими в полной мере привлекательных качеств музыки, объективной роли, сыгранной тем или иным сочинением композиторов-первооткрывателей.

И еще на одном моменте необходимо заострить внимание. Далеко не все произведения ушедших из жизни мастеров изданы. Некоторые композиции — приходится это с сожалением констатировать — уже безвозвратно утеряны, другие существуют в единственном экземпляре и им грозит та же участь. Разбросанный по разным библиотекам и архивам, нотный материал трудно доступен для исполнения и исследования. Подозреваю настоятельную необходимость проявить должную заботу о духовном наследии родоначальников молдавской советской музыки, собрать воедино, систематизировать и размножить ставшие реликвиями рукописи. Сохранить для будущих поколений творчество своих старших современников и учителей, оберегать и развивать их традиции — важная и ответственная задача ныне работающих музыкантов республики.

Автор пользуется случаем выразить глубокую благодарность кандидату искусствоведения Г. В. Кочаровой за ценные советы и замечания, высказанные в ее обстоятельной рецензии.



## Штефан Няга

«Я горячо рекомендую этого замечательно-го музыканта всем, кого заинтересуют разнообразные проявления его таланта».

Шарль Мюнш

Штефана Нягу по праву называют классиком молдавской музыкальной культуры. Начав свой путь народным музыкантом в период, когда профессиональное искусство края делало первые шаги, он сумел получить разностороннее образование, позволившее ему заложить основы инструментальных и вокально-симфонических жанров национального музыкального творчества. Преодолевая трудности и препятствия, обусловленные общим уровнем культуры и искусства Бессарабии 20-х—30-х годов, лишениями военного времени, Штефан Няга создал бесценные по своему художественному и историческому значению произведения, своеобразные по содержанию, стилю, композиции. Его кантаты и оратории, камерные инструментальные ансамбли, скрипичный концерт и, главное, конечно, симфоническая «Поэма о Днестре» повлияли на все последующее развитие молдавской музыки...

Сегодня трудно установить, сколько поколений в

семье Штефана Няги музыкой добывали хлеб насущный. Известно только, что и отец, и дед его были лэутарами, играли в тарафах на кобзе, скрипке и других народных инструментах. В двенадцатилетнем возрасте начал свою трудовую жизнь в отцовском тарафе и будущий композитор.

Штефан Тимофеевич Няга родился в Кишиневе 7 декабря 1900 года. Игре на скрипке обучил его отец. Подбирать песни на старом рояле начал он сам. Знание нотной грамоты лэутары не считали обязательным: проявляя незаурядную память, чувство ансамбля, творческую фантазию, умение бесконечно варьировать давно знакомые мелодии и быстро осваивать новые, они обычно играли по слуху. Но видя незаурядную музыкальность сына, отец признал необходимость занятий с профессиональными педагогами и дал ему возможность подготовиться и поступить в местное музыкальное училище.

С отличием окончив в 1918 году училище по классу фортепиано Ю. М. Гуза (впоследствии доцента Кишиневского Института искусств им. Г. Музическу), Шт. Няга принял приглашение знаменитого исполнителя народной музыки Григораша Динику работать в его оркестре. Приглашение не было случайным. Сочинения Баха, Бетховена, Листа, Чайковского, Шопена способствовали обретению крепкого пианизма и, что еще важнее, хорошего, тонкого музыкального вкуса. Вместе с опытом, накопленным в отцовском тарафе и салонных оркестрах, это сделало его универсальным и достойным партнером прославленного скрипача, охотно игравшего и произведения классического репертуара.

Принять предложение Гр. Динику значило для Няги покинуть родной город, семью. Манила его не только возможность сотрудничества с большим мастером. Выбирать, собственно, не приходилось: сфера приложения таланта в отторгнутой от Советского Союза Бессарабии была весьма узкой, не было перспектив ни для работы, ни для дальнейшего профессионального роста, продолжения музыкального образования.

Заметим сразу, что долголетнее творческое содружество с Григорашем Динику сыграло в жизни Шт. Няги плодотворную роль. Под влиянием Динику и по его настоянию Шт. Няга делает первые опыты в композиции: обработки и инструментовки народных мелодий для своего коллектива.

В 1920 году Шт. Няга переезжает в Бухарест, где

совмещает работу в оркестре с занятиями в Академии музыки и драматического искусства, причем занимается он сразу на двух факультетах — фортепианном и композиторском. Через два года он успешно заканчивает класс фортепиано профессора Г. Саеджиу. Но для получения композиторского образования двух лет не хватило: сказались и недостаточная музыкально-теоретическая подготовка, и напряженность концертной работы.

Здесь следует отметить, что оркестр Гр. Динику хоть и играл, как правило, на ресторанных подмостках, обрел широкую известность у взыскательной артистической элиты; послушать его приходили крупнейшие музыканты мира, что накладывало повышенную ответственность на исполнителей. Кроме того, как уже говорилось, на Нягу возлагалась забота о репертуаре коллектива, своевременной подготовке новых обработок и оркестровок.

Все же мысль о продолжении занятий по композиции не покидала его. В 1926 году он вновь поступил в Академию. Пять лет упорного, настойчивого труда принесли ощутимые плоды. Педагог по композиции профессор Д. Куклин в своей официальной характеристике отметил исключительную любовь и преданность Шт. Няги музыке, перечислил написанные за годы учебы произведения: симфонию и симфоническую поэму, сонаты, квартет, квинтет и др.

Не все упоминаемые профессором произведения дошли до нас. Одни партитуры погибли в Кишиневе в 1941 году во время пожара, вызванного прямым попаданием бомбы в здание филармонии. Местонахождение других неизвестно. Возможно, рано или поздно они отыщутся, но пока компетентно судить о них трудно. И все же сохранившиеся сочинения первого периода творчества Шт. Няги дают представление о художественном формировании будущего мастера. В них проступают зерна некоторых тенденций, бурно развившихся и давших замечательные результаты десятилетия спустя.

*Соната для скрипки и фортепиано* была написана Шт. Нягой в 1930 году и вскоре завоевала премию на конкурсе имени Джордже Энеску. Сочинение запоминается прежде всего широкой гаммой лирических образов: страстно-взволнованных в первой части (без заметного контраста между ее главной и побочной партиями), нежных и элегичных в Largo (третья часть); соеди-

няющих мягкую скерцозность с оттенками светлой меланхоличности, радостного возбуждения, праздничной приподнятости в Мазурке (вторая часть) и финале.

Привлекающая искренностью и теплотой, музыка сонаты все же еще лишена художественной самостоятельности. Осваивая секреты композиторского мастерства, автор невольно подпадал под влияние Шопена, Грига, раннего Энеску. Их искусство импонировало ему не только содержанием, настроением, но и изысканным, красочным музыкальным языком. Именно этим можно объяснить обилие альтерированных гармоний, хроматических ходов (в том числе на уменьшенную октаву) в мелодике. Однако в избранном стилистическом ключе (пусть далеко не оригинальном) композитор проявляет определенную последовательность, и потому чрезмерными представляются неоднократно раздававшиеся в адрес произведения упреки в эклектизме, в прямой подражательности мастерам прошлого (от Баха до Чайковского). Впрочем, пока у художника не сформируется собственный твердый почерк, его творчество всегда вызывает ассоциации...

К 1931 году относится сочинение *Струнного квартета*. Произведение это в существующих работах о Шт. Няге с достаточным основанием причислено к этапным, в которых «еще только закладывались основы композиторской техники автора»<sup>1</sup>. Сколько-нибудь детального его разбора, однако, обнаружить не удастся. Между тем анализ музыкальной образности, лексики, стиля, композиции квартета позволяет выявить ряд небезынтесных моментов.

Напомним, что в то время молдавские композиторы только осваивали крупные инструментальные формы; кроме написанного в 1926 году Первого струнного квартета Е. Коки сейчас трудно назвать сочинение подобного жанра тех лет. Закладывать же традиции неизмеримо сложнее, чем следовать им, особенно молодому композитору.

Музыка квартета действительно не во всем самобытна и совершенна. Шт. Няга неоднократно говорил о своей юношеской увлеченности творчеством Ц. Франка. И хотя, в отличие от тяготевшего к возвышенной патетике и самоуглубленному психологизму французского мастера, он предпочитает образы светлые и жизнерадост-

---

<sup>1</sup> А. Софронов. Штефан Няга.— М., Советский композитор, 1968, с. 26.

ные, следы этой увлеченности заметны в сочетании романтической порывистости с классической ясностью, стройностью оформления музыкального материала, в большом внимании, уделяемом полифоническим средствам.

Можно, разумеется, говорить о недостаточной выразительности и оригинальности некоторых тем квартета, об известном однообразии используемых приемов тематического развития, о наличии «общих» мест в разработочных эпизодах и некоторых других уязвимых моментах, естественных для столь раннего сочинения автора. Гораздо существеннее, однако, другое: то, что позволяет считать квартет важной вехой в рождении молдавского камерного репертуара.

Хочется в первую очередь поспорить с почти утвердившимся мнением о том, что музыкальный язык квартета чужд молдавскому мелосу. В партитуру действительно не вошла ни одна народная мелодия, а в собственных темах автор явственно стремится освоить расхожие интонации, ритмические обороты романтической музыки и менее всего заботится о близости к родному фольклору. Последнее объяснить нетрудно. С одной стороны, в классе Д. Куклина обращение к народной музыке было отнюдь не обязательным для учеников. С другой стороны, особой ностальгии по фольклору не испытывал и сам Шт. Няга, вынужденный ежевечерне исполнять на ресторанных подмостках народные мелодии, причем далеко не всегда в тонкой обработке.

Но понимание, ощущение фольклора, слитность с родной культурой были прирожденными, и это не могло не проступать — если не сознательно, то произвольно. И конечно же, очень ненавязчиво, что иллюстрируют выписанные в примере I мелодические фразы.

Allegro Квартет, I ч.

*mf*

Т а

иц.

Andante И Гч.

В *p.*

Allegro Г Уг

Г *p.*

Allegro scherzando Ич.

Д *f.*

Типичные для многих молдавских песен ладовые ячейки с увеличенной секундой определяют колорит фрагмента из главной партии первой части (а). Характерны для молдавского фольклора выделенная интонация из второй части (б — «уголок», по определению З. Столяра), ладовая переменность и внутритактовые синкопы в каденциях тем из *Andante* и финала (в, г). Начало последнего фрагмента (д) воспроизводит типичный прием тональной настройки лэутаров перед коллективной игрой, отчего вся мелодия на  $\frac{9}{8}$  (первая тема скерцо) вызывает определенные ассоциации с народными хорами.

Приведенные и подобные им элементы звучат в произведении многократно, варьируясь и вплетаясь в ведущие и сопутствующие мелодические линии. Вместе с исходящей из особенностей лирических и эпических молдавских песен свободной синтаксической структурой большинства тем (столь отличающейся от преобладающей в европейской классической музыке «квадратности»), с напоминающими манеру исполнения народных песен многочисленными унисонными фразами, все это в своей совокупности придает музыке достаточно определенный локальный колорит.

И еще два момента, позволяющие считать, что творчество молодого композитора развивалось на здоровой основе, открывающей перед ним перспективы профессионального роста. Первое — это понимание ответственной

роли полифонии в камерной инструментальной музыке. Заметим, что освоение техники имитационных форм было для выходца из народных музыкантов делом абсолютно новым, ибо кроме одnogолосного пения молдавский фольклор дает лишь образцы специфичной тарафной полифонии (гетерофонные приемы либо несложные противосложения). Тем примечательнее каноническое изложение безыскусной песенно-лирической темы *Andante*, четырехголосное фугато с выдержанным противосложением в подвижной и энергичной главной партии финала.

Без робости решается в Струнном квартете и другая сложная проблема — единства цикла, скрепляющей крупную форму интонационной драматургии. Не прибегая к использованию специального сквозного материала, автор вкрапливает в разные части родственные мелодические ячейки, объединяющие порой весьма несхожие музыкальные темы и образы. Подобное стремление к интонационному единству как важному средству циклической драматургии обретает у Шт. Няги устойчивость и постоянство. Еще явственнее оно улавливается в следующем его крупном произведении — Фортепианном квинтете, где в значительной мере компенсирует возросшую контрастность музыкального материала. Но здесь возникают проблемы иного порядка.

*Квинтет* — произведение более масштабное, — не столько по продолжительности звучания (в нем только три части), сколько по диапазону охватываемых музыкальных образов, по их значительности и характеру развития. Накапливаемый творческий опыт сказывается и в более уверенном владении некоторыми видами композиторской техники. Такому ощущению способствует, несомненно, присутствие в ансамбле фортепиано — инструмента, выразительные возможности которого были особенно хорошо знакомы Шт. Няге.

Уже в первой части сопоставляемые темы передают напряженную сосредоточенность (вступление *Adagio*), возрастающую энергию активного начала (главная партия), теплоту лирического чувства (побочная партия). Последнее углубляется в крайних разделах второй части, написанной в форме темы с тремя вариациями. Ее средняя вариация выполняет традиционную в сонатном цикле функцию скерцо, от которого нити тянутся к финалу, где господствуют образы народно-жанрового характера.

Заметим, что фольклорные истоки проступают в

квинтете намного ярственнее, чем в предыдущих сочинениях. Непосредственные ассоциации с молдавскими народными танцами вызывают, например, основные темы *Andante* и финала. Однако в целом сложная драматургия произведения обусловила значительную контрастность его музыкальной лексики. В разностильность эта контрастность все же не переходит, преодолеваясь рядом сближающих факторов.

Выделим из них последовательно выдерживаемый принцип построения музыкальных тем. Автор не рассредоточивает выразительные элементы на широком участке изложения, а концентрирует их в лаконичных интонационных зернах (чаще всего начальных), что традиционно свойственно тематизму инструментальных форм сонатно-циклического типа. В рельефных мелодических оборотах соединяются, как правило, элементы индивидуализированные и сквозные, создающие общий интонационный строй произведения. Эти очень важные композиционные принципы получили применение в молдавской инструментальной музыке лишь много лет спустя, на гораздо более зрелой ступени ее развития. Их наглядно иллюстрируют фрагменты из вступления (а), главной (б) и побочной (в) партий первой части, главной партии финала (г — см. пример 2).

*Adagio* Квинтет, I ч. вступление



I ч. главная тема



*Poco meno mosso*

I ч. побочная тема



*Allegretto con spirito* II ч. главная тема



Спустя десятилетия во многих произведениях молдавских композиторов получило распространение и упоминавшееся совмещение в одной части квинтета функций двух разделов цикла. Все же, отдавая должное сильным и интересным сторонам музыки, ощутимо возросшему профессионализму автора, нельзя не видеть и ряда уязвимых моментов. Заметно растянута композиция крайних частей, в вариациях *Andante* не использован мелодически наиболее яркий фрагмент темы. Не владел еще автор достаточно многообразными и оригинальными средствами тематического развития. Отсюда расхолаживающая порой однотипность гармонических и орнаментальных фигураций, наличие нейтральных по материалу мест. Вступая на самостоятельный творческий путь, взыскательный к себе композитор не мог не чувствовать необходимости дальнейшей кропотливой работы, совершенствования технических навыков, художественного вкуса, поиска своего слова в искусстве.

Надо сказать, что после окончания Академии творческая продуктивность Шт. Няги резко снижается. Количество и масштабы его произведений второй половины 30-х годов более чем скромны: как правило это отдельные или объединенные в циклы миниатюры. Причины здесь видятся двоякого рода. Сначала сказывалось перенапряжение нескольких лет совмещения исполнительской работы с занятиями и творчеством, к которым Шт. Няга относился с большой серьезностью и самоотдачей. Позже возрождению интереса к сложным жанрам не способствовала полная бесперспективность их концертного исполнения.

К сожалению, с полной уверенностью назвать точные даты создания некоторых сочинений Шт. Няги того времени очень трудно. Так, согласно одним источникам, *Три симфонических эскиза* писались в период учебы, по другим — уже после ее окончания. Учитывая отсутствие этой работы в перечислении Д. Куклина, мы склонны присоединиться к последнему мнению. Важнее, однако, другое: в этом единственном частично дошедшем до нас (только две части) оркестровом произведении предвоенных лет впервые столь четко обозначились тематика и образность, ставшие стержневыми в зрелых композициях Шт. Няги 40-х годов. И как результат — здесь наиболее рельефно проступают (в раннем творчестве) лучшие стороны его индивидуального художественного стиля.

«Тоска по Родине» — уже само название первого

эскиза говорит об усилившейся ностальгии, о нелегко переносимой композитором оторванности от своего края. Основная тема этой пьесы вызывает в памяти старинные баллады, в которых за суровой сдержанностью всегда улавливается большое и глубокое чувство. Следуя народной манере исполнения, Шт. Няга излагает мелодию широко и свободно, наделяя ее чертами импровизационности — вначале без сопровождения, затем на фоне гудящего (как на чимпое — молдавской волынке) баса и лишь вслед за этим в сгущающемся сплетении выразительных подголосков.

Название другого эскиза — «Метелица» — внешне мало вяжется с представлением о природе солнечной Молдавии. Думается поэтому, что оно метафорично и отражает скорее владевшее художником настроение, ибо сама музыка проникнута интонациями молдавского фольклора — столь экспрессивно исполнявшихся лэутарами народных романсов.

Примечательна форма этой пьесы — лишенная какого-бы то ни было схематизма, развертывающаяся естественно и непринужденно, гораздо более близкая народной рапсодийности, чем симметрии и выверенности пропорций традиционных классических структур. Что касается отмечавшегося музыкальными критиками в «Метелице» импрессионистского влияния, то, не оспаривая самого факта, мы отнюдь не считаем обязательным отрицательное отношение к нему. Влияние эстетики и техники импрессионизма испытали на себе многие выдающиеся мастера первой половины XX века (назовем хотя бы И. Стравинского), и вопрос лишь в том, насколько органично и самостоятельно претворялись эти влияния. В творчестве Шт. Няги, как и ряда других композиторов республики (А. Стырчи, А. Муляра, Г. Няги), соприкосновение с музыкальным импрессионизмом было, несомненно, плодотворным. Не приглушая национальной почвенности музыки, оно способствовало созданию многих эффектных, колористически ярких партитур. И среди сочинений, в которых зародилась эта традиция, были скромные оркестровые пьесы молодого Шт. Няги.

Конец 30-х годов неожиданно принес композитору возможность продолжить и углубить свое музыкальное образование — то, к чему он постоянно стремился. Приглашенный в составе тарафа Гр. Динику на Всемирную Парижскую выставку 1937 года, Шт. Няга после нескольких месяцев успешных выступлений (отмечен-

ных специальной премией) уходит из возвращающегося в Бухарест оркестра и поступает в Парижскую высшую музыкально-педагогическую школу. Пренебречь представившимся случаем непосредственно приобщиться к музыкальной жизни и культуре столицы западно-европейского искусства, несмотря на многочисленные проблемы материального и бытового характера, он не мог.

Наставниками Шт. Няги в Париже были выдающиеся артисты и педагоги Альфред Корто (класс фортепиано), Шарль Мюнш (дирижирование), Надя Буланже (класс композиции). Позанимавшись два года, он вместе с дипломом получил лестные характеристики и рекомендации от своих наставников. Как «превосходного музыканта» аттестовал его А. Корто. Выдержка из отзыва Ш. Мюнша приведена в качестве эпиграфа к настоящему очерку. Несомненную пользу принесли Шт. Няге и занятия по композиции, на которых Н. Буланже, имевшая большой опыт работы с музыкантами разных стран мира, ориентировала своих воспитанников на сохранение национальной почвенности, опору на родной фольклор.

Впрочем, полученные впечатления и профессиональные навыки дали конкретные творческие результаты не в период занятий, когда, рассредоточив свои усилия на три специальности, Шт. Няга сумел написать только «Французскую сюиту» для фортепиано. И не в королевской Румынии, где, приехав из Парижа, он не находил себе иной работы, кроме как в ресторанах и кафе Ясс, Черновиц, Бухареста. Полностью раскрылись творческие возможности композитора в последнем десятилетии его жизни, в 40-х годах, после образования Молдавской Советской Социалистической Республики, куда он без колебаний вернулся сразу после освобождения Бессарабии. Так начался короткий, но самый плодотворный отрезок его творческой биографии.

Уже неполный предвоенный год приносит Шт. Няге совершенно новую для него деятельность на педагогическом и культурно-организаторском поприще. Его приглашают на должность заместителя директора открывшейся в Кишиневе консерватории, он ведет в вузе класс композиции, выступает в качестве пианиста и дирижера. И наряду с этим, конечно, — творческая работа.

В конце 1940 года Шт. Няга написал «Дойну» для гобоя с сопровождением струнного оркестра, в начале 1941 — «Молдавскую фантазию» для скрипки с оркестром. Никогда раньше он так непосредственно не воспро-

изводил в своих произведениях особенности различных жанров молдавского музыкального фольклора. Радостные чувства воссоединившегося народа, внимание и уважение, проявленные обществом к творчеству и личности композитора,— все это породило новое мироощущение, воплотившееся в одном из наиболее светлых по настроению сочинений Шт. Няги. И наиболее близких к народному музицированию.

Ассоциации, которые вызывает у слушателя музыка «Молдавской фантазии», близки к зрительным. Вначале видится мягкий и приветливый молдавский пейзаж с покрытыми лесом и виноградниками склонами холмов, словно зачарованных задумчивым пастушеским наигрышем. Свободно и раскованно льется мелодия солирующей скрипки на фоне прозрачного, имитирующего звучащие цимбал сопровождения. Неоднократно возвращается она к своему выразительному начальному мотиву, но с неистощимой фантазией расцвечиваемый новыми красками, фигурациями, орнаментом, он ни разу не повторяется в одинаковом облике.

Вдохновенная импровизация интродукции вводит в основной раздел пьесы. Все темы этого рондо — ярко выраженного танцевального характера. С четко ритмованным, подвижным рефреном, близким к мужскому танцу «бэтута», контрастируют оба эпизода. Особенно выразителен и широко развит второй из них, своей пластичностью и акварельной прозрачностью вызывающий в памяти лиричные девичьи «хóры».

Удивительная творческая активность проявлена была Шт. Нягой в годы Великой Отечественной войны. Эвакуировавшись вместе с группой преподавателей и студентов Кишиневской консерватории и работая в разных городах Советского Союза (наиболее продолжительный отрезок времени — в Саратове, где молдавские музыканты влились в коллектив находившейся там Московской консерватории), он сумел в этот трудный и ответственный период создать ряд исключительно важных для молдавской музыкальной культуры произведений. Особое место занимает среди них «Поэма о Днестре», положившая начало развитию молдавского симфонизма. Перефразируя известные слова П. И. Чайковского о «Камаринской» М. И. Глинки, можно сказать, что вся молдавская симфоническая музыка — в «Поэме о Днестре», подобно тому, как весь дуб в желуде.

«Поэма о Днестре» Шт. Няги создавалась в 1943 году, когда в творчестве советских композиторов столь

большое место занимала тема борьбы с фашистским нашествием. Автор стремился — во многом под впечатлением Седьмой симфонии Шостаковича, но в иных масштабах и пользуясь средствами молдавского национального мелоса, — противопоставить образу врага, жестокого и бездушного, образы Родины, счастливой мирной жизни. Как и во многих произведениях этих лет, важное место в «Поэме» заняли эпизоды непосредственных столкновений, борьбы.

Не конкретизируя содержания произведения, программный заголовок все же дает определенное направление слушательскому восприятию. В молдавском фольклоре Днестр — живой свидетель многовековой истории края, знавшего и светлые, и черные дни. Разное довелось ему видеть и слышать, с самым сокровенным приходили к нему люди; в народных песнях часто встречается обращение к нему как к другу и единомышленнику, способному на сопереживание и ответное чувство: «Днестр, на берегу твоём...»

Идейно-художественный замысел сочинения воплощен в музыке настолько выпукло, что словесная расшифровка его автором была бы излишней. Главным средством придания музыкальному материалу предметной осязаемости является метод жанрового реализма: в большинство музыкальных тем привносятся черты общеизвестных областей народного искусства, вызывающих непосредственные образно-эмоциональные ассоциации. Не избегает композитор и звукоизобразительных приемов, однако о пассивном иллюстрировании избранного сюжета говорить не приходится. Сочинение потому и оказалось новаторским в молдавской музыке, что использование народнопесенных интонаций было здесь не самоцелью, а средством для воплощения образов глубоких и многогранных, способных к сложному взаимодействию и внутреннему переосмыслению.

Поэтичной, живописной картиной мирного утра на молдавской земле открывается сочинение. Тихо плещутся набегающие на берег волны древней реки, словно вслушивающейся в доносящиеся издали звуки пастушеских бучумов, ласковый наигрыш флуера, естественный, как человеческая речь, лирический напев. Пробивающееся сквозь душевную теплоту и нежность в последней теме интродукции скрытое волнение резко усиливается при ее повторении и перерастает в тревожный драматизм главной партии сонатного аллегро. Здесь возникает образ злых сил, ветра, войны, слышатся сиг-

налы бедствия, призыв к борьбе. Энергия и динамичность этого раздела передаются и следующей побочной партии, тема которой — самая яркая, броская в произведении. Проникнутая страстной экспрессией и одновременно мужественной решимостью, она воплощает поэтический образ Родины, прекрасной и непреоборимой.

Упомянутые звукоизобразительные приемы связаны в «Поэме о Днестре» прежде всего с передачей различных настроений и состояний водной стихии — поначалу умиротворенной и приветливой (мерные арпеджио арфы в интродукции), затем гневно протестующей, вздымающейся яростными волнами (виртуозные пассажи струнных и деревянных духовых инструментов в главной партии и разработке). В подобных эпизодах постепенно утрачивается ощущение пейзажности, перерастающей в образ народа, в едином порыве поднявшегося на смертный бой.

Подлинно классический пример так называемого обобщения через жанр дает тема побочной партии. Вряд ли у кого могут вызвать сомнения тесные узы, связывающие ее с народными «большими хорами». Столь же очевидно преломление жанровых признаков в соответствии с конкретной художественной задачей. Так, при типичном для «хора маре» размере  $\left(\frac{6}{8}\right)$  необычно подвижен темп (Allegro). Характерная для ведущего голоса народных танцев ритмическая фигура  непрерывно пульсирует в аккомпанементе темы, в то время

как мелодия временами вообще отходит от свойственных жанру ритмических формул и обретает двухдольную структуру, ассоциирующуюся скорее с шествием, чем с танцем. Добавим к этому постепенное полифоническое насыщение музыкальной ткани, тембровые контрасты при переизложении темы (от приглушенного унисона скрипок и виолончелей до ослепительных многооктавных tutti с использованием всех оркестровых регистров), и станет понятным диапазон возникающих ассоциаций: от проникновенно-лиричной жанровой сцены до образности большого гражданственного звучания, отмеченной неподдельной патетикой.

В подобной емкости и многогранности музыкальных образов усматривается подлинный симфонизм «Поэмы о Днестре». В их одновременной контрастности и взаимо-

связи — другое его проявление. Анализ показывает, что, при всем внешнем различии, темы поэмы так или иначе соприкасаются между собой. Последнее особенно важно, учитывая идущее от многочастных форм народной музыки обилие материала — только во вступлении, кроме лаконичной призывной фразы валторны, с которой начинается произведение, проходят три четко и полномерно оформленные, самостоятельные по музыкальному материалу темы. Вполне индивидуализированы они и по содержанию, настроению: несколько суровая эпичность первой темы оттеняет светлую пастораль второй и лирическую непосредственность третьей. Однако, проявляя истинное мастерство, композитор преодолевает весьма серьезную для избранного симфонического жанра опасность мозаичности и стилистической пестроты.

Достигается это с помощью не всегда уловимых с первого взгляда объединяющих элементов. Так, едва заметное родство начальных мотивов эпической и пасторальной тем становится очевидным при повторном проведении первой из них, когда, сохраняя мелодическую линию, она вбирает ритмический рисунок второй (пример 3).

Andantino Поэма о Днестре, вступление

C ingl

3 a 

Meno mosso

6 

Сходство можно обнаружить и в заключительных фразах названных тем, причем этот постепенно нисходящий «с уступом» ход вплетается и в следующую лирическую тему, что дает основание назвать его «лейтинто-нацией», объединяющей всю интродукцию (пример 4).

4. a 



Очень важен факт интонационной связи между столь контрастными темами главной и побочной партий. Она здесь возникает благодаря общей импульсивной ритмической фигуре , производной, в

свою очередь, от одного из фрагментов эпической темы (пример 5). Это соприкосновение облегчает в дальнейшем процесс становления героического образа на основе синтеза элементов различных тем.

вступление главная тема

5 а  б 

побочная тема

в 

Непреодолимое значение «Поэмы о Днестре» как произведения, положившего начало молдавскому симфонизму, усматривается и в поразительном соответствии ее композиции, методов развития музыкального материала специфике непосредственно исходящих из фольклора тем. Проблема эта, заметим, одна из самых сложных в период становления национальной композиторской школы. Ибо ничего нет легче, чем облачить исполненную своеобразия мелодию в чуждый — и потому лишаящий ее всякой оригинальности — обиходный наряд. И нет ничего труднее, чем найти и отобрать такие средства, которые органично оттеняли и высвечивали бы самобытную выразительность музыкального образа.

Отказываясь от многих распространенных приемов тематического развития, Шт. Няга избирает в качестве ведущего принципа вариационность, зародившуюся, как

известно, в народном музыкальном творчестве, и потому наиболее естественно «наводящую мост» между музыкой народной и профессиональной. Композитор почти не прибегает к обычному для классических разработок дроблению музыкальных тем на составные элементы с последующими тональными, тембровыми, регистровыми перебросками этих фрагментов, их соединением в новые интонационные комплексы. Понимая, что в возникшем тематическом калейдоскопе утратилась бы жанровая определенность и индивидуальная выразительность близких к фольклору тем, он неизменно сохраняет их относительную структурную целостность, добиваясь, однако, средствами вариационности нужных драматургических сдвигов. Преобразования темы побочной партии уже упоминались. Не менее характерны в этом отношении многочисленные проведения в разработке начальной темы вступления — в разных метроритмических, ладо-интонационных, темброфактурных вариантах, с высотными смещениями и образными метаморфозами, обретающей то жесткую наступательность марша, то страстную устремленность романтических мотивов-призывов. Вариационность оказалась тем принципом развития, который, не нарушая коренных свойств материала, позволил выявить его скрытые динамические возможности.

...Четыре десятилетия минуло со времени создания «Поэмы о Днестре». Далеко вперед шагнула с тех пор молдавская симфоническая музыка, имеющая в своем активе немало впечатляющих произведений — симфоний, инструментальных концертов, сюит, отмеченных зрелым мастерством и владением современной техникой композиторского письма. Каждое из них несет в себе и развивает традиции, заложенные Штефаном Нягой. Это обращение к тематике большого общественного и патриотического звучания, к образам, связанным с жизнью и историей молдавского народа, бережное и в то же время творческое отношение к фольклору. Не менее поучительным образцом остается «Поэма о Днестре» и в более конкретных вопросах музыкального языка, формы, тематического развития, ибо принципы, из которых исходил Шт. Няга, выведены из объективных закономерностей музыкального искусства, народного и профессионального, и потому не подвластны времени.

Большую часть 1943 года и первую половину 1944 года — вплоть до освобождения Кишинева от фашистских захватчиков — Шт. Няга жил и работал в Москве, куда вернулась из эвакуации столичная консерватория. Об-

щение с выдающимися советскими музыкантами, непосредственное знакомство с их творчеством оказало на него исключительно благотворное воздействие. Особое впечатление производят скрипичный концерт А. Хачатуряна и монументальные хоровые произведения Ю. Шапорина. Испытывая определенное их влияние, Шт. Няга и сам обратился к этим жанрам, вписав еще несколько новых страниц в историю молдавского музыкального искусства. Но если его Концерт для скрипки с оркестром сочинен был еще в Москве, то кантаты и оратории он создает уже в послевоенные годы, в последний период своей жизни и творчества.

К моменту начала работы над кантатой «Стефан Великий» (на текст Ем. Букова) композитор обладал весьма ограниченным опытом хорового письма. Не считая написанной в начале 30-х годов одночастной оратории «День гнева» и нескольких песен, он вплоть до середины 40-х годов отдавал предпочтение различным жанрам инструментальной музыки. Поэтому какие-то промахи технологического порядка в партитуре вполне естественны. Критики, например, справедливо отмечали чрезмерное увлечение Шт. Няги высокими регистрами в вокальных партиях. Однако с другими упреками — в изощренности тематического материала, надуманности гармонического языка — руководствуясь современными критериями, трудно согласиться. Именно с этих позиций кантата импонирует целым рядом интересных музыкально-драматургических решений, нестандартностью воплощения большой исторической темы, естественностью мелодико-тематического развития. Впрочем, разговор этот во многом абстрактен: сегодня нелегко уже найти человека, знакомого с живым звучанием почти не исполнявшейся и не записанной на магнитофонную ленту музыки. Тем острее стоит задача вернуть к жизни несправедливо забытое и, вне сомнений, глубокое и самобытное сочинение классика молдавской музыки.

В целом же послевоенный период отмечен был в жизни Шт. Няги большим вниманием и признанием со стороны музыкальной общественности. Его произведение побеждает в объявленном конкурсе на создание Государственного гимна Молдавской ССР, он избирается председателем Союза Композиторов Молдавии, дважды — депутатом Верховного Совета республики. За кантату, посвященную 25-летию Советской Молдавии, ему присуждена была в 1950 году Государственная премия СССР.

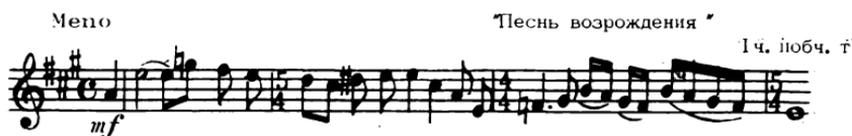
Творческая активность Шт. Няги неуклонно возрастала. Из-под его пера одно за другим выходят новые произведения малой и крупной формы. Преимущественно это была вокальная музыка — хоровая и для сольного пения. Весной 1951 года стало известно, что хоровая капелла «Дойна» и симфонический оркестр Молдавской государственной филармонии разучивают новую ораторию Шт. Няги. Ее исполнение с большим интересом ожидалось на очередном пленуме Союза композиторов республики. С волнением ждал премьеру автор, который должен был выступить и в качестве дирижера. Но услышать свое монументальное сочинение ему довелось только на репетициях: 30 мая, накануне концерта, острый сердечный приступ оборвал жизнь композитора. Прозвучавшая под управлением Б. С. Милютина, оратория *«Песнь возрождения»* была воспринята как прощальное слово большого музыканта, как его «лебединая песня». Ее кратким разбором мы заканчиваем рассказ о жизни и творчестве Штефана Няги.

Сюжет восьмичастной оратории связан с трудной борьбой молдавского народа за свою свободу и независимость, борьбой, которую он вел и в далекие, и в близкие времена. О самых мрачных страницах истории — трехсотлетнем турецком иге, нашествии фашистских орд — повествуют напряженные, драматичные разделы произведения: открывающая ораторию «Повесть о прошлом» и одна из центральных частей — «Тревожное утро». Величие одержанной победы воспевается в финале — «Песне славы». Эти наиболее масштабные, узловые эпизоды сочинения разделены несколькими промежуточными фрагментами, главным образом, жанрово-бытового плана. Роль их в воплощении идейного замысла весьма ответственна: здесь проводятся и утверждаются мысли о духовной стойкости народа, в самые суровые времена не утрачивавшего оптимизма, веры в счастливое будущее, рассказывается о великой дружбе — и на поле брани, и в мирные дни — Молдавии и России. Последнее передано не только в тексте (автор — Ф. Кабарин), но и в музыке, опирающейся как на молдавский, так и на русский фольклор.

Конкретным содержанием определены стилистика, особенности тематизма и строения каждой части. Так, для начальной «Повести о прошлом» автор избирает форму сонатного аллегро. Образ большой драматической силы создает ее развернутая оркестровая интродукция — Grave. Острые пунктирные ритмы, ладо-тональ-

ная неустойчивость, стремительно взлетающие пассажи и беспокойное тремоло струнных привносят в мощное и величественное звучание оркестровых tutti, унисонов басовых инструментов тревогу и напряженность. Они сохраняются и в главной партии, тема которой, в отличие от положенных в основу интродукции лапидарных мотивов-возгласов, ведет свое происхождение от молдавских народных баллад (текст: «Столетия в турецкой неволе молдавский народ изнывал. О тяжелой нужде, произволе он грустные песни слагал»). Свойственный этим старинным эпическим песням небольшой диапазон, сдержанность внешнего проявления эмоций не служат преградой для динамического нарастания, достигаемого наслаением контрапунктирующих голосов.

Еще распевнее тема побочной партии, своей метроритмической непринужденностью и переменностью, повторяющимся кадансовым опеванием вызывающая в памяти лиричные пастушеские дойки (пример 6). Соот-



ветствуя тексту («Над Прутским привольным потоком чабан пел при свете зарниц. Он сердцем тянулся к Востоку, к великой столице столиц»), колорит здесь заметно просветляется. Если в интродукции доминировали тембры низких оркестровых инструментов, а в главной партии — мужских голосов, то облик побочной определяет мягкое звучание женской группы хора.

Галерея контрастных и вместе с тем взаимосвязанных образов продолжается в заключительной партии, где переосмысленный материал интродукции обретает призывно-героические черты («Не быть лозе опавшей, Молдове — подневольной», — скандируют в едином ритмическом движении все хоровые группы), и в разработке (здесь выделяется пасторальный эпизод с проникновенным соло сопрано — нити от него протягиваются к предшествующей финалу наиболее лучезарно-идиллической части цикла, давшей название всему произведению). Развитие приостанавливается в репризе, где материал экспозиции повторяется лишь с самыми незначительными изменениями, но вновь возобновляется в пятой части: в основу «Тревожного утра» положены две темы из «Повести о прошлом» — интродукционная и главная

Этим композитор словно сближает различные эпохи, проводя параллель между бедствиями далеких предков и трагедией своего поколения. Только острее стали страдания народа и яростнее его сопротивление. «Ночь спустилась на Молдову»...

Заставка к пятой части гораздо лаконичнее, чем интродукция к первой. Здесь слышится тревожный набат, но нет обстоятельной обрисовки эпического образа. Усилена скорбь балладной темы, исполняемой в более медленном темпе, одnogолосно (полифоническая фактура в аналогичном разделе первой части сразу вызывала ощущение действенности, энергии). Важное изменение внесено и в саму мелодическую линию, утрачивающую восходящую устремленность первоначального изложения и бессильно никнущую к концу музыкальной фразы (пример 7).

Allegro non troppo 1 ч.

Moderato Уч.

Тем сильнее впечатляет своей порывистостью, возбужденностью музыка следующего раздела («Вся страна пришла в движение — от Амура до Прута...»). Короткие реплики, отрывистые переключки хоровых и оркестровых групп, передавая нарастающее народное сопротивление, сливаются постепенно в единую лавину. И здесь нельзя не подметить одно примечательное явление: лежащий в основе этого эпизода четырехзвучный мотив (минорное трезвучие с вводным тоном к квинте) совершенно четко вызывает в памяти начальную интонацию из «Поэмы о Днестре» (пример 8). Сейчас уже

Moderato «Поэма о Днестре», вступление



трудно сказать, сознательно или непроизвольно допущено композитором это совпадение, но в любом случае очевидно, что воплощение темы народно-освободительной войны связано было в музыкальном мышлении Шт. Няги с определенным кругом музыкальных образов и ритмоинтонаций, проследить которые можно в целом ряде его произведений последнего периода творчества.

Выразительность остальных частей оратории определяется в первую очередь их близостью к фольклорным истокам, колоритностью воплощаемых народно-жанровых сцен, яркостью и броскостью песенных и танцевальных мелодий. В равной мере это относится к «Гайдуцкой песне» (стремительность и напористость крайних разделов — в духе удалых походных песен — оттеняется здесь пластичной — в характере лирической «хоры» — темой центрального эпизода), к «Песне дружбы» (типичной русской протяжной песне подголосочного склада), к «Молдавскому танцу» (виртуозной оркестровой пьесе с разработкой двух танцевальных тем — в ритмах «сырбы» и «оляндры»), «Молодежной песне» (проникнутой жизнерадостными ритмоинтонациями советских массовых песен 30-х годов). Ликующе-гимнический характер обретают подобного рода темы (в том числе вариация одной из популярных мелодий «молдовеняски») в заключительной «Песне славы».

Напрашивается общее сравнение стилистики двух самых значительных вокально-симфонических произведений Шт. Няги — кантаты «Стефан Великий» и оратории «Песнь возрождения». Преобладание в кантате тематизма обобщенно-симфонического типа и соответствующих принципов музыкальной драматургии позволяют назвать ее своеобразной вокальной симфонией, в то время как в оратории заметный перевес материала в характере народных и современных массовых жанров привносит определенные черты вокально-хореографической сюиты. В этом нельзя не усмотреть воздействия некоторых общих тенденций, возобладавших в советской музыке конца 40-х годов — вспомним многочисленные

песенные оперы, симфонии, произведения других крупных форм.

Можно все же утверждать, что в русле этого направления Шт. Няга создал произведение глубокое и содержательное, по-настоящему масштабное и впечатляющее, потому что большой внутренней наполненностью отмечены практически все его части: и напряженно-драматического, и народно-жанрового характера. В самых разных разделах цикла обнаруживаются эпизоды с интенсивным фактурно-полифоническим развитием, целенаправленным использованием сквозных тематических элементов. Точно рассчитаны идейно-эмоциональные соотношения сменяющихся частей их последовательность и тональный план. Все это позволяет причислить «Песнь возрождения» к зрелым образцам молдавской хоровой музыки.

...Жизнь Штефана Няги, целиком отданная служению любимому искусству, осталась образцом постоянного поиска, стремления к художественному росту и совершенствованию. Он никогда не прельщался легкими путями, не останавливался на достигнутом. И только преждевременная кончина помешала ему осуществить новые замыслы, смелые и грандиозные.

Имя классика молдавской музыки увековечено: его носят Кишиневское музыкальное училище, одна из улиц столицы республики. Но лучшая дань памяти художника — внимание к его искусству. Пришло время в очередной раз вернуться к творчеству Шт. Няги, по-новому подойти к одним произведениям, полнее оценить значение других (что давно уже сделано по отношению ко многим сочинениям советских композиторов 30-х — 40-х годов). А главное — чаще исполнять их, слушать. И изучать: каждое достижение музыкознания позволяет продвинуться не только в понимании явлений современного искусства, но глубже и диалектичнее осмыслить прошлое, те традиции, которые оно оставило нашему времени. Творчество Штефана Няги дает благодарный и неисчерпаемый материал для размышлений. Его роль в становлении профессиональной музыкальной культуры Советской Молдавии уникальна.



## Евгений Кока

Когда осенью 1940 года формировался Союз композиторов Молдавской ССР, самым многоопытным среди вошедших в него музыкантов был Евгений Константинович Кока, имевший за плечами почти полувековой жизненный путь и внушительный творческий багаж: ряд крупных произведений для музыкального театра, симфонического оркестра, камерных ансамблей. К сожалению, некоторые из них затерялись, разделив участь многих сочинений композиторов-бессарабцев, скитавшихся по разным городам и странам в поисках возможностей учиться и работать. Все же часть партитур дошла до нас, составив наиболее ранний пласт молдавской инструментальной музыки. В их числе написанный в середине 20-х годов Струнный квартет — первый не только в творчестве автора, но и вообще в национальной музыкальной культуре республики. А жизненный путь Е. Коки действительно был нелегким и непростым, во многих отношениях показательным и поучительным. Вот его основные вехи.

Первый период жизни и творчества композитора падает на конец прошлого — начало нынешнего столетия. Это раннее детство в приднестровском селе Курешнице,

где он родился 15 апреля 1893 года. Затем непродолжительная учеба в ближайшем уездном городе Сороках. В местном училище он играл в духовом оркестре. Влечение к музыке привил ему отец: крестьянин, труженик, он любил, вернувшись с поля, с виноградника, наигрывать на скрипке или флуэре, чему научился самостоятельно, без чьей-либо помощи. Его ранняя смерть прервала занятия сына, вынужденного доступными ему средствами поддерживать семью и уж по крайней мере не быть лишней обузой матери.

Двенадцатилетним мальчиком Е. Кока начал работать в небольших ансамблях, набираемых гастролировавшими в Сороках цирком, драматическим театром, играл в тарафе, стараясь при случае брать уроки по скрипке у музыкантов-профессионалов. А в пятнадцать лет он надолго покинул родные места, пустившись в странствия, и по нынешним временам удивляющие своей смелостью. Сначала он приезжает в Кишинев, но уже через год оказывается в средней полосе России, затем в Крыму. После Евпатории — опять Кострома, Ростов-на-Дону, Москва, и только через девять лет, перед самой революцией, он возвращается в Кишинев.

Работая все это время в оркестрах разного профиля, в том числе симфонических и оперных (в Москве, например, в частной опере С. И. Зимина), Е. Кока прошел школу музыканта-практика, познакомился с классикой вокальной и инструментальной литературы, особенно основательно, естественно, с искусством русских композиторов. Благоприятное воздействие их художественных принципов он будет впоследствии испытывать на протяжении всего творческого пути. Проступало оно, несомненно, и в первых опытах на композиторском поприще, из которых достойна упоминания симфоническая поэма «Ночь в Крыму» (1912), написанная девятнадцатилетним юношей, воодушевленным впечатляющей природой южного края. Что касается профессионального обучения, то, кроме самообразования, пока приходилось довольствоваться эпизодическими частными уроками, — забота о хлебе насущном не позволяла пройти полный и систематический курс в специальном музыкальном учебном заведении.

Следующий крупный этап жизненного и творческого пути Е. Коки приходится на 1918—1940 годы — период оккупации Бессарабии королевской Румынией. Композитор по-прежнему мечется из города в город в тщетных поисках стабильной работы, способной принести ему

моральное и материальное удовлетворение и оставляющей бы хоть немного времени для творчества. Последнее особенно важно, ибо сочинение музыки постепенно стало в его жизни первоочередным делом. Но легко ли найти такую работу, если музыкантов гораздо больше, чем мест в немногих постоянно функционирующих коллективах, к тому же «постоянных» нередко чисто символически, ибо сокращение или даже полное расформирование оркестра, театральной труппы, учебного заведения в 20-х—30-х годах — дело обычное. И Е. Коке не удается (а иногда и самому не хочется) надолго задержаться ни в салонном оркестре кишиневского кинотеатра «Орфеум», ни в Ясском симфоническом оркестре, куда он был приглашен на должность концертмейстера группы альтов. Закончив в 1926 году Кишиневскую консерваторию по классу скрипки, он остается в ней в качестве преподавателя. Но уже через несколько лет его можно встретить в Аккермане, где он дирижирует школьным оркестром и ведет в частном училище музыкально-теоретические дисциплины. А вслед за этим — Бухарест, место альтиста в радиооркестре.

Ведя трудную и тревожную жизнь, заполненную элементарной борьбой за существование, никогда не уверенный в завтрашнем дне, Е. Кока изыскивал, тем не менее, возможности, силы и время для исполнительской и просветительской деятельности, для творчества. Он выступал как солист и участник ансамбля (сонатного и квартетного), время от времени дирижировал собиравшимся усилиями энтузиастов оркестром, пропагандируя главным образом произведения классического репертуара, но иногда и свои собственные. Так, в 1926 году кишиневские любители музыки смогли посетить его авторский концерт, в программу которого вошел ряд симфонических и камерных сочинений. Е. Кока дирижировал оркестром и как альтист принял участие в исполнении своего струнного квартета. В 1930 году силами певцов-любителей и танцовщиков одной из частных балетных студий в Кишиневе поставлена была детская опера Е. Коки «Жар-птица» («Принц Ионел и волшебный волк»). Дирижировал опять-таки автор, вскоре переехавший в Аккерман. Спустя год там создан был и исполнен его балет «Цветы маленькой Иды» (по мотивам одноименной сказки Г. Х. Андерсена). Из произведений, написанных в конце 30-х годов в Бухаресте, следует выделить «Румынское каприччио», исполненное симфоническим оркестром радио под управлением Теодора

Рогальского и удостоенное первой премии на конкурсе имени Джордже Энеску, а также «Концерто грорсо» для струнного оркестра.

Партитуры двух последних сочинений по-видимому не сохранились, но судить о них можно в какой-то мере по аннотациям в радиопрограммах тех лет, включающим даже нотные примеры. В этих заметках немало лестных слов в адрес автора, представляемого читателю в качестве талантливого композитора, мастерски владеющего оркестровой палитрой и средствами художественной обработки народных мелодий. Приведенные темы капрично действительно близки к фольклору, их интонационная выразительность и особенно ритмическое своеобразие позволяют составить себе представление о красочной и темпераментной музыке пьесы. Что касается материала «Концерто грорсо», то он идентичен с тематизмом Первого квартета, и сейчас уже трудно установить, насколько отличались эти произведения. Но независимо от степени самостоятельности оркестровой транскрипции, совершенно ясно, что исходной была квартетная редакция, особенно ценная для нас, как уже отмечалось, в силу своей первичности для всей молдавской камерной инструментальной музыки. Рассмотрим это произведение более детально.

*Первый квартет* (соль минор) Е. Коки написан задолго до творческой зрелости автора. В этом по-юношески светлом, эмоционально открытом сочинении ощущима увлеченность молодого композитора русской музыкальной классикой, с одной стороны, экспрессивным и виртуозным искусством эпохи романтизма в скрипичном исполнении, с другой. Проследить это можно в интонационном строе квартета, в особенностях организации материала каждой из четырех его частей.

Предшествующее начальному сонатному аллегро небольшое вступление основано на лирической теме, заставляющей вспомнить элегичные городские романсы, возникшие в молдавском фольклоре в девятнадцатом столетии и отнюдь не забытые в двадцатом. Приводимый фрагмент мелодии (пример 9) иллюстрирует, с нашей точки зрения, не только ее жанровые истоки, но и национальную характерность (в двух последних тактах особенно явственно).

К сфере лирических образов принадлежат и обе основные темы первой части. Одноплановыми, однако, назвать их нельзя. Порывистый, романтически взволнованный характер носит главная тема. Ее мелодия развер-

Andante

"Первый квартет" I ч. вступл.

9

тывается широко и стремительно, с контрастными сменами регистров, октавными дублировками, синкопированными ритмами. Тема побочной партии, напротив, выделяется своим неторопливым распевом, несколько приглушенным звучанием. Если интонационный профиль главной определяют решительные скачки, движение по тонам мелодизированных септаккордов, то побочная предельно пластична, в ней доминируют полутоновые попевки. Показательно тональное соотношение тем: соль минор — си-бемоль минор. Своеобразие здесь видится не столько в самом малотерцовом сопоставлении минорных тональностей, сколько в сочетании этого скорее романтического приема с раннеклассической общей структурой сонатного аллегро, где все построения строго соразмерны (в большинстве — «квадратны») и даже повторяется экспозиция.

Разработка первой части весьма лаконична — и по объему, и по используемым средствам. Об интенсивном развитии материала в ней говорить не приходится. Музыка, однако, привлекает своей непосредственностью, эффектным использованием смычковой техники, хорошо знакомой и близкой автору. Утвердившийся в конце экспозиции ре минор преобладает и здесь, не допуская ухода в более отдаленные сферы и подготавливая скорое возвращение исходной тональности, а вместе с ней и репризы. Последняя также не приносит существенных изменений в первоначальное изложение основных тем, но дополняется кодой, где завершающие первую часть попевки из главной партии звучат на гребне большой волны динамического нарастания торжественно и патетично.

Наиболее примечательной чертой медленной второй части квартета является господство в ней стихии русской песенности. Не используя какой-либо конкретной народной мелодии и не стремясь воспроизвести целостный облик фольклорного прообраза, Е. Кока пронизы-

вает все Анданте народнопесенными интонациями и, что главное, отталкивается от самого эмоционального строя, характера, манеры распева протяжных русских песен. Последнее ярко проявляется в неброской, но очень выразительной теме вступления, заставляющей вспомнить некоторые лирические мелодии С. Рахманинова. (пример 10).

10

Andante mosso  
V-no I

"Первый квартет"  
II ч. вступл.

p

cresc

Небольшой диапазон, скупое мелодическое движение, отсутствие малейшего намека на внешнюю эффектность не лишают эту фразу глубокого внутреннего чувства, воздействующего на слушателя не менее сильно, чем открытая экспрессия последующих тем. Одна из них интонируется виолончелью, насыщенный, грудной тембр которой используется в партитуре достаточно редко: почти все сольные фразы, в том числе и аккордовая третья тема Анданте, поручены в квартете первой скрипке. Ее безраздельное царствование, выражающееся и в значительно большей фактурной развитости, виртуозности этой партии по сравнению с остальными, привносит в сочинение известные черты концертности, причем образцом для автора служили, как нам кажется, часто исполнявшиеся им блестящие произведения Венявского (ассоциации с его Вторым, ре минорным концертом возникают неоднократно — и в многочисленных виртуозных пассажах-фигурациях, и даже в интонационном строе некоторых мелодических фраз).

Несколько в ином плане преломляются фольклорные элементы — на этот раз танцевальные — в скерцо. Изящная и задорная музыка третьей части, написанная с традиционным для подобных разделов цикла чувством юмора, отмечена четкостью и размеренностью ритмического движения, стабильностью сменяющихся восьмитактов. Привлекательна начальная тема скерцо — живая, с пикантными штрихами и форшлагами. А в трио впервые на передний план выдвигается альт. Исполни-

емая им простая и безыскусная мелодия оттеняется изысканным орнаментом скрипичных партий.

В основу последней части положена плясовая русская песня, живая и грациозная. Избрав для финала вариационную форму с контрастным центральным эпизодом, Е. Кока использовал в качестве темы народную мелодию, содержащую минимальное количество музыкального материала — всего две попевки, оставляя широкий простор для собственной творческой фантазии. Поэтому развитие начинается уже в рамках самой темы: сначала простое повторение каждой попевки, затем всей мелодии с измененным сопровождением приводит к возникновению достаточно очерченного и выразительного исходного музыкального образа.

Дальнейшее становление осуществляется по типу глинкинских и орнаментальных классических вариаций — с выдержанной либо расцвечиваемой мелодией, сохраняющей, однако, свои основные контуры, опорные элементы. Подобное варьирование вполне соответствует песенности темы, ее принадлежности к жанру, характеризующему, как известно, неоднократно повторяющейся без изменений (в каждом куплете) мелодией.

Наиболее точно воспроизводится тема в начальных двух и в шестой вариациях, где мелодия дополняется гармоническими фигурациями, изредка контрапунктирующими голосами, не приобретающими, однако, самостоятельного выразительного значения. Легко узнается она в третьей вариации, где новую краску привносит одноименный минор, в переключках второй скрипки и виолончели из четвертой вариации (одной из самых динамичных), в незатейливых опеваниях опорных звуков мелодии этими же инструментами соответственно в седьмой и восьмой вариациях (последних). Несколько более расплывчаты очертания темы только в пятой вариации, что обусловлено ее местоположением и функцией: непосредственно предшествуя центральному эпизоду, она в какой-то мере подготавливает его, выполняя таким образом роль связующего хода.

Что касается среднего раздела, то его нельзя расценить иначе, как удачную находку автора и в драматургическом плане, и в собственно музыкальном отношении. Вклиниваясь в цепочку очень естественно сменяющихся, как бы вытекающих одна из другой вариаций и временно прерывая возрастающую активность музыкального изложения, он переносит действие в совершенно иную эмоциональную и колористическую сферу. Заворажи-

вающе нежная и томная песня, слышимая в центральном эпизоде, вызывает в воображении экзотичную картинку в духе восточных образов композиторов-кучкистов. Контраст с веселой танцевальной сценой в русской деревне, представляемой в момент звучания музыки крайних частей финала, разителен. В противоположность подчеркнутой простоте и диатоничности мелодики и гармоний темы и вариаций переплеса, в эпизоде появляются обильно хроматизированные мелодические узоры, прихотливо вьющиеся на фоне монотонного — словно удары бубна — аккордового сопровождения. Самое же примечательное — своеобразный синтез, происходящий в коде. По сути она — еще одна, заключительная вариация плясовой песни, проникнувшей, однако, к этому моменту восточным, или, если быть более точным, условно-ориентальным колоритом. Для иллюстрации приведем лишь начальные попевки из первого изложения темы и коды (пример 11).

11

Allegro grazioso

а

Тема



б

Coda "Первый квартет" 1Уч.



Как видим, общение с русской музыкальной культурой оставило в душе Е. Коки настолько глубокий отпечаток, что спустя немало лет, в совершенно новых условиях бессарабской жизни 20-х годов он создал произведение, навеянное юношескими впечатлениями, проникнутое интонациями русского фольклора и написанное в традициях русских композиторов-классиков. Верность этим традициям, перенесенным на молдавскую национальную почву, он сохранил в своих последующих сочинениях. Яркий пример тому в творчестве досоветского времени — опера «Жар-птица» или «Принц Ионел и волшебный волк». Уже двойное название ее говорит об опоре автора как на русский, так и молдавский фольклор, а музыка — о заимствовании не только сказочных сюжетов и персонажей, но и характерных песенных интонаций и танцевальных ритмов обоих народов.

Нельзя все же не подчеркнуть, что глубокое и последовательное претворение элементов молдавского мелоса начинается в творчестве Е. Коки только после воссоединения Бессарабии с Советской Родиной. Оказавшись в дни воссоединения родины за ее пределами, он уже в июле 1940 года вновь в Кишиневе. Чувства и настроения, владевшие композитором в этот период, лучше всего передает написанная в первые же месяцы фантазия для скрипки с оркестром, названная им «Весенней симфонией»,— с посвящением выдающемуся советскому скрипачу Давиду Ойстраху.

«*Весенняя симфония*»— виртуозная концертная пьеса крупной формы. Контраст положенных в ее основу тематических элементов— жанрового плана и затрагивает больше внешнюю сторону образов, чем их внутреннюю суть. Сопоставление лирической песенности и увлекающе-стремительной танцевальности не переходит во взаимодействие и столкновение эмоционально противоположных начал. Развитие протекает внутри каждой сферы и направлено не на углубление различий, а на выявление сближающих моментов: радостного подъема, светлого и активного мировосприятия.

Говоря об интонационно-стилистических истоках произведения, надо прежде всего назвать молдавский танцевальный и инструментально-исполнительский фольклор. В народных сырбах видятся жанровые и мелодические прообразы обеих быстрых тем наиболее масштабного раздела фантазии. В практике лэутаров почерпнуты многочисленные специфичные приемы орнаментального варьирования, умение воспроизводить голоса и живое дыхание окружающей природы, а на скрипке— царице тарафа— имитировать звучание любого другого инструмента.

Определяя общий колорит фантазии, молдавский фольклор все же не исчерпывает возникающих ассоциаций. Неоднократно встает в памяти и русская музыка, будь то народная попевка или окрашенное в яркие национальные тона известное классическое произведение. Так, выразительная лирико-повествовательная начальная тема и передаваемым настроением, и своим интонационно-ритмическим контуром отдаленно напоминает одну из мелодий В. Калинникова (из первой части Первой симфонии), а материал эпизода, предшествующего финальной коде, близок инструментальным танцевальным наигрышам на русской гармонике (пример 12).

«*Весенняя симфония*» складывается из двух разде-

“Весенняя симфония”



лов. Своеобразие первого — Moderato — в чередовании варьированных проведений весьма лаконичной кантиленной темы с виртуозными каденциями. Таких каденций несколько, и представляют они собой изобретательные пассажи и гармонические фигурации, основанные не столько на рельефном материале, сколько на общих формах движения. Единственное, пожалуй, исключение — обороты с форшлагами к каждому звуку (подражание птичьему щебету). Многократно повторяемые в сольной и оркестровой партиях, эти попевки играют роль лейтинтонации, пронизывающей все медленные эпизоды сочинения. Применительно к каденциям можно говорить о разнообразии использованных приемов скрипичной техники, интересных штрихах, фактуре. Труднее подобное сказать о развитии самой темы первого раздела, преобразованиям которой недостает динамизма (особенно в области ладогармонической). Не обретает она и широты мелодического дыхания, ожидаемой по экспонируемой музыкальной фразе, — минимальные прорастания в некоторых проведениях явно не реализуют сделанную заявку. Однако и здесь есть впечатляющие фрагменты, как например эпизод *molto adagio*, где на живописном оркестровом фоне (с имитацией «весенних голосов») мелодия у самой солирующей скрипки также получает гармоническое сопровождение в виде красочного тремоло.

Второй раздел — *Vivace* — пронизан танцевальными ритмами. Своей моторностью, открыто-динамическим характером музыки он резко отличается от первой части. Слушателю открывается новая картина: после созерцания ласкового и спокойного весеннего пейзажа, с первыми яркими лучами солнца, нежным пением птиц и журчанием ручейков, внимание его словно приковывается к зажигательным играм и пляскам кэлушаров. Сопоставление медленного напева или импровизационного наигрыша с быстрым танцем, как известно, весьма распространено в практике лэутарского музицирования и привело даже к возникновению специфического для мол-

давского фольклора двухчастного цикла. Е. Кока, несомненно, отталкивался от этой формы. Но если в народном творчестве контраст исключительно важен уже сам по себе и потому всячески подчеркивается, то здесь, стремясь показать единство сменяющихся образов, композитор соединяет основные разделы связующим построением, где новая тема рождается из первоначальной путем ее постепенной трансформации, через ряд промежуточных вариантов в разных темпах. Наглядно этот процесс виден в подборке фрагментов, выписанных в примере 13.

Moderato

13 а

Vivo

б

Vivace

В быстрой части в полной мере проявляется и творческая фантазия автора, и его блестящее знание народного искусства, ощущение своеобразия и тонкостей виртуозной техники лютарского исполнительства. Движение здесь все более стремительно. Оно лишь однажды чуть притормаживает (в эпизоде с приведенной русской темой), словно давая исполнителям минутную паузу, возможность перевести дух и набраться энергии, решимости перед последней, кульминационной ступенью динамического нарастания (*Allegro vivacissimo*).

Партия солирующего инструмента интересна и настолько разнообразна, что временами приходит мысль о возможности ее использования в качестве пособия для

изучения специфичной народной манеры игры на скрипке. В числе характерных лэутарских приемов — подражание звучанию других инструментов тарафа. Так, уже в самом начале быстрой части проходящую в оркестре тему сопровождает фигурация скрипки с интонационно-ритмическим рисунком, типичным для партии цимбал в народных сырбах. И сразу после этого имитируется чимпой: фигурация-наигрыш в верхнем голосе звучит на фоне протянутых звуков в нижнем. А чуть далее внимание привлекает уже оркестровая фактура — сплошь из открытых «пустых» квинт (прием, аналогичный использованному М. Мусоргским для получения народного колорита в Гопаке из «Сорочинской ярмарки»). Неоднократно на память приходит знаменитая молдавская «Чокырляя» («Жаворонок»), причем композитор со знанием дела воспроизводит не только нежное щебетание (трели, форшлагги), но и хриплые птичьи крики (малосекундовые кластеры сфорцандо). Упомянем и чутко уловленную Е. Кокой метрическую свободу ансамблевого народного музицирования — одновременное сочетание разных размеров:  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  в одном случае,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$

в другом и т. п.

Не ставя перед собой цели перечислить все достойные того моменты, следует все же сказать, что композитор отнюдь не ограничился средствами, восходящими к фольклору, и многое почерпнул из концертного арсенала скрипача-профессионала: технику двойных нот, арпеджированных и гаммообразных пассажей, флажолеты, пиццикато левой рукой, стаккатные и летучие штрихи. В совокупности все это дало основание Д. Ойстраху отметить, что скрипичная партия фантазии «сделана с большим знанием возможностей инструмента» (письмо от 20 июня 1941 года, хранящееся в доме-музее Е. Коки). Думается, что будь сочинение издано (хотя бы с фортепианным сопровождением), оно привлекло бы к себе, вне сомнений, устойчивый интерес исполнителей и слушателей, принесло бы немалую пользу в педагогическом репертуаре.

В предвоенном году Е. Кока начал работать и в самом массовом жанре. Такие песни, как «Хора Басарабийей слобозите» («Хора освобожденной Бессарабии»), «Флуерашул» («Свирель»), «Бун ый винул» («Доброе вино»), тоже весьма показательны для новых исканий, пристрастий, увлечений композитора. Достаточно контрастные и самостоятельные, они объединяются глав-

ным — непосредственной близостью к народному молдавскому творчеству и светлым, жизнерадостным настроением.

Последняя из перечисленных песен вообще представляет собой обработку народной мелодии для голоса с фортепиано и бытует также под другим названием — «Кынтек де пэхар» («Застольная»). Песня «Флуерашул» написана на народные слова. Самые прямые ассоциации с фольклором вызывает и первая песня, сочиненная композитором на слова Л. Корняну. Предназначенная для хорового исполнения (с сопровождением фортепиано), она от начала и до конца пронизана народными ритмами, ладоинтонациями и потому воспринимается как типичная хора на  $\frac{6}{8}$ , лиричная и выразительная.

Прекрасное ощущение лэутарского исполнительского стиля продемонстрировал Е. Кока в обработке застольной песни, где наряду с приемами иллюстративно-подражательного характера (как, например, имитация звучания цимбал, тарафа в фортепианной партии), использованы не лишние юмора акцентные спотыкания, гармонические средства, органично соответствующие тонкостям и специфичному колориту мелодии (особую привлекательность придают ей многочисленные синкопы и пониженная V ступень минора в параллельно-переменном ладу).

В песне «Флуерашул» интересна попытка не только найти музыкальный эквивалент фольклорным поэтическим образам, но и выйти за их пределы. Увенчалась эта попытка, заметим сразу, полным успехом композитора. Бросающиеся в глаза неоднократные смены настроения, характера музыки отнюдь не подсказаны текстом и являются плодом творческой фантазии автора. Так, в начале песни и после каждого куплета звучит задумчивая, неторопливая мелодия (во вступлении она распета особенно широко), с полной достоверностью воспроизводящая пастушеские дойны — наигрыш на флуере. Словно эхо повторяет отголоски напева аккомпанирующий инструмент. Сам куплет складывается из двух лаконичных, но ярко индивидуализированных мелодических фраз. Одна из них проникновенно лирична (*Andante*), другая — задорная и зажигательная (*Vivo*). Завершает миниатюрную циклическую композицию быстрый раздел (*Presto*) танцевального характера. Четко ритмованное двухдольное движение сменяет здесь импровизационную непринужденность предшествующего

куплета, в котором неоднократно преобразуется не только темп, но и размер (после совершенно свободной интродукции, где композитор вообще не прибегает к тактовому делению)... Используемые художником выразительные средства интересны и сами по себе, но главное, конечно,— достигаемый с их помощью художественный результат. В данном случае это живая и полнокровная, яркая и многоплановая картина-пастораль, вобравшая в себя и зарисовку приветливого молдавского пейзажа, и любование народным искусством, и колоритную жанровую сценку.

В годы войны, не успев эвакуироваться, Е. Кока не создал ни одного произведения. Тем самозабвеннее окунулся он в творческую работу после освобождения Молдавии от фашистских захватчиков. Большинство его сочинений послевоенных лет продолжают линию, начатую «Весенней симфонией» и охарактеризованными выше песнями. Самая прямая и непосредственная опора на молдавский фольклор проявляется в их музыкальном языке, в особенностях оформления и размещения материала. Относится это и к крупным вокальным и инструментальным композициям, и к театральной музыке, и к небольшим пьесам, песням.

Заметными событиями в музыкальной жизни республики конца 40-х — начала 50-х годов становились такие произведения Е. Коки, как хоровая сюита «Дойна», симфоническая поэма «Кодрул», Второй струнный квартет, оратория «Котовский», музыкальная комедия «Марийкино счастье» (написанная в соавторстве с К. Бенцом). Особенно широкую популярность обрела «Дойна ноуэ» («Новая дойна»), занявшая прочное место в репертуаре народных артисток СССР Т. Чебан и М. Биешу. Часто и с неизменным успехом звучала она в городских и сельских концертных залах, в родных краях и далеко за их пределами, в том числе и за рубежом, оставляя у слушателей яркие и запоминающиеся впечатления о чарующих молдавских мелодиях.

«Дойна ноуэ» близка к фольклору не только общим характером музыки, но и текстуально. Ее прообразом можно считать народную дойну и танец, приводимые Л. А. Аксеновой в работе о молдавских песнях<sup>1</sup>. Произведение двухчастно. О чувствах, веками вбивавшихся этим глубоким и поэтичным жанром народного искусства

---

<sup>1</sup> Л. А. Аксенова. Кынтекул популар молдовенеск. — Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1958, с. 112—113.

ва, поется в медленной первой части: многое соединила в себе старинная дойна — песня боли, любви, мечты, спутница мрачных лет рабства и славных дней гайдучества. А оживленная вторая часть — радостная песнь освобожденного народа, раскрепощенного труда.

Музыка дойны подобна идущему от самого сердца рассказу-воспоминанию, искреннему и неторопливому, то задумчивому и сосредоточенному, то страстному и порывистому. Все фразы завершаются долгими, словно замирающими где-то вдали звуками. Песня льется свободно и непринужденно, привычная симметрия и соразмерность музыкальных построений преодолевается движением трепетного, как живое дыхание, чувства. Очень активное мелодическое развитие, с многочисленными повторами попевок-опеваний и ритмическими дроблениями-речитациями, оттеняется крайне скупым сопровождением, где тоническая гармония только в каденциях дополняется субдоминантовой, а сдерживаемое волнение улавливается лишь благодаря непрерывному тремолированию (одному из излюбленных выразительных средств лэутаров).

Что касается второй части, то это типичная двухдольная хора, связанная с дойной (при всей их контрастности) общим интонационным элементом — совпадающим верхним тетрахордом дорийского и миксолидийского ладов, которые лежат соответственно в основе вступительного наигрыша гобоя (фрагмента из начинающейся вслед за этой небольшой интродукцией песни) и танцевальной мелодии (пример 14).

Adagio

«Дойна ноу», 1ч.



ва, иногда озвучиваются теми же исполнителями («Дойна ноуэ» бытует и в редакции для хора а капелла). Есть и сходные чисто музыкальные решения, однако различий в этой области больше. И начинаются они со строения цикла: сюита «Дойна» четырехчастна, с явным перевесом картин современной жизни, — в прошлое обращена только первая часть.

Названия частей сюиты: «Дойна дин трекут» («Старинная дойна»), «Дойна елиберэрий» («Дойна освобождения»), «Дойна рекуноштинцей» («Дойна признательности»), «Дойна бируинцей» («Дойна победы») — во многом условны. Присутствие слова «дойна» в каждом заголовке надо воспринимать не в буквальном смысле, а метафорически, ибо характерные признаки этого жанра народного музыкального творчества в какой-то мере преломлены только в начальной части, причем одна из самых специфичных черт народных дойн — импровизационность — отсутствует даже здесь.

Музыка первой части — *Andantino* — привлекает лирической проникновенностью. Основная мелодическая выразительность сконцентрирована в партии солистки сопрано. Хоровая фактура — с долго тянущимися и расцвечиваемыми лишь редкими подголосками гармониями — сходна с сопровождением из начального раздела «Дойна ноуэ». Ее суровый аскетизм усиливает эмоциональное воздействие песни-заклинания — страстного обращения к Днестру, волны которого поднялись от народных слез, с призывом соединить свои берега, чтобы его сумела перейти братская русская рать.

Начиная со второй части движение постепенно ускоряется и проникается танцевальными импульсами. Печальный напев сменяется сначала лирической, затем быстрой хорой, а в финале явственно ощутимы ритмы сырбы. Музыка повествует о возрождении Молдовы, о сердечной благодарности народу-освободителю и радости великой победы. Принципы формообразования и хоровая фактура предельно простые. Общая архитектоника неизменно складывается из четких восьмитактовых построений, образующих структуры, близкие к репризной трехчастной («Дойна дин трекут») или куплетной форме (вторая и третья части), и только в финале несколько более сложную и свободную композицию.

...Самым непосредственным образом связанная с молдавским музыкальным фольклором, хоровая сюита «Дойна» тепло была принята московскими слушателями»

во время Декады молдавской музыки и танца в декабре 1949 — январе 1950 годов.

В послевоенные годы Е. Кокой созданы были два крупных симфонических полотна — поэмы «Сталинград» и «Кодрул». Первая из них (завершена в 1946 году) сразу получила критическую оценку музыкальной общественности: слушатели единодушно отмечали поверхностно-иллюстративное решение большой патриотической темы, отсутствие должной глубины и подлинного драматизма в музыкальном воплощении одной из самых ярких страниц героической эпопеи минувшей войны. Сложнее было отношение к симфонической поэме «Кодрул», которая несколько раз была исполнена в авторской редакции (впервые — в 1950 году), затем переинструментирована, но так и не завоевала прочного места в концертном репертуаре. В чем сильные и слабые стороны этого действительно неровного произведения?

Несомненно, наиболее интересные и впечатляющие эпизоды симфонической поэмы — это первичное изложение, экспонирование тематического материала, неизменно яркого и выразительного. Запоминаются основные темы сонатного аллегро — главной и побочной партий. При далеком — тритоновом — тональном соотношении, их сближают широта мелодического распева, юношеская воодушевленность, внутренняя активность, устремленность — черты, присущие молодежным массовым песням 30-х годов, динамичным и жизнеутверждающим даже в лирических своих образцах. Связь с молдавским фольклором в обоих случаях обнажается на каденционных участках, содержащих специфичные ладоинтонационные и ритмические обороты.

Отголоски русского мелоса улавливаются в интродукции, связующей и заключительной партиях и за пределами экспозиции, где использован материал этих разделов. В каждом из них не менее двух тем, как правило весьма индивидуализированных, с сопоставлением (точнее, взаимным дополнением) образов народно-жанровых и эпико-повествовательных или лирико-драматических. Так, во вступлении суровой речитативной фразе в низком регистре (виолончели, фаготы) отвечает более напевная и ритмически определенная реплика флейт. Аналогично соотношение тематических компонентов в связующей партии, где попевки из главной отесняются на второй план новой темой, радостной и патетичной (унисон деревянных духовых), в свою очередь сменяемой фанфарно-призывными переключками басовых ин-

струментов — в духе романтических образов борьбы, самоутверждения (с пунктирными ритмами и опеванием уменьшенного септаккорда на фоне тревожной пульсации в более высоких регистрах).

Предусмотренный избранным жанром симфонизм как метод идейно-художественного становления требует, однако, не только индивидуальной выразительности экспонируемых тем, но и их активного взаимодействия, развития, переосмысления. Важные предпосылки такого развития закладываются в единстве основополагающего материала, не исключаемого его контрастностью. В поэме «Кодрул» они кроются и в жанрово-стилистическом родстве внутри каждой из тематических групп, и в отдельных интонационных связях, в том числе межгрупповых. Так, например, сближаются поступенно-нисходящим синкопированным ходом эпико-повествовательная начальная тема интродукции и мелодия главной партии (пример 15).

Andante sostenuto "Кодрул" вступл.

Fg, V-c

15 a

Allegro con moto Гл. т.

б

*mf* V-ni

Реализованы же эти предпосылки недостаточно, и именно в мало эффективном образно-тематическом развитии видятся наиболее уязвимые стороны сочинения. В нем немало звукоизобразительных эпизодов, основанных на так называемых общих формах движения, без четкой тематической основы, в то время как работа с самим материалом не отвечает требованиям жанра. В партитуре трудно обнаружить целенаправленную трансформацию музыкальных тем (для одночастной симфонической формы, безусловно, слишком многочисленных), их активную мотивную и полифоническую разработку, последовательное продвижение музыкальных образов, четкую драматургическую канву. Последнее привело в свое время к отказу от первоначального названия — «Сергей Лазо», несмотря на явственное воспроизведение движения и остановки локомотива в одном из эпизодов

и точное указание момента казни героя в другом (ремарка «сбрасывание в паровозную топку» сохранилась в авторской рукописи). Но и при более общем (и потому менее обязывающем) новом заголовке концепция симфонической поэмы остается расплывчатой и статичной, тем более, что посвящение молдавским героям-партизанам композитор оставил.

Убедительнее воплощен авторский замысел в другом крупном инструментальном произведении — *Втором струнном квартете* (Фа мажор), писавшемся почти одновременно с симфонической поэмой «Кодрул» и названном Е. Кокой «Молдова. Пастораль». Простота и незатейливость изложения и развития музыкального материала не вступает здесь в противоречие с содержанием, которое можно определить как совокупность красочных народно-жанровых сцен и зарисовок родной природы.

Помимо постоянной близости к фольклору, важнейшим фактором, объединяющим цикл, являются интонационные связи: в большинство тем квартета влетен начальный мотив открывающей сочинение мелодии, непрерывно варьируемый, но сохраняющий свой основной интонационный рельеф. Уже во вступлении он звучит в двух вариантах — с напряженной увеличенной и более мягкой чистой квартой между крайними звуками, Вместе с модуляцией из Фа в далекий Ми мажор, это сопоставление воспринимается как свежий и несколько неожиданный для начала произведения колористический эффект (пример 16).



Широко и свободно (в переменном размере) любуясь тему интродукции сменяют две оживленные, проникнутые танцевальными ритмами темы главной партии, форма которой приближается к репризной трехчастной. От напористой, обретающей моментами маршевый характер первой мелодии (крайних разделов) вторая отличается большим изяществом и уравновешенностью. Этот образ подготавливает лирическое настроение побочной партии: светлое и задумчивое в начальном мажорном проведении темы первой скрипкой, но с внезапно набегающей тенью печали в заключительной фразе виолончели, интонирующей мелодию в одноименном ми-

норе. В отличие от вступления, ладовое сопоставление приносит здесь осязаемое изменение эмоционального состояния.

Элегичность музыка обретает, однако, не надолго: еще в пределах экспозиции вновь звучит основная тема главной партии. Ее развитие осуществляется уже в рамках разработки, чем обусловлен действенный и энергичный характер последней. Динамично, в живом темпе проводится в разработке и тема интродукции.

Если в первой части, определяя общий колорит и стилевые особенности музыки, фольклорные элементы в значительной мере опосредованы, то во второй они выносятся в своем первоначальном виде, отчего внимание слушателя фиксируется больше на самом народном искусстве, чем на индивидуальных чертах его претворения композитором. Так, во вступлении звучит типичнейший наигрыш пастушеской дойны, а в основной части сменяют друг друга напевы лирической хоры. Пластичности, широте мелодического дыхания первой темы способствует объединение в сложных тактах по 12 и даже 15 восьмых; взволнованность, воодушевленность второй мелодии подчеркивается решительным восходящим арпеджированным пассажем в лэутарской манере.

Отмеченное стилевое соотношение начальных двух частей в какой-то мере повторяют написанное в раннеклассических традициях скерцо и приближающийся по жанру к рапсодии на народные темы финал. Стремительность движения, господствующего в крайних разделах скерцо, сохраняется и в его трио, но только в сопровождающих голосах. На первом плане здесь выразительная песенная мелодия, неторопливо и лирично интонируемая виолончелью на фоне продолжающейся активной пульсации в партиях остальных инструментов. Очень уместно и удачно полиметрическое сочетание (двухдольность кантилены и трехдольность аккомпанемента), усиливающее задорно-юмористический характер пьесы.

Что касается финала, то четкие контуры рондо-сонатной формы отнюдь не заслоняют в нем упомянутой рапсодичности. Не развитие использованного материала (как самостоятельный раздел разработка здесь вовсе отсутствует), а само чередование и сопоставление тем, ярких и самобытных (ритмически и интонационно, пожалуй, наиболее своеобразных в произведении), вновь привлекает внимание слушателя. И только в коде делается еще одна попытка связать воедино накопившиеся

впечатления. Осуществляется она реминисценциями тем из интродукций первой и второй частей, сплетением их интонаций с тематическими элементами финала.

О новой, а не первой такой попытке следует говорить потому, что забота автора о тематическом единстве произведения ощутима неоднократно. В предыдущем примере показана была исходная мелодическая фраза квартета. Следующая подборка (пример 17) призвана про-

Allegro I ч. гл. тема.

I 7 a 

Meno mosso I ч. побоч. тема

б 

Andante II.

в 

Vivacissimo III ч.

I 7 г 

Allegretto IV ч. гл. т.

д 

иллюстрировать «судьбу» выделенного мотива на протяжении всего цикла (выписаны начальные фрагменты тем).

Завершая разговор о творческом пути Е. Коки (композитор скончался 9 января 1954 года), нельзя не сравнить тематику его произведений 20-х—30-х годов и советского периода. Недвусмысленное тяготение к сюжетам сказочным и фантастическим (в опере «Жар-птица», балете «Цветы маленькой Иды», музыкальных комедиях «Сигналы с Марса», «В стране каннибалов»)

сменилось твердой, непоколебимой опорой на реальную действительность. Волнующие события современной жизни, радостные и драматичные, свидетелем которых композитор нередко сам был, образы прославленных героев молдавского народа стремился воплотить он в своих новых композициях. В таких сочинениях, как незавершенная опера «Борис Главан», музыкальная комедия «Марийкино счастье», оратория «Котовский», симфонические поэмы «Сталинград» и «Кодрул» («Сергей Лазо»), как «Новая дойна» и многие другие песни, идейно-художественные намерения автора проступают уже в самих названиях.

Не все в творческом наследии Е. Коки равноценно. Талантливый композитор, он не сумел в силу жизненных обстоятельств получить достаточно основательную профессиональную подготовку. Это сказалось позже в его наиболее сложных по замыслу сочинениях, требовавших свободного владения техникой мотивной разработки, полифонических форм, оркестрового письма. Однако композиции, главной задачей которых было воплощение народных образов в их первоначальной красоте и выразительности, отразили лучшие, самые сильные стороны незаурядного дарования Е. Коки. Прекрасным знанием молдавского музыкального фольклора, тонким ощущением особенностей его интерпретации лэутарами обусловлена нетускнеющая привлекательность таких произведений, как «Весенняя симфония», хоровая сюита «Дойна», «Новая дойна» и ряд других песен и инструментальных пьес. Особо надо сказать о Первом струнном квартете Евгения Коки, значение которого не исчерпывается факторами художественного порядка. Живописная, лирически непосредственная музыка этого сочинения навсегда заняла почетное место в ряду основополагающих исторических памятников молдавской музыкальной культуры.



## Валерий Поляков

В числе композиторов, начавших свой творческий путь за пределами Молдавии, но приехавших сюда в 30-х годах с тем, чтобы весь свой талант и энтузиазм отдать строительству профессиональной музыкальной культуры молодой республики, был Валерий Поляков. Ныне невозможно уже представить себе музыку Советской Молдавии без симфоний и инструментальных концертов В. Полякова, без самой его личности — сильной и колоритной, властное воздействие которой вольно или невольно испытывали работавшие рядом с ним музыканты — и ровесники, и особенно молодежь.

Творческое наследие В. Полякова обширно и разнообразно, трудно назвать жанр, который бы его не привлекал. И хотя, как это всегда бывает, не все созданные композитором произведения в равной мере убеждают и впечатляют — многие из них остались в тени таких поистине выдающихся явлений, как Пятая симфония и Виолончельный концерт, — образцом может служить само отношение В. Полякова к музыке, к назначению искусства. Связь здесь была и прямая, и обратная. Он работал непрерывно, самозабвенно, не представлял себе жизни без творчества. А в творчестве видел способ постоянного, пытливого анализа жизни, окружающей дей-

ствительности, возможность выражать свое мироощущение художника и гражданина.

Родился Валерий Леонидович Поляков 24 октября 1913 года в Орле. В этом небольшом в то время средне-русском городке, в рабочей семье, прошло его раннее детство. Затем, в 1921 году, он переехал вместе с родителями в Харьков, крупнейший промышленный центр Украины. Жизнь большого индустриального города, с неутрачиваемым гулом улиц и площадей, повсеместно осязаемым могуществом новых машин и техники, произвела на будущего композитора неизгладимое впечатление, навсегда зародив в нем чувство времени, его ритма и дыхания. Проступить это чувство будет во всех сочинениях В. Полякова.

В Харькове он получил музыкальное образование, закончив по классу кларнета сначала музыкальный техникум, а потом и Музыкально-драматический институт. Одновременно работал в оркестре. Настойчивое желание с юных лет обрести материальную самостоятельность было созвучно другим проявлениям сформировавшегося характера человека, всегда и во всем стремившегося к независимости, искавшего собственных путей в жизни и искусстве. Усмотреть эту черту можно и в том, что, посещая факультативно занятия на теоретическом отделении и сделав первые опыты на композиторском поприще, В. Поляков не поставил себе целью пройти полный курс по классу сочинения. Основательные профессиональные познания и навыки в этой области почерпнуты были им без чьего-либо наставничества, из личного практического опыта оркестрового музыканта и, главное, досконального, пытливого изучения произведений композиторов различных эпох, школ, направлений.

Начиная с 1934 года, В. Поляков жил в течение трех лет в Киеве, где принимал участие в музыкальном оформлении драматических спектаклей, но основной его деятельностью была работа литературным сотрудником театра оперы и балета. Здесь уместно заметить, что композитор обладал несомненным литературным дарованием: в юности писал и даже публиковал стихи, его музыкально-критические очерки и статьи неизменно привлекали к себе внимание публицистической остротой и злободневностью поднимаемых идейно-эстетических проблем. Был он также искусным и находчивым полемистом, остроумным оратором, умевшим увлечь и повести за собой любую аудиторию, покоряя ее широтой

эрудиции, точностью аргументов, блеском запоминавшихся афоризмов.

В 1937 году по рекомендации Союза композиторов Украины В. Поляков приехал в Молдавию, работал сначала в Тирасполе, а после образования Молдавской Советской Социалистической Республики — в Кишиневе. Попав в атмосферу большого подъема, связанного с активным развитием национальной музыкальной культуры края, организацией новых исполнительских коллективов и творческих учреждений, воспитанием для них профессиональных кадров, он полностью проникается ответственностью стоящих задач и вносит достойную лепту в дело их разрешения.

Консультант по фольклору республиканского Управления по делам искусств, заведующий музыкальной частью Молдавского музыкально-драматического театра, педагог музыкальной школы, музыкальный редактор Молдавского радиокомитета, заместитель председателя первого правления Союза композиторов МССР — уже сам по себе достаточно внушительный и разнообразный, этот перечень официальных должностей, занимаемых В. Поляковым в довоенный период, не исчерпывает, тем не менее, всех сфер его деятельности. Все более важное место занимало в его жизни творчество и как необходимая ступень к нему — постоянное самообразование, освоение профессиональной композиторской техники, постижение самобытных черт молдавского народного мелоса.

Последнее надо особо отметить. Познакомившись с молдавским фольклором уже в зрелом возрасте, но искренне увлеченный им, В. Поляков стал со временем одним из самых авторитетных его знатоков и настолько глубоко проникся интонациями и ритмами народных песен, что их элементы сделались впоследствии неотъемлемой частью его собственного музыкального языка и стиля. Произошло это, подчеркнем, гораздо позже. Но именно в тот предвоенный период пройдены были первые шаги к слиянию народного и индивидуального начала, хотя устремления автора и не шли еще дальше желания максимально приблизиться к фольклору, а то и процитировать его. Проявлялось это в таких сочинениях, как симфоническая поэма «Молдавия», четырехчастная оркестровая сюита на молдавские темы, симфоническая картина «Застольная», Молдавская рапсодия для скрипки с оркестром, одноактный хореографический этюд «Старинная повесть» («Ильяна»), в многочисленных хо-

ровых песнях и обработках народных мелодий для голоса и фортепиано.

В начале Великой Отечественной войны В. Поляков эвакуировался и около двух лет работал на Северном Кавказе и в Ворошиловграде, где находилась группа молдавских писателей и композиторов. С 1943 года, мобилизованный в ряды Советской Армии, он служил в латышском стрелковом запасном полку, затем руководил дивизионным ансамблем, пополняя его репертуар собственными сочинениями. В их числе — «Концертный марш» для духового оркестра, близкий по форме к увертюре. Делает он и первый опыт в жанре симфонии.

Оказавшись в момент окончания войны в Латвии, В. Поляков оставался там в течение шести лет, занимаясь главным образом композицией. Количество и масштабы написанных за эти годы произведений впечатляют — достаточно назвать три симфонии, фортепианный концерт, две симфонические увертюры. В Молдавии они не исполнялись. Не считавший их достаточно показательными для зрелого периода своего творчества, автор выделял, тем не менее, среди прочих композиций пятичастную Третью симфонию с хоровым финалом на текст В. И. Лебедева-Кумача и посвященную Валерию Чкалову Четвертую (в десяти эпизодах).

С 1951 года В. Поляков вновь в Кишиневе, на этот раз уже до конца своей жизни. Последовавшие два десятилетия принесли ему заслуженную славу одного из ведущих мастеров национальной симфонической музыки, художника высоко интеллектуального и ищущего, с яркой и своеобразной манерой письма. После вызвавших довольно острые споры «Поэмы-рапсодии» и симфонической поэмы «Сквозь пламя» он создает одно за другим несколько сочинений, сразу получивших всеобщее признание — и слушателей, и исполнителей. Это триада концертов (для скрипки, для фортепиано и для виолончели с оркестром) и продолжившая магистральную линию его творчества — линию крупных симфонических форм — Пятая симфония (ми минор). На этом лучшем, с нашей точки зрения, достижении композитора мы остановимся более подробно чуть ниже — после краткой характеристики его инструментальных концертов.

Можно уловить определенные общие черты этих сочинений. Прежде всего — оптимистичный, жизнеутверждающий характер музыки, проникнутой молодым задором, бодростью, энергией в моторных эпизодах и светлым лиризмом в медленных разделах, восходящей к

жанрово-бытовым истокам — народно-песенной и в еще большей мере танцевальной стихии, подчас с непосредственными фольклорными цитатами. Немногочисленные драматические, иной раз скорбные страницы также лишены расслабленности и насыщены волей к преодолению. Немало сходных моментов и в формообразовании, музыкальной драматургии всегда трехчастных циклов. Все же индивидуальные оттенки эмоционально-содержательного порядка, различный уровень выразительности материала обуславливает отнюдь не одинаковое восприятие сочинений.

*Скрипичный концерт* — самый ранний в этой триаде. Он завершен был В. Поляковым в 1953 году, впервые исполнен весной 1954 и спустя несколько лет издан. Получил признание в учебно-педагогической практике: тактов, собственно, и был адресат музыки, воплотившей мироощущение юности. Характерна уже главная тема первой части — ритмически упругая, радостно танцевальная (пример 18).

Allegro moderato

Скрипичный концерт

18. сл. 7.

18



Пронизывающая главную партию ритмическая пульсация не прерывается и в аккомпанементе побочной, тонизируя ее напевную мелодию. Последняя не отличается особой широтой и складывается из варьируемых — с каждым разом динамичнее — повторений начальной фразы. Общее восходящее направление в использовании регистров солирующего инструмента, возрастающая напряженность сменяющихся звуковых волн исключают в побочной партии какую бы то ни было размягченность. Напротив, по своей внутренней напористости и целенаправленности она воспринимается после бесхитростно моторной главной партии как более активная фаза становления. Самый выразительный участок подобного развития, с прорастающими новыми интонациями и сменой минора мажором, образует заключительную партию. Музыкально-драматургическое значение данного момента можно оценить и ретроспективно, слушая финал концерта, в кульминационной зоне которого проводится именно этот фрагмент первой части — других прямых тематических арок в цикле нет.

Главная тема безраздельно господствует в разработке и после репризы, повторяющей в основных чертах экспозицию, завершает первую часть. Наиболее существенный новый эпизод репризы.— каденция, привлекающая фактурными приемами, оживляющими изложение. К сожалению, это не восполняет в целом недостаточно разнообразного выявления выразительных и виртуозных возможностей скрипки, что при известной ограниченности эмоциональных ресурсов тематического материала уже в разработке постепенно приводит к снижению воздействия музыки, ощущению некоторого ее однообразия.

В еще большей мере такое ощущение возникает в следующих частях, где все, казалось бы, выверено с профессиональной точки зрения, но не очень увлекает слушателя. В *Andante* близкая к народным песням-балладам безыскусная мелодия вполне отвечает требованиям первоосновы медленной части. Инструментальные ресурсы подключаются, однако, в чрезмерно малых дозах, отчего ожидаемые в предрепризной кульминации яркость и возбужденность реализуются явно в неполной мере. Уязвим и финал. Обилие материала не восполняет здесь его слабую разработку, и музыка с трудом выходит за рамки рапсодийности.

Задуманный по своему содержанию, музыкальной образности в русле преобладающего направления в жанре советского инструментального концерта послевоенного десятилетия, скрипичный концерт В. Полякова уступает лучшим произведениям того времени (назовем скрипичные концерты Д. Кабалевского, Б. Дваринсона, А. Мачавариани) в яркости материала, лирической полноте, эффектности солирующей партии. В целом, однако, как мы уже отметили, партитура вполне добротна и свидетельствовала о значительном потенциале композитора. Доказал это вскоре и сам В. Поляков следующими своими инструментальными концертами.

*Концерт для фортепиано с оркестром* написан был в 1955 году. Несмотря на совершенно самостоятельный музыкальный материал, он во многом близок скрипичному концерту. Прежде всего это относится к образности сочинений, отличающейся разве что в деталях. Главный герой фортепианного концерта — также современная молодежь, исполненная неумной энергии, юмора, душевного здоровья и чистоты, не страдающая от уныния или чрезмерного самокопания. По сути те же эмоции воплощены здесь, однако, интереснее, особенно в первой части: качественнее тематизм, тщательнее про-

думана и реализована интонационная и фактурная разработка материала.

Самая выразительная в произведении — тема побочной партии первой части. Захватывающая неподдельным чувством, теплым и ласковым, эта мелодия необычайно пластична, разворачивается широко и непринужденно, обретая страстную увлеченность, патетическую приподнятость, с трудом угадываемые в ее начальной фразе (пример 19).

Meno mosso

“Фортепианный концерт”

1 ч. побоч. т.

19



Характерный момент: используя тот же прием, что и в скрипичном концерте, композитор именно эту мелодию вновь проводит в финале (опять-таки в разработке), тематически объединяя цикл и подчеркивая его кульминационный образ.

Аналогии можно продолжить. В обоих концертах начальные части отмечены экономией материала (в них нет, например, новых тем в заключительных партиях), а финалы, наоборот, чрезмерной расточительностью (многотемные главные партии). В разработках первых частей доминируют моторно-танцевальные главные темы. Излюбленные приемы тематического развития — орнаментальное и гармоническое фигурирование. Ощущение некоторой умозрительности, недостаточной лирической проникновенности оставляют медленные части, сюитной пестроты — написанные по сходной рондо-сонатной схеме финалы. И все же в фортепианном концерте, повторим, многие вещи выполнены тоньше, более опытной и уверенной рукой.

Так, в первой части сознательное ограничение интонационной основы не приводит к монотонности благодаря многообразным метаморфозам первоисточников, появлению обладающих самостоятельной выразительностью вариантов тем. Начальный мотив главной темы, например, помимо своего основного вида (пример 20 а)

Allegro moderato

1 ч. гл. т.

20





часто предстает в двух модификациях — своеобразных инверсиях, в одном случае (б) обретая маршевую твердость и решительность, в другом (в) — ямбическую устремленность, предвосхищающую тему побочной партии.

И эта тема отнюдь не статична. Выписанные в примере 21 фрагменты дают представление об ее интона-

1ч. поб. т.

21

а

б animando

в marcato

г ж

ционном и эмоциональном обогащении. Кроме того, последний из приведенных мотивов (ж) прорастает в финале в новую мелодию и наряду с целостным воспроизведением там побочной темы первой части действительно служит интонационно-тематическому скреплению цикла.

Обратим внимание на то, что скрипичный и фортепианный концерты разделяют всего два года, в то время как следующее произведение В. Полякова в этом жанре появилось пять лет спустя: *Концерт для виолончели с оркестром* написан был в 1960 году. Возросшим периодом накопления можно очевидно объяснить большую оригинальность этого сочинения, безусловно самого зрелого, глубокого, интересного в рассматриваемой триаде.

Если в предыдущих концертах позитивное, оптимистическое мировосприятие являлось изначальной данностью, чем-то самим собой разумеющимся, не допускающим раздвоенности и сомнений, то в виолончельном концерте оно утверждается как итог движения и борьбы мыслей и чувств. Потому музыка здесь контрастнее, богаче психологическими нюансами и сменами настроений, порой драматически взволнованна. Между тем опирается музыкальная лексика на те же жанрово-бытовые прообразы.

Показательна, например, эволюция выразительного приема, одинаково охотно используемого В. Поляковым во всех сочинениях. Речь о преломлении жанровых признаков марша. В ранних концертах доминирует одна его разновидность — празднично-ликующая, вплотную прилегающая к танцу. В концерте для виолончели даже аналогичные по характеру фрагменты отмечены чертами своеобразия. Такова главная тема финала, сочетающая в шестидольном размере твердую и уверенную аккордовую поступь с пластичным вальсообразным мелодическим кружением. Более традиционная четырехдольная маршевость во вступлении к первой части лишена какой-либо легковесности: интродукция сразу вводит в круг образов не только активных, но и мужественно-решительных. А вот в разработке начального сонатного аллегро маршевый эпизод (ц. 15), как и вступление, основанный на незатейливо-песенной главной теме, неожиданно драматизируется: в оркестре настаивают скользкие цепочки хроматических аккордов, взволнованно звучат интонации-«вздохи» из связующей партии. Отсюда перебрасывается мостик к скорбно-героическому трехдольному маршу из второй части — драматической кульминации произведения. Печален, но исполнен твердости в *Lento* выразительный монолог солирующего инструмента. Сопровождаемый мерной пульсацией аккомпанемента, с энергичным начальным восходящим ходом и ритмически устремленными элементами, он воспринимается как патетичный, глубоко искренний рассказ-исповедь человека гордого и сильного, не сломленного возникающими на его пути препятствиями (пример 22).

Остановимся еще на некоторых музыкально-драматургических особенностях Виолончельного концерта. Усилением напряженности, драматизацией, упоминавшимся при характеристике маршевого эпизода из разработки первой части, отмечены и другие ее разделы.



Достигается это сопоставлением и взаимодействием в разработке контрастного материала, его деформацией, обостряющей экспрессию. Здесь впервые по сравнению с другими концертами введены не только моторные, но и кантиленные темы — побочной и связующей партий, а главная тема наряду с первоначальным своим обликом предстает в иных вариантах, в частности, ладово «спрессованная», с заменой целотоновых опеваний полутонными (пример 23).

23

Moderato

I ч.



Большую роль играет в разработке и другой компонент главной партии — завершающая непрерывный диалог солиста и оркестра декламационная реплика виолончели. Подобные речитативные фразы многократно встречаются и в других разделах, а ее начальное восклицание (восходящий октавный ход) вообще становится одной из лейтмотиваций произведения.

Здесь уместно заметить, что полностью ни одна тема не проходит в разных частях, и проблема единства цикла решается иными, нежели в других концертах, средствами, скажем, с помощью сквозных микроинтонаций или жанрового варьирования (как, например, метаморфозами маршевости, о которых речь шла выше). Главное же — непрерывность самого музыкального становления, один из показателей которой — отсутствие остановок между частями, начинающимися *attacca* (что дало повод

фирме грамзаписи «Мелодия» на этикетке пластинки ошибочно назвать концерт одночастным).

Можно назвать еще ряд моментов, свидетельствующих о значительном мастерстве автора — таких, как возросшая полифоническая насыщенность музыкальной ткани, более интенсивная разработка материала в финале, позволившая уменьшить его количество, умелое сочетание идущей от народного песнетворчества диатоничности с усложненными ладовыми системами. Было бы неправильным не видеть преемственности этого сочинения от предыдущих концертов В. Полякова, общность с которыми проступает и в некоторых особенностях композиции, и в музыкальной лексике, и в эмоциональном тоне многих разделов (укажем на приносящий неожиданный контраст в *Lento* средний эпизод, где типично поляковская гротескно-танцевальная стихия внезапно отодвигает скорбные чувства). И все же гораздо больше точек соприкосновения здесь с непосредственно предшествовавшей концерту Пятой симфонией.

Несомненно, самое сильное впечатление в *Пятой симфонии* (1958 год) оставляют образы лирические и драматические. В сущности, они и представляют основное лицо произведения, в то время как народно-жанровые эпизоды играют в музыкальной драматургии роль вспомогательную, оттеняя ведущую линию и подчиняясь ей. Внутренняя связь названных сфер музыкального развития ощутима после напряженной первой части и в скерцо, и в *Lento*. Ослабеваешь только в финале, проигрывающем на фоне предыдущих частей в яркости и эмоциональной насыщенности музыки: десятилетиями осгававшаяся камнем преткновения для многих советских композиторов, проблема финала не получила убедительного разрешения и в этом цикле.

Одна из главных особенностей музыкальной драматургии симфонии — четко выраженный монотематизм. Лапидарный, суровый начальный мотив (опевание тритона), скандируемый мощным октавным унисоном басовых инструментов, служит зерном, из которого прорастают почти все темы сочинения: напряженно-драматичные — и проникнутые теплым лирическим чувством, радостью жизни и движения; передающие мучительные сомнения, глубокую тревогу — и решительное, властное самоутверждение. Минимальность основополагающего материала придает изложению собранность и концентрированность, а его непрерывное обновление способствует интенсивности музыкального становления.

Намечающийся в интродукции контраст двух начал — активно-героического и лирико-повествовательного (пример 24 а, б) — в значительной мере предвосхищает последующее сопоставление тем главной и побочной партий первой части. В первой из них (24 в) усиливаются напряженная взволнованность, скрытый драматизм, во второй (24 г) — сосредоточенность мысли.

Allegro moderato "Пятая симфония"  
1ч. вступл.

24 а 

Meno mosso "Пятая симфония" 1ч. вступл.

б 

Allegro moderato 1ч. гл. т.

в 

Moderato assai 1ч. поб. т.

г 

эмоциональная насыщенность. Интонационная острота лейтмотива дополняется в главной теме ритмической устремленностью. В побочной примечательна полифоническая разработанность уже на начальном участке изложения: сопровождение основной мелодической линии кларнета выразительным контрапунктом скрипок, который на кульминационном участке выходит на первый план, в то время как в басах зарождается новый подголосок, воспроизводящий тему вступления. Непрерывности, текучести музыкальной ткани способствует и свободное, несимметричное строение мелодий, с интонационным и метроритмическим варьированием, заставляющим моментами вспомнить импровизационность народных дойн.

Разработка открывается фрагментом главной темы. На фоне глухих, словно издали доносящихся мерных

ударов литавр, прерываемая на неустойчивой гармонии, она звучит тревожно, чуть таинственно. В то же время вступительная тема впервые излагается аккордами, с большим динамическим нарастанием. Сопряжением контрастных образов, эмоциональной напряженностью каждого из них обусловлены психологическая содержательность, многозначность начального эпизода разработки, ощущение скрытой и стремящейся к высвобождению энергии. Этот переход потенциальной энергии в кинетическую осуществляется в ее следующем, основном разделе. В потоке непреклонно-устремленного движения сглаживаются грани различия между темами интродукции и главной партии (лирические образы из разработки вообще исключены). То чередуясь, то переплетаясь, обе они звучат активно, мужественно, временами грозно. Непрерывная ритмическая пульсация, тембро-фактурные средства позволяют сохранять достаточно высокий уровень напряжения, хотя напряжение это при известной одноплановости приемов письма и утрачивает постепенно внутренние токи, принимая несколько внешний характер.

Иное направление развития в репризе, где после мощного кульминационного изложения главной темы колорит просветляется, повествование обретает размеренную сдержанность, оттенок спокойствия и гармоничности. Способствует этому и ладовое смягчение, «умиротворение» темы-эпиграфа, в которой тритон заменяется чистой квартой. Тремя ее последовательными проведениями с постепенным ритмическим увеличением завершается первая часть симфонии.

Подобная «тихая» концовка создает необходимый контраст со второй частью. Оживленная, бодрая музыка скерцо тесно связана с песенно-танцевальными истоками. Содержание его, однако, не исчерпывается воспроизведением картины веселой, задорной игры, — на сугубо жанровой основе автором найдены возможности создания объемных, симфонически обобщенных образов.

Укажем прежде всего на интонационную связь скерцо с предыдущей частью, благодаря которой оно с самого начала несет на себе отпечаток уже пройденного важного и значительного этапа становления. Как вступительная, так и главная тема скерцо непосредственно прорастают из лаконичной лейттемы произведения (пример 24 д.). Более отдаленно, но все же ощутимо родство с ней побочной темы. Наконец, в заключительной фразе скерцо лейтмотив интонируется совершенно четко и са-

24



мостоятельно, полностью фиксируя на себе внимание слушателя.

Стремлением к компактности и динамичности развития продиктована в Пятой симфонии замена традиционного для скерцо трио (автономного по форме и материалу) разработкой уже экспонированного тематизма. В самих темах сходство с фольклором не всегда лежит на поверхности, подчеркивается оно лишь в среднем разделе главной партии, где мелодия вплотную приближается к молдавским народно-танцевальным наигрышам, а фактура и тонико-доминантовая гармонизация воспроизводят звучание лэутарского тарафа. Но и здесь примечательно изысканное преломление народных элементов, в частности, структура доминантового созвучия с пониженной квинтой и субдоминантовой «надстройкой».

Драматической кульминацией симфонии является ее медленная третья часть, где глубина и проникновенность музыки усиливаются своеобразной во многих отношениях формой. Выразительность *Lento* в значительной мере обусловлена контрастностью материала — не только образно-эмоциональной, но и жанрово-стилистической. Примером может служить сочетание двух тем главной партии — скорбно сосредоточенного начального монолога английского рожка (24 е) и отдаленно напоминающей

*Lento*

III ч., гл. 11



тяжеловесные и мрачные испанские сарабанды ритмо-гармонической фразы струнных — с восходящей к народным молдавским инструментальным наигрышам темой связующей партии и утонченно-изысканной, ладово усложненной побочной. Заметим, что, нередкие в произведениях В. Полякова, подобные соединения вызвали в 50-х—60-х годах споры, иногда заслуженные упреки в стилистической пестроте. Однако в принципе расширение жанрового и идейно-художественного диапазона, а вмес-

те с ним — обновление композиционных приемов, поиски новых выразительных средств были явлением глубоко прогрессивным, способствовавшим дальнейшему росту национальной музыкальной культуры. С дистанции времени это особенно очевидно.

Специального разговора заслуживают особенности строения и развития тем в *Lento*. И здесь можно обнаружить редкое для одной части цикла разнообразие. Так, пластичная, широкого мелодического дыхания побочная тема повторяется в репризе лишь с минимальными изменениями, практически не влияющими на ее эмоциональную окраску. Интенсивнее преобразуется тема связующей партии. В экспозиции ни одно из трех ее проведений не повторяет в точности другое. Особенно важно последнее из них: с самого начала близкая к пасторальным наигрышам, но имевшая мало индивидуализированный мелодический рисунок, тема дополняется здесь несколькими сугубо фольклорными оборотами, непосредственно заимствованными из молдавских дойн.

Все же основную роль в музыкальном становлении *Lento* играют обе темы главной партии. По ходу развертывания музыки они иногда соединяются, однако гораздо чаще проводятся одновременно, самостоятельно. Их развитие ведет к сгущению экспрессии, нарастанию звучности вплоть до кульминации (в начале репризы) и направлено в обратную сторону после нее. При этом ритмические и фактурные элементы «сарабанды» сопутствуют большинству проведений других тем, иногда даже, прерывая их, выходят на первый план (по типу кинематографического наплыва). Подобное сквозное развитие, напоминающее временами пассакалью, служит достижению единства формы, основанной на столь контрастном материале.

Заключительная, четвертая часть написана в рондосонатной форме. Одна из ее особенностей — избыточный, как и в финалах ранних концертов, тематизм (по две темы содержат главная и побочная партии, на самостоятельной теме основан центральный эпизод, новый материал появляется и в связующе-разработочных разделах), калейдоскопическая смена которого придает временами изложению рапсодийный характер. Можно отметить, производность главной темы (пример 24 ж) от лаконичного лейтмотива произведения, — наряду с другими фрагментами, выписанными в этом примере, она иллюстрирует интонационное единство симфонии. Однако в целом, как уже говорилось, финал не адекватен столь сильным пре-



дыдущим частям. Завершающая цикл ликующая картина праздничного веселья, радостного шествия получилась здесь несколько легковесной и формальной, не уравновешивающей глубокое и драматически насыщенное предшествующее развитие.

Пятая симфония В. Полякова впервые была исполнена в Кишиневе весной 1959 года, а вскоре с ней познакомились и московские слушатели — во время Декады молдавского искусства и литературы. Глубокие и искренние переживания, размышления, устремления человека — нашего современника — воплощены в ней психологически правдиво и многогранно, и потому даже сегодня, спустя почти четверть века после своего создания, она остается одной из вершин молдавского симфонизма.

Если в Пятой симфонии музыкальные образы при всей своей выпуклости поддаются конкретизации только условно и до определенного предела, допускаемого обобщенно-философской концепцией сочинения, то содержание последующих симфонических полотен В. Полякова более определено благодаря четкому программному подтексту, раскрывавшемуся автором в подзаголовках произведений, названиях отдельных частей. Прибегал он иногда и к обстоятельному словесному изложению идейного замысла, сюжета, подчеркивая тем самым и заостряя актуальность, злободневность волновавших его событий, явлений, проблем.

*Шестая симфония* (Ре мажор) написана была в 1961 году, когда мир с волнением и восхищением следил за первыми полетами советских космических кораблей, положивших начало осуществлению давней мечты человека — углубиться во Вселенную и познать ее в непосредственном соприкосновении. Во время одной из репетиций новой симфонии В. Поляков в свойственной ему манере предельно лаконично разюмировал замысел четырехчастного цикла: «Здесь. Туда. Там. Обратно.» В первом варианте партитуры части назывались более литературно, соответственно: «Перед стартом», «Звездный путь», «Чужой мир» и «Возвращение». Эти названия отсутствуют, однако, в окончательной редакции симфонии, где автор оставил только общий подзаголовок — «Героико-

фантастическая», справедливо считая, что использованные им приемы иллюстративно-изобразительного письма сами по себе достаточно зримо и недвусмысленно воссоздают этапы космического путешествия.

Заметим сразу, что по внутренней напряженности и психологической насыщенности Шестая симфония заметно уступает Пятой. Композитор явно увлечен был внешне-декоративной, зрелищной стороной полета, необычностью открывающейся космонавтам неземной панорамы, триумфальными встречами героев и стремился передать это средствами музыкального языка, не нарушая традиционного состава симфонического оркестра.

Несколько примеров. Самые прямые зрительные ассоциации вызывают стремительные хроматические пассажи деревянных духовых, имитирующие в зависимости от своего направления взлет или спуск летательного аппарата, в начале финала, например, его благополучное возвращение на Землю. В третьей части (наиболее медленной в цикле *Moderato assai*) подобные фигурации с более затейливым интонационным рисунком изображают приближение к незнакомой планете, посадку на нее. Особейно же насыщена этими лейтинтонациями движения, полета музыкальная ткань второй части — *Allegretto*, своего рода Скерцо. В ее начальном и заключительном разделах хроматические линии дублируются и утолщаются всеми деревянными духовыми. Вместе с интенсивным тремолированием остальных оркестровых групп, жесткими гармоническими кластерами это создает шумовой эффект, призванный передать мощь прорывающегося сквозь земную атмосферу космического корабля. Названные звукоизобразительные элементы сохраняются на протяжении всего *Allegretto*, обретая, однако, легкость и прозрачность. Основной тематический материал излагается здесь на фоне проносящихся пассажей, как бы повисшего, оцепеневшего тремоло в крайних регистрах струнных инструментов, тянущегося звучания флажолетов, бесстрастно ровного, словно ход часового механизма, ритмического постукивания. Возникает ощущение тишины и спокойствия, безмерности и бесконечности Вселенной, по которой продвигаются мужественные космонавты.

По свидетельству З. Столяра<sup>1</sup>, автор в целом ряде тем симфонии стремился воплотить весьма конкретные

---

<sup>1</sup> З. Столяр. Молдавская советская симфония.— Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1967, с. 90.

образы и называл «темой героя» главную тему первой части, «темой Родины» — побочную, темами «полета» и «мирового пространства» — основные образы Allegretto, «темой вращающегося шара» — оstinатную мелодию из третьей части. Самим композитором эти определения нигде не зафиксированы. Однако, если и не прибегать к ним, считая их чрезмерно однозначными, сам тип и характер материала предельно четок и обнажен.

Так, многие темы Шестой симфонии имеют маршевый характер, энергичный, бодрый и приподнятый. Причем если размашистая, с разнообразными ладовыми перепадами мелодия главной партии первой части изложена в традиционном для данного жанра четырехдольном размере, то в среднем разделе третьей части подобную решительность и целенаправленность обретает тема в трехдольном метре (поначалу она глухо и затаенно звучит у играющих щипком струнных), а в главной партии финала — тема на  $\frac{6}{8}$ , сохраняющая одновременно опосредованные связи с народными «хорами». С разными оттенками — от мужественного и героического до празднично-ликующего — маршевые ритмы преобладают и в большинстве срединно-разработочных разделов.

Дополняются охарактеризованные образы несколькими фанфарно-призывными, лирическими, скерцозными темами. Из них наиболее важную роль в музыкальной драматургии симфонии играет открывающий ее мотив. Многократно повторяемый уже в медленной интродукции, он поначалу обрывается на неустойчивом звуке. Однако какое-то сомнение, напряженность быстро сменяются непреклонной уверенностью, спокойной решимостью: с третьего и по десятое проведение мелодия неизменно завершается опорной ступенью (тональность вступления — ля минор, пример 25).

"Шестая симфония"

Lento

1 ч. вступл.

25

Как самостоятельно, так и вплетенные в другие темы, элементы этой фразы возвращаются во всех последующих частях, обретая таким образом значение лейтмотива. Лежащая в его основе тритоновая интонация

невольно заставляет вспомнить и тему-эпиграф из Пятой симфонии: писались произведения с относительно небольшим интервалом во времени, в течение которого радикального обновления авторского стиля не могло произойти — ощутимо это и в общей манере письма, и в лексике сочинений, и в принципах формообразования, где главное отличие — значительно меньшее использование в новой симфонии ресурсов полифонии (что объясняет, на наш взгляд, известную «водянистость», аморфность некоторых разделов).

Измененная метроритмически, тема вступления становится одним из компонентов заключительной партии, замыкающей экспозицию в несколько таинственных, приглушенных тонах. В разработке она проникается энергией и динамизмом главной темы, а ее последнее проведение в коде (*tutti*, ритмическое увеличение) венчает первую часть могучим утверждением героического начала. Новые, вполне самостоятельные варианты лейтмотива представляют собой маршеобразная главная и протолкающая ее развитие связующая тема финала. Его исходное зерно (тритоновая попевка) узнается и в материале средних частей — наиболее рельефных интонациях побочной темы скерцо (по словам автора, темы мирового пространства, космоса) и остиной фразы басовых инструментов в крайних разделах третьей части. Во всех перечисленных случаях непосредственные проведения или отголоски лейтмотива привносят черты эпической величавости и масштабности.

Заметим, что использованием темы вступления далеко не исчерпываются интонационные связи — как внутри отдельных частей, так и сквозные. Характерный восходящий октавный скачок сближает, например, весьма контрастные темы главной и побочной партий первой части. Вторая из них воплощает один из наиболее выразительных образов симфонии — нежно-лиричный, хрупкий и чистый. Мыслилась она композитором как «тема Родины», и драматургически очень удачна ее реминисценция в центральном эпизоде третьей части. Вклиниваясь в рисуемую здесь загадочно-фантастическую картину неведомого мира, она, как и предваряющий ее бой кремлевских курантов, воспринимается как напоминание о самом близком и сокровенном (пример 26).

Еще теснее соприкасается с главной темой первой части материал Скерцо, где заимствованные из нее интонации роднят и словно рифмой — одинаковой концовкой — связывают темы крайних разделов. Не случайна

Piu mosso

Фч. поб. т. 1

26

*pp* V - no solo con sord

здесь и эмоционально-смысловая общность, подчеркиваемая аналогичным изложением: призывно-героическую тему главной партии Скерцо скандируют в унисон тромбоны, не менее решительную и мужественную побочную — валторны.

Примерно в том же плане воспринимается первое проведение побочной темы финала (валторнами, фаготами и тубой), завершающейся той же попевкой. В своих последующих варьированных повторениях она обретает, однако, новые черты, сближающие ее с увлеченно радостными, молодежными образами Д. Кабалевского (в частности, из финала его скрипичного концерта), и в таком облике по сути определяет характер и настроение последней части. Сравнение мелодий названных тем дает наглядное представление об одном из важнейших музыкально-драматургических принципов Шестой симфонии — принципе сквозных интонационно-тематических связей (пример 27).

Прием, оказанный музыкальной общественностью

Allegretto

27

*f* Гч. гл. т.

Allegro

27

*f* Щч. гл. т.

Щч. поб. т.



Шестой симфонии В. Полякова, был заметно сдержаннее реакции, вызванной его предыдущей симфонией. Слушатель вполне мог ожидать от талантливого композитора более глубокого раскрытия волнующей темы. Автор словно спешил как можно быстрее откликнуться на едва ли не самое злободневное событие исторического момента, и, как это нередко случается в подобных ситуациях, отпечаток торопливости заметен в не всегда ровном и достаточно выразительном материале сочинения, в порой тусклом и монотонном его развитии.

И все же, как видно было из предыдущего изложения, рука опытного мастера ошутима в партитуре. Воплотившая действительно актуальную тему и вобравшая в себя реальные стороны мироощущения современников композитора на рубеже 50—60-х годов, Шестая симфония В. Полякова вошла в музыкальную культуру Советской Молдавии как явление интересное и своеобразное.

Не менее актуален и конкретен был замысел написанной пять лет спустя *Седьмой симфонии*, в которой композитор затронул ряд проблем идейно-нравственного порядка. Пожалуй, ни одно другое произведение В. Полякова не вызывало столь разноречивых оценок музыкальных критиков, высказывавшихся к тому же с предельным полемическим запалом и категоричностью. Прошедшие с момента создания сочинения годы позволяют сегодня гораздо спокойнее и объективнее подойти к нему, тем более, что основным источником бушевавших страстей была не столько сама музыка, сколько записанная со слов автора программа симфонии: одних она убедила и увлекла, у других оставила ощущение претенциозности, неоправданных натяжек, излишней прямолинейности. Характерно, что переписывая набело партитуру, В. Поляков не оставил в ней ни заголовка, ни названий частей, дав тем самым простор и свободу фантазии слушателей, вполне достаточным ориентиром и опорой для которых опять-таки могут служить сами музыкальные образы, ритмы и интонации. Укажем все

же, что в начальном варианте произведение называлось «Симфония-памфлет», а четыре его части соответственно «Мужчины», «Женщины», «Христианская цивилизация» и «Дети». Названия эти при всей своей условности помогают уяснить замысел Седьмой симфонии в его реальном воплощении. Попытаемся изложить идейную концепцию сочинения, не прибегая к формулировкам из упомянутой программы, то есть ограничиваясь по возможности самыми общими, объективными и бесспорными констатациями, без чрезмерной детализации, сослужившей симфонии, как уже отмечалось, отнюдь не лучшую службу.

Умный и зоркий художник, стоявший на активных гражданственных позициях, В. Поляков высказал в Седьмой симфонии свое отношение к мировоззрению и духовным устремлениям различных групп и слоев современного общества, к наблюдаемым явлениям нравственного порядка, обусловленным факторами социальными, возрастными, психологическими. Типажи этого коллективного портрета — самые различные, порой противоположные по своей внутренней сути и, соответственно, музыкальному воплощению. Образы позитивные, этически привлекательные постоянно перемежаются с сатирическими и гротесковыми. И те, и другие пронизаны ритмоинтонациями одной эпохи, и именно это побуждает воспринимать произведение как целостное полотно, объединенное не всегда ровным и размеренным, как и в реальной жизни, пульсом своего времени. Отводя, однако, упреки в эклектичности, было бы все же преувеличением считать все стороны музыки одинаково сильными, все авторские решения в равной мере убедительными. Но уязвимость Седьмой симфонии не в калейдоскопичности сменяющихся кадров, а вновь, как и в предыдущей симфонии, во внешней, иллюстративно-натуралистической подаче некоторых образов, в их недостаточной психологической разработке и мотивированности.

Намечая идейную канву произведения, В. Поляков пришел к оригинальной и интересной мысли по-новому сопоставить традиционные для сонатно-симфонических форм образы: выявить внутри частей взаимодействие тех, что обычно воплощаются на разных этапах цикла, и наоборот — развести в разные части образы, контрастирующие как правило в рамках одного раздела. Подобный метод открыл неожиданно богатые музыкально-драматургические возможности, ибо позволил выявить

многообразнейшие грани, реальные проявления одного и того же начала.

Так, в первой части переданы различные ипостаси мужского начала, причем не только позитивно-привлекательные, но и отталкивающие, пугающие. Каков он — представитель «сильного пола» середины XX столетия? Однозначного ответа на такой вопрос не может быть, но о том, что речь именно об этой половине человечества, говорит мужественная суровость одних эпизодов и пошловатая разболтанность других, сдержанность лирических излияний и воинственная наступательность активных образов. Венцом мужского начала выступает лапидарная фанфарно-героическая тема-клич — утверждение величия и все преодолевающей стойкости духа («тема противления» — по авторскому определению).

Охарактеризуем вкратце тематический материал первой части, особенности его организации и развития.

Открывающая симфонию громогласная тема отмечена прямолинейностью интонационного рисунка, элементарностью фактуры и ритмического сопровождения. Захватывая удаль этого бравого гротескного марша воспринимается как ироническое изображение самодовольной спесивости, отнюдь не интеллектуального свойства силы. Эта незатейливая тема становится одним из сквозных образов симфонии, ее первым лейтмотивом (пример 28).



И еще одна тема из интродукции будет затем неоднократно повторяться — призывная фанфара труб и валторн, дополняемая лихими, словно задорный солдатский посвист при исполнении строевой песни, восходящими репликами-форшлагами деревянных духовых. Эмоционально близкие в исходном изложении, две темы вступления выполняют впоследствии различные функции. Если первая из них олицетворяет некое постоянное и непоколебимое негативное начало, то вторая в соприкосновении с другими образами претерпевает значительные изменения, глубоко воздействуя на них и в свою очередь перерождаясь под их влиянием, (пример 29).



Иного характера темы сонатного аллегро — не одноплановые, но также близкие между собой в главном. Это сфера глубоких раздумий (впитавшая черты старинных молдавских баллад тема главной партии), мужественной скорби (напоминающая отдаленно пасторальные пастушеские наигрыши побочная тема), более открытых и теплых лирических чувств (заключительная), негибкой воли (тема противления, впервые появляющаяся в связующей партии).

В экспозиции развитие перечисленных тем носит неторопливый характер и не приводит еще к большим динамическим всплескам, но включает несколько драматургически очень важных моментов. Прежде всего это сам принцип развертывания идейно-художественного замысла (и его раскрытия) путем своего рода «сцепления» различных тем-образов, оказывающих друг на друга осязаемое воздействие. В главной партии, например, перемежается изложение основной темы этого раздела со второй темой вступления, окончательно утверждающейся в связующей партии. Причем, если главная тема звучит с каждым из трех своих проведений ярче и решительнее, то в теме из интродукции усиливающиеся поначалу воинственные черты уступают постепенно место какой-то внутренней, более сдержанной, но непреклонной убежденности. Характерна ее инструментовка с переходом мелодики от труб к деревянным духовым и струнным инструментам. Итог, логический и эмоциональный результат подобного становления — появление на гребне волны — в момент первой кульминации — темы противления (пример 30).



Последняя, будучи еще одной константой (стабильным элементом) в музыкальной драматургии симфонии — полярной ее начальной теме, в свою очередь пронизывает последующее развитие и уже в побочную партию

привносит мужественно-героическое начало. А отголоски самой побочной темы слышатся в сопровождающих тему заключительной партии пасторально-дойнообразных репликах-контрапунктах деревянных духовых.

Подобные «сцепления», отнюдь не только внешнего порядка, возможны благодаря роднящим разные темы сходным попевкам, которые позволяют говорить об общем, едином интонационном строе первой части. Так, практически все темы начинаются секундовым поступенным движением или опеванием. Нетрудно заметить и непосредственную близость выделенного фрагмента главной темы с исходной фразой побочной, а темы противления — с ее второй фразой (пример 31).

31

Moderato

*p*

Гч, гл. т.

б

Sostenuto

*mf*

Гч, поб. т.

Для уяснения концепции первой части симфонии необходимо проследить дальнейшую судьбу охарактеризованного материала. В столкновении различных начал здесь побеждают позитивные образы. Воспрепятствовать этому не может даже резкая активизация в разработке открывавшей симфонию темы. Вначале она динамизируется за счет ускорения темпа и, словно гальванизированная расхожими эстрадно-джазовыми ритмами, обретает разнузданный, кривляющийся характер, затем в соединении с фанфарами второй темы вступления воспринимается как нечто жесткое и агрессивное. Все это в кульминационный момент (ц. 43) обрывается темой противления, возвращающей музыкальное повествование в русло, покинутое после главной партии. Взаимодействие с фанфарной темой из интродукции приносит главной теме дальнейшее усиление — вплоть до начала репризы, где она звучит героически ярко и победоносно (ц. 50).

Насыщеннее, чем в экспозиции, излагается в репризе и побочная тема. Сохраняя прежнюю певучесть, она проникается страстной взволнованностью, знаменуя еще

одну — теперь лирическую кульминацию (ц. 61). В этом же ключе, но гораздо мягче и спокойнее оканчивается первая часть: тепло и умиротворенно, сплетаясь в единый лирический образ, ее замыкают одновременно интонируемые струнными тема главной партии и особенно разительно преображенная «фанфарная» тема из интродукции. Подобная концовка перекидывает арку к следующему этапу музыкальной драматургии — воплощению женского начала, опять-таки в различных его проявлениях, хотя и далеко не всестороннему.

Две основные грани музыкальной образности второй части: глубокая скорбь и низкопробная развлекательность — выражены каждая по своему ярко и впечатляюще. Для передачи трагедийно-драматических эмоций В. Поляков использовал тему, восходящую в своих истоках к бочетам — древним молдавским плачам-причитаниям (пример 32).



Каждая фраза основанной на этой теме мелодии прорастает из ее первой попевки. Изначальная близость к исполненной горя и боли мелодекламации не нарушается ни расширением (минимальным) диапазона, ни повторами отдельных опеваний-всхлипываний, ни включением новых ладо-ритмических переливов. Передаваемое чувство настолько искренно и неподдельно, что им словно проникается и тема противления. Грозно и величественно звучащий в начале второй части, четырехзвучный мотив после мелодии-причитания и сам обретает кантиленную выразительность и протяженность (партия виолончелей, ц. 71—72).

В таком «расслабленном» варианте тема противления не может, очевидно, служить преградой вторжению музыкальных образов «низменных инстинктов». И хотя она опять несколько активизируется (ц. 75), стихия малоэстетичной танцевальности полностью возобладает. Новая тема (пример 33) интонируется вначале солирующей скрипкой на импульсивном фоне, создаваемом ударной группой. Ее наиболее рельефное интонационное зерно, сотканное из «колючих» больших септим, дополня-



ется по мере развития новыми элементами: залихватскими глиссандо (тромбоны и туба, затем струнные) и подстегивающими вакханалию ритма раскачивающимися синкопированными секундовыми попевками, многоярусные утолщения которых образуют жесткую гармоническую вертикаль.

Сменяющая средний раздел реприза отмечена страстным и патетичным проведением лейтмотива и скорбно-драматичной темы второй части, а кода — негромкими, словно издали и из разных мест доносящимися интонациями вульгарно-танцевальной темы в контрапунктическом соединении с темой противления (первая — в низком, вторая — в верхнем регистре, ц. 83). Истаивающими звуками лейтмотива и заканчивается Grave.

Если идейный замысел первых частей выявляется в сопоставлении и столкновении контрастных, порой противоположных начал, то Скерцо в этом отношении монолитно. Поставив себе целью передать эстетическую убогость и непривлекательность мира духовной выхолащенности, композитор сочинил оркестровую пьесу, от начала и до конца исполненную едкой иронии и сарказма. Видимо, поэтому она является единственной частью симфонии, где не проходит лейтмотив противления. Тематическое и интонационное единство с остальными разделами цикла обеспечивается здесь иными путями. Из сквозного материала присутствует лишь начальная тема интродукции первой части, вновь создающая образ трескуче-шумный и примитивный. Остальные темы связаны с предшествующим изложением опосредованно.

Пожалуй, главными объединяющими элементами являются интервалы уменьшенной октавы и энгармонически равной ей большой септими. Составляя интонационно-ладовый костяк обоих лейтмотивов, темы среднего раздела из второй части, где вообще пронизывают музыкальную ткань во всех ее проекциях, эти интервалы определяют и рельеф ведущего материала Скерцо, особенно второй его темы (пример 34).

Гротеск, пародирование, улавливавшиеся эпизодиче-

34 a

gretto

114.

86

f

6

Moderato

90

p

ски и в предшествующих частях, в Скерцо остаются единственной основой музыкальной образности. Так, первая тема словно заимствована из удивительно пошлого и тривиального марша, передающего торжественно-ликующее шествие каких-то напыщенных, но тупых и примитивных существ. А вторая пародирует бездумное и снобистское увлечение модными направлениями в искусстве, неуместное использование «новых» (порой с заметным опозданием) средств художественного порядка: выполненный в серийной технике, открываемый ею фрагмент в данном контексте явно чужероден и стилистически, и своим нарочитым глубокомыслием, а потому не может восприниматься слишком прямолинейно и однозначно.

Тонко, без назидания высказана в симфонии еще одна важнейшая идея — преемственности поколений. Выразил автор и свое отношение к современной ему молодежи. Все это составило содержание финала, конкретизировать которое позволяет остроумное композиционное решение: поразительное перерождение материала начальной части — с не оставляющей сомнений направленностью и недвусмысленным подтекстом. Причем метаморфозы касаются не вспомогательного, эпизодического материала, а основополагающего: главная и побочная темы финала (написанного в рондо-сонатной форме) суть варианты соответствующих тем первой части.

Общий тонус, эмоциональная атмосфера последней части намечаются уже в ее интродукции. Стремительная, полетная тема этой светлой, беззаботной заставки проходит и в следующем разделе — в качестве контрапункта к основной мелодии главной партии, фрагмент которой приводится в примере 35.



Сурово сосредоточенная главная тема первой части, не лишенная драматических, а затем и героических черт, обретает в финале характер изящного «с кружением» вальса, ритмически капризного и интонационно изысканного (благодаря обильной хроматизации). Утрачивает скорбную окраску побочная тема первой части, ее вариация в финале также выдержана в движении вальса, но более экспрессивного, проникнутого чувствами простыми и открытыми. Обе эти темы заметно динамизируются в репризе, олицетворяя в конечном счете позитивное восприятие юности — радостной, искрящейся энергией, в чем-то естественно легкомысленной, но связанной глубокими, быть может, невидимыми с первого взгляда узами с поколением, сохранившим и закалившим в борьбе с всевозможными препятствиями и невзгодами волю и мужество, нравственную красоту.

В утверждении этих идей большое значение имеет центральный эпизод. Вновь разгулявшуюся стихию не поддающихся контролю разума подсознательных импульсов (в облике еще одного пошловато разнузданного танца) обрывает, как и в первых частях, тема противления, вступающая здесь в непосредственный конфликт (единственный раз в симфонии) с другой лейттемой, символизирующей интеллектуальную ограниченность и агрессивность (ц. 124). Победоносным, безраздельно торжествующим скандированием темы противления всеми инструментами оркестра и заканчивается сочинение.

После Седьмой симфонии В. Поляков интенсивно работал над оперой «Виктор?..» (либретто Г. Димитриу), действие которой происходит в дни Великой Отечественной войны на территории оккупированной Бессарабии незадолго до ее освобождения. Центральная тема произведения — нравственное прозрение и перерождение обманутых гитлеровцами солдат — выходцев из народа, пробуждение в них человеческих чувств, способности видеть в наступающих советских войсках подлинных освободителей края. На сложном перекрестке истории им предстоит определить свой дальнейший жизнен-

ный путь, решить вынесенный в заголовок вопрос: «Куда?..»

Несмотря на то, что основная часть работы выполнена автором, партитура все же осталась недописанной, и постановка оперы пока не может быть осуществлена. Неозвученный же музыкальный материал с трудом позволяет сколько-нибудь уверенно судить о нем. Заметим только, что опера не была первым и единственным вокальным сочинением В. Полякова. В последние годы жизни он все чаще обращался ко всякого рода синтетическим жанрам с нестандартным составом исполнителей и создал в числе других такие сочинения, как поэма для смешанного хора и ансамбля четырнадцати инструментов «Бунэ диминяца» («С добрым утром»), театрализованная оратория «Песня зари» для хора, солистов, балета и оркестра. Шестнадцать частей оратории словно монументальные фрески воспроизводят драматические и героические эпизоды из истории Молдавии, начиная с самых древних времен и кончая современностью. К 60-м годам относится и сочинение единственного струнного квартета, отмеченного лирической непосредственностью, изысканным преломлением жанровых элементов в крайних частях, обращением к сфере внутренних чувств и переживаний с характерной для камерной музыки психологической сгущенностью образов в медленной средней части.

Все же в летопись молдавской музыкальной культуры В. Поляков вошел прежде всего как композитор-симфонист, и символично, что последнее его законченное сочинение *симфоньетта* «*Вешний сад*» принадлежит именно к этой области творчества. Уже тяжело больной, автор не присутствовал на первом открытом исполнении симфоньетты в концерте Пленума Союза композиторов Молдавии осенью 1969 года. Это небольшое, глубоко лиричное сочинение создавалось к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. В. Поляков сумел по-своему воплотить тему о вожде, поэтически связав ее с образами природы, весеннее возрождение которой символизирует весну человечества — обновление всей окружающей действительности.

Содержание симфоньетты в известной мере отражается в названиях частей: «Последняя метель», «Половодье», «Сады в цвету» и «Перепляс». Спокойный и светлый, идиллический характер музыки позволяет причислить сочинение к живописно-изобразительному направлению в программном симфонизме, начало которо-

му было положено Пасторальной симфонией Бетховена. Показательно, что хотя в целом для исполнения симфоньеты необходим тройной состав оркестра, полные tutti в партитуре очень редки, звучание в основном легкое, мягкое, в тембровой палитре преобладают чистые краски. То же можно сказать и о гармоническом колорите — свежем и изысканном, акварельно прозрачном.

Драматургия симфоньеты основывается на контрастном сопоставлении картин природы, народной жизни, что придает сочинению известный оттенок сюитности. Однако выбор форм для отдельных частей — рондосонатной в крайних и свободной вариационной в средних — свидетельствует о весьма насыщенном развитии внутри каждой из них.

Рассматривая тематизм «Вешнего сада», нельзя не выделить тенденцию к конденсированности музыкальной мысли, лаконизму высказывания. Краткие темы, «отжатые» до небольших фраз, встречались в музыке В. Полякова и раньше, но только в симфоньете подобный материал возобладал. Развернутые мелодические построения в сочинении единичны, причем для этих тем также характерна структурная ячеечность. Явление это в музыке XX столетия достаточно распространенное и ассоциируется прежде всего с искусством И. Стравинского. Но В. Поляков отнюдь не слепо следовал методу глубоко почитавшегося им мастера и во многом исходил из самого материала, источником которого ему служили наряду с другими пластами молдавского фольклора старинные обрядовые и игровые песни со свойственной им краткостью и расчлененностью мотивных образований.

Прерывистость мелодических линий возникает в результате действия различных факторов. Простейший случай — механическая обособленность интонационных ячеек, их разграниченность паузами, как в импульсивной теме из второй части (пример 36 а). Однако темы

Allegro moderato

Симфоньета II.

36 а

симфоньеты часто не воспринимаются как мелодии единого дыхания, даже если их структурные компоненты следуют друг за другом слитно. Само многократное

повторение мотива является в таких случаях разъединяющим средством, причиной фрагментарности. Последняя ощущается особенно рельефно при сочетании повторности со ступенчатым наложением подголосков и нарастанием гармонического напряжения. В одной из тем третьей части (пример 36 б) подобное развитие осязаемо передает зарождение и накопление сил сметающего все на своем пути весеннего половодья.



Одним из единичных образцов протяженной мелодики кантиленного типа является открывающая симфоньетту главная тема первой части — своеобразный «вальс снежинок». Развернутость прихотливо узорчатой, полетной мелодии не исключает, однако, некоторых общих стилистических моментов. Повторения на метрически тяжелых долях ладово опорного тона «соль» расчленяют «бесконечную» на первый взгляд линию, охватывающую в конечном счете все ступени хроматического звукоряда, на ряд соподчиненных построений со свободной перепланировкой интонационных элементов. (пример 37).



Есть в сочинении еще одна отличающаяся от прочих тема. Стремясь передать картину сбросившей ледяные оковы и величественно несущей свои воды могучей реки, композитор использовал во второй части народную молдавскую песню «Ниструле, пе малул тэу» («Днестр, на берегу твоём»), несколько преобразовав ее метроритмически. В данном случае главная особенность заключается в направленности развития от частного к общему: в полном мелодическом виде тема проходит только

на кульминационном участке развития, все же остальные ее проведения — фрагментарные, в них происходит накопление элементов, постепенно оформляющихся в законченный образ.

Заметим, что постоянно пронизывая музыкальную ткань своих сочинений элементами, заимствованными из фольклора, зачастую вплотную приближаясь к нему, В. Поляков цитировал народные мелодии в зрелый период творчества очень редко, считая это делом чрезвычайно ответственным и обязывающим, одним из сильнодействующих средств художественной выразительности. Примером может служить использование народной песни в симфоньете с целью создания возможно более яркой кульминации, доминанты общециклической музыкальной драматургии.

Вообще проблема отношения к фольклору занимала и волновала В. Полякова постоянно, и он высказывал свое отношение к ней, как и по всем другим вопросам, открыто и остро, полемично, не пренебрегая и формой публицистического выступления. Так, в 1967 году в преддверии III республиканского съезда композиторов была опубликована его статья «Молдавские композиторы и фольклор»<sup>1</sup>. Спорность некоторых ее положений не заслоняет тонкости наблюдений, сделанных опытным мастером на протяжении многих лет развития молдавской музыкальной культуры, безотносительной верности ее основополагающей эстетической платформы и выводов. Мы приведем некоторые положения из этой статьи чуть ниже, после краткого разбора незадолго до нее написанного *Концерта для симфонического оркестра — Concerto rustico* (1963) — одного из оригинальнейших произведений В. Полякова, где в иносказательной форме решаются по сути те же проблемы, составляющие костяк художественного замысла и программы.

В основу последней положена мысль (к сожалению, фантастическая, ибо на практике она никогда не реализовывалась) о совместной поездке ведущих молдавских композиторов в фольклорную экспедицию. Пять частей концерта призваны последовательно передать естественные в таких случаях ощущения, впечатления и даже индивидуальное претворение каждым мастером услышанных народных мелодий.

Заметим сразу, что не все части могут в равной мере увлечь и убедить слушателя. Причем наиболее тусклым

<sup>1</sup> «Вечерний Кишинев», 8 февраля 1967 г.

по материалу, ordinарным по форме получился «Финал» (вновь сталкиваемся с этой проблемой!), несмотря на свою «рондо-сонатность», воспринимающийся как незатейливое попури на весьма многочисленные, но мало контрастирующие между собой и почти не запоминающиеся темы. Более яркой предпоследней части — «Ноктюрну» — недостает все же широты мелодического дыхания, подлинной страсти и вдохновения. Такое ощущение остается несмотря на то, что для передачи насыщенной пряными ароматами, таинственными шорохами, экзотичными видениями южной ночи автор использует терпкие гармонии, затейливо орнаментированные и интонационно обостренные мелодические рисунки, не скупится на хроматизмы.

Пожалуй, лучшая в цикле — открывающая его динамичная «Увертюра». Полные радостного возбуждения, веселые и энергичные музыканты с подъемом пускаются в путь. Нужный настрой создает уже призывная вступительная тема, определенную емкость которой придают ладовые перепады (мажоро-минорная переменность). Своеобразие ладового колорита (Ре миксолидийский, возникающий от соединения четкого Ре мажора аккомпанемента с опорным звуком «до» мелодического плана) в немалой степени обязана своей привлекательностью тема побочной партии — ритмически активная, впитавшая черты темпераментных народных бѣтут (пример 38).

Allegro "Concerto rustico"  
 V= ni Гч, поб. г.

38

The musical notation shows a single staff in treble clef. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. There are also some square symbols above the staff, possibly indicating articulation or performance instructions. The piece is identified as 'Concerto rustico' and is noted as 'Гч, поб. г.' (likely 'Гч, поб. г.').

Опосредованные связи с фольклором улавливаются и в лирико-патетичной заключительной теме, моментами обнаруживающей свое происхождение от народных хор. Благодаря непрерывной ритмо-гармонической пульсации (структура аккордов аккомпанемента преимущественно квартовая), метрической переменности, густой инструментовке, а главное — выразительной мелодии, также играющей ладовыми оттенками, эта динамичная тема воспринимается как кульминация экспозиции.

Вообще эпитет «динамичный» напрашивается ко всем образам первой части, начиная с искрящейся энергией,

передающей ощущение самого движения главной темы, мелодическая характерность которой — в непрерывном, а la regretium mobile беге шестнадцатых. Позже заимствованные из нее фрагменты пронизывают все связующие разделы и разработку. В последней впечатляет эпизод контрапунктического соединения и одновременного секвенцирования элементов главной и побочной тем (ц. 9). Перемещаются эти элементы на разные интервалы, отчего возникающие сочетания с каждым разом жестче, диссонантнее. Музыкальная ткань уплотняется и наслаиванием параллельных линий — вплоть до пятизвучного утолщения вычлененного из побочной темы мотива.

Если первая часть как бы рисует начало пути и общее настроение участников экспедиции, то вторая — «Хоровод» — это уже встреча с деревней, присутствие на сельском празднике, погружение в атмосферу народного искусства. Примечателен переход ко второй части. Открывающая ее проникновенная мелодия английского рожка прорастает из исходного мотива побочной темы «Увертюры», которым она заканчивается. Но это только предварительный вариант основной темы «Хоровода», самым непосредственным образом воспроизводящей лирические девичьи хоры. В подобной акцентировке интонационных связей, полифонической насыщенности, интенсивной разработке материала видится стремление автора динамизировать жанровую сцену элементами симфонизма, точнее даже — демонстрация возможности такой динамизации, ибо во главу угла задуманной программы поставлен вопрос: «что допустимо» в обращении с фольклорным материалом, а, может быть, и «как следует» это делать.

Особенно обнаженно решается этот вопрос в следующей части. «Силуэты» — своеобразный вариационный цикл на популярную молдавскую народную песню «Фрунзишоарэ, лозиоарэ», в котором каждая вариация (или группа вариаций) выполнена в манере того или иного композитора. Помимо эпизодов, написанных автором в собственном стиле, таких «портретов» семь, и воссоздают они поочередно творческий почерк С. Лобеля, Ш. Аранова, Л. Гурова, В. Загорского, А. Стырчи, Д. Гершфельда, Э. Лазарева. Для того, чтобы слушателю легче было узнавать, кому посвящена та или иная вариация, в партитуру вплетены фрагменты оригинальных сочинений некоторых композиторов, например, обработки народной песни «Бадя Маковой» Л. Гурова и

его же скерцо из Первой симфонии, «Лэутэряски» из «Лирической поэмы» В. Загорского, собственной скрипичной пьесы В. Полякова из цикла «Памяти С. Прокофьева». Гораздо важнее все же тонкое воспроизведение самой стилистики каждого мастера, той или иной характерной черты, индивидуальной склонности.

Естественной целью любого шаржирования, даже самого добродушного, является улыбка слушателя, зрителя. В данном случае, однако, юмор отнюдь не всегда безобидный. Кроме того, задача, поставленная перед собой композитором, гораздо глубже элементарного желания кого-то рассмешить. И если последнее не избегается, то это уже побочный эффект. Ибо утрируются и пародируются большей частью в «Силуэтах» технические приемы и художественные средства, чуждые, с точки зрения автора, молдавскому фольклору, неорганичные для него. В доказательстве этой неорганичности собственно и заключен высший результат необычного и весьма остроумного гротеска.

Пародируются в «Силуэтах» неестественные трансформации народных песен (ладовые, ритмические, интонационные), придание им несвойственной эмоциональной окраски, чрезмерное увлечение секвентными перемещениями попевок, экзотическими оркестровыми и гармоническими эффектами, оглушающе громкими звучаниями— без убеждающей драматургической необходимости. Обо всем этом «прямым текстом» говорил В. Поляков несколько лет спустя в упоминавшейся статье «Молдавские композиторы и фольклор». Анализируя в ней степень близости разных авторов к народным истокам и различный характер их использования, он справедливо отмечал: «Едва ли будет преувеличением утверждать, что отношение к фольклору не только отражает, но и предельно обнажает глубинные качества и свойства художественной индивидуальности каждого из нас.»

В молдавском музыкальном творчестве обнаруживаются, согласно классификации В. Полякова, примерно такие тенденции. Весьма распространено полное приближение к фольклору с сохранением своего индивидуально-характерного у высококвалифицированных профессионалов, но с трудно различимым авторским вкладом у композиторов-любителей и самоучек. В освоении фольклорных богатств В. Поляков выделяет два пути: идущий от «кучкистов» колористический стиль «абстрактного ориентализма» и характерно «балканское» направление, суть которого он, однако, не раскрывает, на-

зывая лишь его последователей — Шт. Нягу и Е. Коку.

Некоторые музыканты, как считал В. Поляков, исходят из опыта композиторов Закавказья, что приводит к нивелировке отличительных особенностей молдавской музыки. Иногда «молдавская ритмика и мелос являются лишь поводом к созданию пышных, блистающих богатейшими красочными переливами картин отвлеченно экзотического характера». Предостерегал В. Поляков и от гипертрофии в осовременивании музыкального языка, которое усматривалось им в некоторых сочинениях, где главное для авторов — «не извлечь из народного прообраза максимум выразительности, заложенной в нем самом, а постараться с предельной изобретательностью приодеть этот прообраз в самые нарядные и разнообразные одежды». В качестве образцов особенно тонко опосредованных связей с фольклором, избегания навязчивого, лобового отражения его особенностей, стремления организовать свой стиль в соответствии с современными достижениями музыкальной культуры он называет Вторую симфонию Г. Няги, фортепианную сюиту С. Лобеля, оперу Зл. Ткач «Коза с тремя козлятами», «Рапсодию» В. Загорского для скрипки, двух фортепиано и ударных.

«Только время, может быть, даже весьма отдаленное, в состоянии определить, кому из нас, молдавских композиторов, удалось вернее и глубже других постичь музыкальный гений молдавского народа», — писал в заключение статьи В. Поляков. Свои симпатии и личную точку зрения он, однако, скрыть не стремился. И хотя отнюдь не каждый способен полностью разделить их, все же сама постановка выдвинутых проблем настолько актуальна и своевременна, что статья и сегодня читается с большим интересом и увлечением.

Не утратило своей актуальности, привлекательности и все творчество одного из основоположников музыкальной культуры Советской Молдавии, заслуживающее внимания, уважения и всяческой пропаганды.



## Алексей Стырча

В развитии музыкальной культуры Советской Молдавии глубокий след оставила разносторонняя деятельность Алексея Георгиевича Стырчи — одаренного композитора, самобытного певца, вдумчивого педагога. Многогранность таланта не позволяла ему замкнуться в одной сфере творчества, постоянно побуждала делить свое время между сочинением, исполнением и воспитанием молодых артистов (в течение многих лет он вел класс вокала в Кишиневском Институте искусств им. Г. Музическу). В какой-то мере это, конечно, ограничивало — сужало концертную деятельность, задерживало появление новых произведений. Но и обогащало. Стырча-артист, несомненно, многим был обязан Стырче-композитору — прежде всего способностью постигнуть все оттенки и глубину авторского замысла, умением заметить и подчеркнуть наиболее оригинальные и примечательные детали исполняемого произведения. Столь же много давало композитору владение певческим мастерством, знание мировой вокальной литературы не «со стороны», а почерпнутое из личного исполнительского опыта: отсюда особая пластичность, выразительность, певучесть мелодий А. Стырчи, использование им богатейших оттенков и возможностей человеческого голоса.

С творчеством А. Стырчи связано претворение на почве молдавского национального искусства традиций музыкального романтизма и импрессионизма. Улавливаются романтические веяния в различных чертах его произведений: в первостепенном значении лирики, образов возвышенных и утонченных, в тонком ощущении состояний природы и человека, глубоком и органичном слиянии музыки с поэзией, поиске мелодического эквивалента выразительному (отбиравшемуся, как правило, с большим вкусом) поэтическому слову. Музыка А. Стырчи привлекает эмоциональной непосредственностью и яркостью красок, сочетанием открытой экспрессии с глубиной и психологизмом. Перепады колористических оттенков соответствуют тщательной градации настроений, детализируемой в многочисленных ремарках. Примечательно тяготение композитора к жанрам романса, поэмы, баллады, программной фортепианной миниатюры. «Героической балладой» назвал он свое главное произведение — единственную оперу, в которой с романтической страстностью сталкивает доброе и злое, прекрасное и уродливое.

А. Стырча хорошо знал молдавский фольклор, многое черпал из него — и образы, и лексику своих сочинений, особенно близок ему был народный романс. Однако национальное в его творчестве неотделимо от интернационального, что выражается не только в опоре на музыкальную классику, но и в прямом обращении к поэзии, искусству братских народов, прежде всего русского. Проиллюстрировать все это мы попытаемся примерами из произведений разных жанров и периодов творчества.

Алексей Георгиевич Стырча родился 17 февраля 1919 года в Кишиневе. Ни отец, которому неоднократно приходилось менять род занятий (закончил трудовую деятельность он в качестве типографского корректора), ни рано умершая мать (служащая городской управы) прямого отношения к искусству не имели, но оба хорошо пели, мать немного играла на фортепиано. Домашнее музицирование, концерты, в которых принимали участие близкие, друзья (в том числе брат матери — виолончелист П. С. Мунтян), считались в семье лучшей формой времяпровождения в немногочисленные свободные часы. С музыкой связал впоследствии свою жизнь старший сын Михаил, ставший мастером по настройке клавишных инструментов. От родителей унаследовал беспредельную любовь к музыке и будущий композитор.

Его первые музыкальные впечатления — услышанные дома популярные классические мелодии, романсы, народные песни, молдавские и русские. Последние навсегда врезались в память благодаря их прочувствованному исполнению матерью, родившейся и прожившей часть жизни в Одессе. Позже, занимаясь в гимназии, А. Стырча не упускал ни одной возможности послушать выступления приезжих артистов, в числе которых были Ф. И. Шаляпин, Дж. Энеску, Л. Я. Липковская — впоследствии его первый педагог по классу пения. Общался он и с местными энтузиастами музыки, группировавшись вокруг Ф. В. Лужанского и организованного им оркестра.

Однако, когда пришло время выбирать профессию, о музыке поначалу не думалось — и потому, что другие специальности считались по установившимся представлениям более престижными и надежными, и потому, что интересы вступающего в жизнь человека были чрезвычайно разнообразными и недостаточно определенными. А. Стырча посещал оперные спектакли и симфонические концерты с участием выдающихся дирижеров, певцов, инструменталистов и пришел в начале 40-х годов к окончательному решению посвятить себя искусству. Заложенные в детстве и юности основы широкого кругозора, прекрасного художественного вкуса оказались благодатной почвой для становления музыканта высокой общей культуры, столь привлекавшей в Стырче — артисте и композиторе.

В 1949 году он закончил Кишиневскую консерваторию по классу вокала заслуженного артиста РСФСР А. П. Месняева, уже тогда обратив на себя внимание музыкальной общественности исполнением заглавной роли в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин», победой на внутривузовском конкурсе (в котором участвовал и А. Огнивцев, впоследствии солист Большого театра Союза ССР, народный артист СССР), яркой интерпретацией камерных произведений молдавских композиторов.

Многообещающими были первые опыты А. Стырчи и в классе сочинения, которым руководил заслуженный деятель искусств Молдавской ССР, ныне профессор Л. С. Гуров. Однако обстоятельства сложились так, что завершил свое образование по этой специальности он только в 1957 году. К этому времени им были написаны целый ряд вокальных и инструментальных произведений, часть которых, как показало время, выходила

по своему уровню и значению за рамки ученических работ.

В числе ранних опусов А. Стырчи — оркестровое Скерцо, «Поэма-соната» для виолончели и фортепиано, несколько фортепианных пьес (около десяти прелюдий, небольшой вариационный цикл, «Гавот»). Все же «крен» в сторону вокальных жанров ощутил был с самого начала — песен, романсов, баллад написано было гораздо больше. В этих сочинениях отчетливо проступают стилистические черты, предвосхищающие творчество более зрелых периодов. В некоторых из них претворяются элементы молдавского фольклора, например, в «Колыбельной» на собственный текст или даже стилизованном фортепианном «Гавоте», есть и обработка народной песни «Погоняй, Георге».

Однако большинство композиций этого времени написано в традициях русских классиков — корифеев инструментальной и вокальной миниатюры Чайковского, Рахманинова, Скрябина — либо советской массовой песни. Проявляется это не только в ставших хрестоматийными приемах изложения и развития материала, но и в интонационном строе сочинений, проникнутых духом русской песенности, в их образности, определяемой нередко текстами русских поэтов прошлого и нынешнего столетий: Ф. Тютчева (романсы «Вечер», «День вечерет»), А. Кольцова (хоровая баллада «В поле ветер веет», романсы «Так и рвется душа», «Если встречу с тобой»), А. Безыменского («Песня борцов за мир»), А. Софронова (баллада «Чужая земля» для хора и фортепиано) и других. Следует сразу заметить, что соприкосновение с русским мелосом не было в творчестве А. Стырчи случайным и преходящим, оно сохранилось до последних лет его жизни, и подобные сочинения также отличаются естественностью и органичностью. Автору этих строк довелось быть свидетелем того, как тепло принимали москвичи русскую народную песню «Лучинушка» в обработке А. Стырчи, исполненную Тамарой Алешиной на одном из концертов-отчетов молдавских композиторов перед секретариатом Союза композиторов СССР.

Самыми интересными, яркими и показательными произведениями А. Стырчи первого десятилетия творчества были баллада «Чужая земля», известная ныне (с новым текстом) как «Баллада о скрипке», и виолончельная «Поэма-соната». На них мы остановимся более подробно.

Дебют в области хоровой музыки оказался для А. Стырчи исключительно удачным и обнадеживающим. Написанная на третьем курсе композиторского факультета (1948—1949 учебный год), баллада «Чужая земля» на стихи А. Софронова представлена была на Всесоюзный смотр творческих работ студентов-композиторов. В исполнении Ленинградской капеллы под руководством Г. А. Дмитриевского, она была восторженно принята собравшимися в Большом зале Московской консерватории энтузиастами хорового искусства и завоевала первое место. Повествовавшая о сложных чувствах советских солдат, переступивших после освобождения поруганного врагом родного края границы его собственной державы, баллада покорила слушателей не только остро актуальным в конце войны и первые послевоенные годы содержанием, но и трогательной, неподдельной эмоциональностью музыки, ее подлинной художественностью — особенно на фоне ученических в большинстве своем сочинений остальных участников конкурса.

Спустя почти десять лет, в 1957 году, А. Стырча обратился к молдавскому поэту А. Гужелю с просьбой написать другой текст для баллады, высказав лишь самые общие пожелания: чтобы связан он был опять-таки с военным временем, но место действия по возможности перенесено в Молдавию. Необходимо было, естественно, и соответствие существовавшей уже музыке. Так родилась «Баллада о скрипке» — новая версия одного из наиболее ранних и самых популярных произведений А. Стырчи. (Заметим в скобках, что история музыки знает немало подобных примеров — особой удачи только начинавших свой творческий путь композиторов; во всех случаях, даже когда им больше не удавалось достигнуть столь легко покоренной в юности вершины, это было свидетельством яркого и незаурядного таланта).

Сегодня трудно уже с полной достоверностью сказать, почему именно композитор заменил старый текст. Не исключено, что по прошествии времени он осознал известное расхождение между лирико-эпическим, повествовательным характером музыки и повышенной, порой исступленной экспрессией — с элементами натурализма — стихотворения (оно вошло в выпущенный в 1981 году издательством «Современник» поэтический сборник А. Софронова «Дружина»). Не представляется, к сожалению, возможным вообще сравнить обе редакции, поскольку после окончательной доработки своих произведений и тем более их издания А. Стырча имел

обыкновенно уничтожать все черновики, эскизы, предварительные варианты. Л. С. Гуров утверждает, что две редакции баллады идентичны по музыке, и, возвратившись к ней, автор только инструментовал сопровождение для симфонического оркестра. А. Гужель допускает, что небольшие коррективы были все же внесены композитором в партитуру. Как бы то ни было, можно поражаться чуткости автора нового текста, тонко уловившего настроение, внутреннюю напряженность музыки и создавшего впечатляющий поэтический образ, сливающийся с ней воедино (особенно в первой части) и, вне сомнений, усиливающий общее воздействие произведения. Начатое «Балладой о скрипке», творческое содружество композитора и поэта оказалось необычайно прочным, плодотворным и прервано было только безвременной кончиной А. Стырчи<sup>1</sup>.

Несложный сюжет — рассказ о слепом лютаре, единственным оставшемся в живых жителе разрушенного войной села — обретает в «Балладе» глубокий поэтический смысл. Нежные звуки скрипки, неподвластные бомбам и смерти, становятся символом величия человеческого духа, провозвестником неизбежной победы сил жизни и радости над мраком и варварством.

В тексте (русский перевод сделан был К. Семеновским) нет повторяющихся строф, только две из них начинаются одинаковыми строчками: «В селе, где давно очаги опустели, дымятся развалины, свищут метели...» Между тем в музыке репризность играет большую роль — каждый вид художественного творчества имеет свои, только ему присущие закономерности, и, вступая в соприкосновение, они, как правило, друг другу не противоречат.

В «Балладе» сквозному музыкальному развитию способствует определенное варьирование рефренов в рондообразной композиции. Впрочем, о рондальности здесь можно говорить только весьма условно, памятуя происхождение этой формы от празднично-оживленных народных хороводов, ее песенно-танцевальную в подавляющем большинстве случаев музыкально-тематическую основу. Кроме того, два первых проведения основной темы *Andante drammatico*, обрамляя разработочного характера середину, естественно группируются в одну большую часть. Уравновешивает ее в общей архитектонике раз-

---

<sup>1</sup> См. очерк А. Гужеля в кн.: А. Г. Стырчи в статьях и воспоминаниях. — Кишинев, Литература артистикэ, 1979.

вернутый контрастный эпизод *Largo*, после которого следует заключительное повторение темы. Общую композицию, таким образом, точнее всего определить как сложную трехчастную с неполной репризой.

Несомненной художественной находкой можно назвать неоднократно повторяемый гармонический оборот, определяющий во многом и колорит, и образно-эмоциональный строй первой части. Оборот этот столь же простой, сколь выразительный и характерный: соединение двух трезвучий, неустойчивого и диссонирующего (увеличенного) на третьей ступени с неполной — без терции — тоникой. Напряженность первого аккорда — в ладовой обостренности, второго — в неожиданном контрасте, психологическом эффекте, вызываемом его прозрачностью и иллюзорностью. А в совокупности, словно эхом подхватываемые оркестром и хором (на одном звуке, чаще закрытым ртом), они воспринимаются как стоны, передающие неудержимую душевную боль, и одновременно воссоздают зримый образ опустошения и одиночества.

Оцепенение, застывшее состояние преодолеваются главной темой баллады — сдержанной и неторопливой, но исполненной энергии и внутренней силы. Эпической значительности повествования способствуют скупая, но выразительная мелодия, компактный аккордовый склад, упорная интонационно-ритмическая устремленность темы (пример 39).

*Andante drammatico*

“Баллада о скрипке”

39

В се ле, где дав но о ча ги о пус те ли, ды

мят ся раз ва ли ны, сви шут ме те ли

Примечательно, что создавая образ суровый и собранный, моментами аскетичный, А. Стырча не избегает возможностей освежить колорит более яркой краской, неожиданно выделяющейся на общем фоне. Это внедрение отдельных распевных интонаций в графичную, декламационного склада мелодию, эпизодическое расцвечивание классически строгих гармонических последовательностей (зачастую на тоническом органном пункте) аккордами, ассоциирующимися скорее с искусством композиторов-романтиков. Помимо упоминавшейся лейтгармонии подобного рода впечатление вызывают сопоставления далеких тональностей (ми минора и си-бемоль мажора во втором предложении темы), движение голосов параллельными трезвучиями (в середине первой части), хроматические линии в басу.

Перечисление можно продолжить, но особо следует сказать о понижении в ряде случаев второй ступени — в третьем такте приведенного выше фрагмента, например, где выделяется своим напряженным и красочным звучанием вводный квинтсекстаккорд ми минора с увеличенной секстой. Эту и подобные ей альтерации нельзя непосредственно увязывать с характерными для молдавского фольклора оборотами фригийского лада, низкой второй ступенью в интонационно и ритмически специфичных каденциях. Ибо написана была «Баллада о скрипке» в русле выработавшегося в предвоенные и военные годы более универсального стилистического направления, вобравшего в себя различные национальные влияния и получившего наиболее концентрированное выражение в советской массовой песне. Жанр этот имел, как известно, многочисленные разветвления, в том числе эпическое и лирико-драматическое, своеобразно перекрещивающиеся в музыке А. Стырчи.

В среднем разделе первой части большое нарастание достигается ускорением темпа, ступенчатым наслоением голосов вплоть до кульминации, где восстанавливается монолитный хоральный склад, а также ритмической активизацией сопровождения, в котором появляется остигатная триольная пульсация. Движение обретает маршевую поступь, в музыке отчетливо проступают мужественные и решительные черты: «...смерти, что кружится возле колодца, смычок заколдованный не поддается».

Компактнее, динамичнее экспозиции и первая реприза — несколько сокращенная, с более интенсивным гармоническим и фактурным развитием. Сквозь сохраняющуюся драматическую взволнованность здесь впервые

пробиваются победно-героические интонации: «Смычок лишь, как странного пульса биенье, живет, побеждая молчанье и тленье». Завершается, однако, часть истончающей звучностью, вновь доносящимися аккордами-стопами, тоскливыми и щемящими.

Совершенно новый, освежающий восприятие образ приносит Largo, сразу снимающее постоянное до сих пор напряжение. Все здесь дышит спокойствием, лаской, теплотой. Ладово просветленную, задушевно-лирическую мелодию, сотканную из плавных опеваний и мягко ниспадающих интонаций, сопровождает мерное покачивание тихо колышущегося аккомпанемента. Преобладавшее в предыдущей части хоровое tutti сменяется чередованием и сопоставлением отдельных групп, тембров мужских и женских голосов. Разрывающим молчанье звукам скрипки отвечает эхо из глубины лесов, ее песня-зов несется над полями и лугами: текст в Largo конкретизирует музыкальные образы природы, величественной и бескрайней. Эффектны изобразительные приемы — далекими откликами подхватываемые в противоположных регистрах концовки фраз, но особенно ярко выражен пасторальный характер небольшой оркестровой интермедии (единственной в произведении), где едва слышный шелест гармонических фигураций оттеняет незатейливую, удваиваемую в терцию мелодию (*dolcissimo, legatissimo*).

Последний раздел центрального эпизода готовит ключительное проведение основной темы. Восходящие секвенции и пассажи вновь драматизируют изложение. Несмотря на разработочный его характер, здесь ощути- мее связь с народным молдавским мелосом. Скорбной торжественностью проникнута непосредственно предшествующая репризе хоральная фраза, опять же по-своему единственная в «Балладе» — без инструментальной поддержки.

На некоторые размышления, касающиеся общего восприятия сочинения, наталкивает ремарка Темпо I. Возвращение начального темпа представляется данью традиции, в то время как содержание музыки требует, с нашей точки зрения, чуть замедленного и сосредоточенного движения для подчеркивания и усиления сплетающихся воедино противоположных чувств — радостно приподнятых и скорбных. Повторяющаяся тема-рефрен возрождает трагедийные образы, невзирая на преодолевающее сумрак солнечное сияние (несколько раз «проглядывавший» ми мажор окончательно утверждается в по-

следних аккордах), и нет основания их скрадывать. Память о пережитых страданиях только помогает ощутить подлинные масштабы и весомость победы, достигнутой нестигаемостью человеческого духа. О его величии и рассказывает «Баллада о скрипке», захватывающая, впечатляющая слушателя и сегодня, спустя десятилетия после своего создания.

В списке сочинений А. Стырчи инструментальная музыка занимает, как отмечалось, подчиненное место: мир художественных образов композитора, его помыслы и чувства находили наиболее естественное воплощение в различных вокальных жанрах. Лишь для фортепиано А. Стырча писал относительно регулярно. Но и здесь усматривается «цепная реакция» с основной сферой творчества: видя в фортепиано не только аккомпанирующий инструмент, но и равноправного участника ансамбля, способного значительно дополнить вокал и обогатить общую выразительность звучания, композитор прекрасно изучил особенности фактуры, а отсюда оставался лишь один шаг до создания оригинальных — целиком фортепианных сочинений.

В немалой степени связана с вокальной музыкой и «Поэма-соната» для виолончели и фортепиано. Показательно уже само обращение к виолончели — инструменту, наиболее близко стоящему к человеческому голосу по своим выразительным возможностям. Стилю композитора соответствует и обилие в «Поэме-сонате» певучих мелодий широкого дыхания, как бы сошедших со страниц его оперы или романсов. Было бы все же крайностью не видеть определенной самостоятельности, исконности этого чуть ли не единственного «невокального» и «нефортепианного» произведения А. Стырчи. Потому хотя бы, что оно писалось в ранний период творчества, задолго до окончательного формирования художественных привязанностей автора. Кроме того, открытой песенностью музыкального материала, близкого к фольклору и к самым массовым и демократичным жанрам профессионального искусства, характеризовались в то время не только вокальные, но практически все инструментальные сочинения композиторов республики.

«Поэма-соната» — крупное одночастное произведение. В ней господствуют приподнятость чувств, романтическая взволнованность. Минуты какие-либо подготовительные стадии, изложение начинается прямо с главной темы — яркой лирико-драматической мелодии, с первых

своих звуков вовлекающей слушателя в атмосферу страстного, эмоционально-открытого повествования (пример 40).

40

Allegro con anima

"Поэма-соната." г.л.т.

Выделим несколько моментов, определяющих своеобразие главной темы. Это в первую очередь сочетание интонационной пластичности (движение почти сплошь секундовое) с ритмической импульсивностью (неоднократные повторения синкопированных оборотов как в мелодии, так и в аккомпанементе), которая в совокупности с быстрым темпом сообщает движению активную устремленность, порывистость. Народно-жанровые черты темы подчеркиваются ее гомофонным складом, песенной формой (второе предложение отличается от первого лишь каденцией), квинтовым органным пунктом.

Общий колорит начального раздела экспозиции определяется элементами русского фольклора (в их числе — плагальная ладо-гармоническая переменность, двухпорность d-g главной темы). Ассоциируется с русской музыкой и связующая партия Поэмы-сонаты, хотя появляющаяся здесь новая попевка скерцозно-танцевального характера и имеет сугубо молдавскую ладо-интонационную основу: само развитие материала — с тембро-регистровыми перебросками, имитациями, секвенцированием различной величины тематических фрагментов — вызывает в памяти разработочные эпизоды из некоторых партитур Чайковского.

После повторенного с кварто-квинтовым смещением исходного двенадцатитактового построения связующей партии (оно включает и начальную фразу главной темы) звучность постепенно растворяется, замедляется ритмическая пульсация. Так подготавливается начало побочной партии — пожалуй, самой выразительной темы произведения. Широкая и напевная, как и главная, она, в отличие от нее, вобрала в себя чувства более интим-

ные и глубокие. Сдержанная, неторопливая мелодия рассказывает о чем-то сокровенном, случившемся, быть может, много времени тому назад, но до сих пор живущем где-то в тайниках человеческой души. Эта тема привлекает и ярко выраженной молдавской национальной окраской — она написана в характере старинных баллад, проникновенных гайдуцких песен (пример 41).

41



Говоря о музыкальном языке побочной партии, надо отметить полное господство в ней мелодического начала. Все остальные компоненты фактуры: полнзвучные аккордовые вертикали, октавные дублировки, гармоническая фигурация (полифонические приемы в произведении использованы минимально) подчинены ведущему голосу, либо оттеняя, либо усиливая его. Сама же мелодическая линия, охватывающая в конечном счете широкий диапазон, вырастает из лаконичного и предельно простого интонационного зерна. Опевание тонов исходной терцовой попевки, ее постепенный распев, расширение, интонирование на различных высотных уровнях — подобные приемы мелодического развития придают теме народно-песенные черты.

Ее выразительность в большой степени обусловлена ладовыми перепадами: переменностью миксолидийского  $Fis$  с натуральным мажором и одноименным минором, серединной каденцией в параллельном миноре. Характерные для молдавского фольклора оттенки вносит и вариантное использование ступеней лада — их натуральной и альтерированной разновидностей, например, повышение ступени с целью обострения неустойчивости при восходящих задержаниях (пример 42).

42



В целом побочная партия состоит из трех построений: начального изложения темы фортепиано, ее повторения с передачей мелодической функции виолончели и наиболее развернутого последнего раздела, включающего подход к лирико-драматической кульминации с последующим спадом напряжения вплоть до начала заключительной партии. Относительно законченное и обособленное глубокими цезурами, каждое из этих построений, во многом повторяя предыдущее, содержит и определенное драматургическое восхождение. Его высшая точка достигается средствами, по сегодняшним меркам несколько внешними и однообразными (вычленением и секвенцированием все более сжатых фрагментов), но в тот период представлявшимися активными, экспрессивно-действенными и потому охотно использовавшимися многими композиторами.

Обращает на себя внимание забота автора о единстве материала «Поэмы-сонаты». Так, темы главной и побочной партий сближает преобладающая поступенность мелодического движения и синкопированная ритмическая фигура (в побочной она использована в аккомпанементе). Темы же связующей и заключительной партий объединяет воздушность фактуры, прозрачность колорита, звонкое и серебристое звучание *quasi campane*. Все это не исключает образной индивидуализированности: если связующая партия выполняет в крупной одночастной композиции функцию «микроскерцо», то тема заключительной партии примыкает к лирическим образам, дополняя их новым настроением — светлым и безмятежным.

Таков основополагающий материал произведения. Новых тем последующие разделы не содержат, хотя жанр одночастной сонаты-поэмы, казалось бы, даже предполагает возможность включения дополнительных автономных эпизодов, привносящих черты «моноцикличности». Косвенным путем — переосмыслением, метаморфозами старого материала — подобная цель все же частично достигается.

Авторская ремарка в начале разработки требует ускорения темпа, жесткой артикуляции, исполнения ритмичного и сжатого (*Mosso, Duramente deciso*). Проходящая в сопровождении ритмически упругого аккордового аккомпанемента, первая фраза главной темы (в дальнейшем она сжимается еще больше), заставляет вспомнить торжественно-воинственные танцы в характере полонеза. Активизируется и тема побочной партии. Вычле-

ненные из нее фрагменты развиваются как бы самостоятельно (от буквы Е). Свой экспозиционный облик сохраняет при этом лишь начальный мотив, имитируемый в разных регистрах фортепиано; другой компонент темы (ее вторая фраза) в отрывистом маршеобразном изложении, с ладовыми изменениями узнается гораздо труднее.

Варьированное повторение двадцатитактового построения приводит к кульминационному разделу разработки (от буквы Н). Большое эмоциональное и динамическое восхождение основано опять-таки на теме побочной партии, проникающейся страстной взволнованностью и прорастающей в момент высшего напряжения новым интонационным элементом, как бы венчающим развитие этой выразительной мелодии. Уже на его спаде слышатся отзвуки скерцозной темы связующей партии, на этот раз подготавливающей репризу произведения. При всей яркости и впечатляемости изложения побочной темы в разработке генеральная кульминация всей формы падает именно на эту точку золотого сечения — начало репризы, где на фоне гармонической фигуры виолончели в мощном и торжественном аккордовом звучании у фортепиано проходит главная тема. Тема же побочной партии в репризе как бы возвращается в первоначальное русло — к исходному уровню экспрессии и трехступенчатой общей структуре раздела, отличающегося от экспозиции главным образом тональным планом: начинаясь в Си-бемоль мажоре, побочная партия после промежуточной модуляции в си минор заканчивается в просветленном Ре мажоре — тональнoсти, одноименной с главной.

Начиная с заключительной партии, которая претерпевает в репризе еще меньше изменений, чем побочная, и далее в достаточно развернутой коде развитие переносится в сферу колорита. Для завершения произведения композитор находит краски мягкие и прозрачные. И лишь неожиданные страстные всплески напоминают об оставшихся позади душевных бурях. Ведущую роль здесь играют контрастные сопоставления — динамических оттенков, тембров, регистров, тематического материала. В отличие от предшествующих разделов, где каждая тема развивается преимущественно самостоятельно, в коде сопрягаются фрагменты разных тем: главной и связующей, главной и побочной. Пожалуй, впервые используются и некоторые дублировки: звучание главной темы одновременно у обоих инструментов,

связующей — через две октавы в партии фортепиано. Мелодически варьируется лишь тема побочной партии, элементы которой проходят в ритмическом уменьшении, преобразованные ладово и фактурно. Доминирует же и утверждается в коде, как и в репризе, главная тема, которая и остается в памяти как ведущий образ произведения — страстный и взволнованный, энергичный и волевой.

...Сочинения, созданные в начале творческого пути, неизбежно в какой-то мере незрелы, несовершенны. Однако привлекательные стороны «Поэмы-сонаты», из которых главные — мелодическая яркость и искренняя экспрессия, по праву завоевали ей прочное место в концертном и учебном репертуаре инструменталистов республики. Исполнялась она и за рубежом. А может ли быть убедительнее оценка произведения искусства, чем проверенная жизнью и временем?

В биографии А. Стырчи вторая половина 50-х годов отмечена большим душевным и творческим подъемом. Вернувшись после пятилетнего отсутствия в Молдавию (с 1949 по 1954 год он жил и работал в разных областях сибирского края), А. Стырча с удвоенной энергией принимает участие в развитии музыкальной культуры республики. И деятельность его не остается незамеченной. Принятый в 1955 году в Союз композиторов СССР, он вскоре избирается в руководящие органы местной творческой организации и назначается ее ответственным секретарем. Все большую известность и признание получают его сочинения. На Республиканском фестивале молодежи 1957 года А. Стырча удостоивается звания лауреата за песни «Ода Москве» (слова Ю. Гаврилова) и «Молодость» (на стихи А. Гужеля). Спустя два года в Праге проводился международный конкурс на лучшую радиопередачу, посвященную борьбе за мир. Молдавское Гостелерадио представило на этот конкурс записанную на магнитофонную ленту «Балладу о скрипке» А. Стырчи и было награждено авторитетным жюри, возглавлявшимся Д. Д. Шостаковичем, дипломом и поощрительной премией.

Композитора все больше захватывает в этот период работа над оперой, и потому новых названий в списке его сочинений в конце 50-х годов появляется немного. Все же по ним можно судить об углубившемся внимании А. Стырчи к молдавскому фольклору. Он обрабатывает для голоса и фортепиано несколько народных ме-

лодий («Лист зеленый ореха», «Девушка с зелеными глазами», «Лист зеленый бука»), воспевает родной край, его природу в оригинальных сочинениях, все чаще обращается к молдавской поэзии.

Такова, например, поэма «Моя Молдова» для хора а капелла на слова А. Гужеля, посвященная 40-й годовщине Ленинского комсомола. На текст того же автора написан лирический вальс «Озеро ночное», вобравший и черты плавной хоры. Интенсивное гармоническое движение, модуляции в далекие тональности сочетаются в этой песне с типичными для народного мелоса ладовыми альтерациями (пониженная вторая ступень во вступительной фразе, повышенная четвертая в серединной каденции запева и т. п.). В аналогичной манере сочинена просветленно-элегичная песня «Ты помнишь» на слова П. Заднипру. Интонационные и ритмические обороты, навеянные молдавскими песнями и танцами, определяют во многом и стилистику фортепианных пьес — поэтичной, фактурно-незатейливой «Колыбельной» и темпераментного, прихотливо-капризного «Скерцо». Приобщился к этому времени А. Стырча и к сценическим жанрам, создав по нескольку вокальных номеров к пьесам «Иван-да-Марья» В. Гольдфельда (три песни в русском народном характере) и «Бурлящий Дунай» Ем. Букова (совместно с В. Поляковым, написавшим инструментальные фрагменты). И только в области оркестрового письма ему еще явно не хватало практики.

Решая многочисленные этапные, частные проблемы, А. Стырча не оставался в стороне от магистральных тенденций в молдавском искусстве. А проходила вторая половина 50-х годов под знаком активного становления музыкального театра. Повышенный общественный интерес к деятельности открытого в Кишиневе в 1956 году театра оперы и балета, необходимость создания для него национального репертуара стимулировали творческую активность многих композиторов. В их числе был А. Стырча, имя которого по праву заняло почетное место в ряду основоположников оперного жанра в молдавской музыке.

Приступая к работе, композитор, несомненно, отдавал себе отчет в ее сложности и ответственности, понимал, что, помимо выразительности вокальных партий, оперная партитура требует от автора владения могучими возможностями оркестра, специфичной музыкальной драматургией, знаниями законов сценического действия.

Согласимся, что подобный универсализм не столь легко дается композиторам, и этим нередко обуславливается слабость той или другой стороны произведения. Но А. Стырча был полон энтузиазма, верил в свои силы, в доброжелательность и заинтересованное отношение будущих исполнителей, помощь товарищей по искусству. И, как показала жизнь, не ошибся.

Он быстро рос, набирался мастерства в ходе самой работы, наименьшие затруднения испытывая при сочинении вокальных партий — они сразу рождались интересными, выразительными, разнообразными. В связи с приближением Декады молдавского искусства и литературы в Москве, в программу которой была включена опера, инструментовать ее взялся многоопытный в этом деле В. Л. Поляков. Немало времени и труда уделил произведению неоднократно возвращавшийся к нему коллектив театра, однако, в конечном счете, постановка, к сожалению, не сохранилась в репертуаре, разделив участь почти всех сценических сочинений композиторов республики.

Премьера оперы (тогда она называлась «Сердце Домники») состоялась весной 1960 года, прошла успешно, но к чести композитора надо сказать, что он не прекратил на этом трудную и кропотливую работу над своим детищем. Проявив высокую художественную самокритичность, требовательность к себе, он создал на протяжении следующих десяти лет две новые редакции, стремясь улучшить музыкальную драматургию оперы, устранить допущенные просчеты. Во второй редакции она называлась «Домника» (1964), в окончательной — «Героическая баллада» (1970). На титульный лист клавира, изданного в 1975 году, вынесены оба эти названия (автор либретто — А. Гужель).

Зная особенности творческой индивидуальности А. Стырчи, естественно было бы ожидать, что его привлечет жанр лирической оперы. Рамки излюбленных образов были, однако, в этом произведении значительно расширены. Композитор обратился к недавнему революционному прошлому молдавского народа, его борьбе за власть Советов. Создав немало проникновенных, взволнованных страниц, раскрывающих глубокие личностные переживания героев, он выдвинул на первый план эпико-драматическое начало. Но и здесь А. Стырча остался верным себе, воплотив социально-историческую тему со свойственным ему мироощущением, в приподнято-романтическом ключе.

Стержневую линию в драматургии оперы прочерчивает развитие подкупающего своей поэтичностью и душевным богатством образа Домники. Судьба ее постоянно остается в центре внимания. Простая молдавская девушка, при первом знакомстве покорная служанка в трактире, она отказывается от мещанского благополучия, избирает трудный, опасный путь революционной борьбы и поднимается до высот подвига самопожертвования.

Становление характера, мировоззрения Домники протекает во взаимодействии с другими персонажами драмы, под влиянием стремительно разворачивающихся событий общественной жизни, к которым по-разному относятся различные представители этого общества. В разгар первой мировой войны, беспокойной атмосферы предреволюционных лет глубокая пропасть разделяет нетерпеливо ожидающих грозное очищение и тех, кто всеми силами стремится предотвратить, задержать неуловимо надвигающийся шквал. С противоположных сторон баррикады оказываются не только классы, социальные слои окружающего Домнику мира, но подчас и члены одной семьи — большевик Тома и трактирщик Савва, два родных брата. Один из них понимает несправедливость существующего строя, жестокость ненужной народу войны, он бежит с фронта и становится активным членом революционного подполья. Другой благоденствует и преуспевает, ненавидит врагов правопорядка и трона, раболепствует перед полицией.

Домника любит Тому, но обручается с Саввой: такова была последняя воля матери. Неожиданное возвращение Тома способствует ее прозрению, она порывает с озлобляющимся женихом, стремится быть полезной Томе в его деятельности. Благородство и преданность ему она сохраняет и тогда, когда узнает, что Тома любит другую: произвольно оказавшись виновницей ареста соперницы — русской революционерки Ольги, которую ожидает казнь, Домника, воспользовавшись обстоятельствами, идет вместо нее на смерть, осознавая нужность Ольги революции и дорогому ей человеку.

Есть в «Героической балладе» еще один очень важный участник действия — народ, показанный в веселье и в горе, страдающим, негодующим, поднимающимся на борьбу. Иногда это охваченная единым порывом масса людей, в других случаях — выделяемые, хотя и остающиеся безмянными эпизодические персонажи: несколько солдат в госпитале, весельчак на пирушке, знамени-

сец разогнанной казаками демонстрации и другие. Примечательно, что появляющиеся изредка на сцене образы контрдействия (жандармы, казаки) в отличие от народа — безмолвствующие группы статистов. Их основная характеристика остается за кадром, в оркестре, несколько реплик произносят только жандармский офицер, обыскивающий трактир, и прогуливающиеся по городскому саду помещицы. Все это восполняется наиболее рельефным после Домники образом Саввы, играющим первостепенную музыкально-драматургическую роль. В то же время характеристика народа дополняется и усиливается менее индивидуализированными и словно выражающими общее через единичное партиями Тома и Ольги — мысли и чувства революционных масс передаются в них значительно ярче личных переживаний.

Все события, о которых повествуется в опере, разворачиваются на протяжении семи картин, сгруппированных в три действия: по две картины в первых двух и три в последнем акте. Не всегда ровный и достаточно художественный текст (грешащий временами чрезмерной риторикой и открытой лозунговостью) с драматургической точки зрения выстроен весьма последовательно, что создало возможность логичного музыкального развития воплощаемых идей и характеров.

На первые три картины приходится основная часть интимной драмы — здесь экспонируются образы Домники, Тома, Саввы, определяются их взаимоотношения, причем главная героиня сразу показана в динамике, внутреннем становлении. Начиная с четвертой картины, на первый план выходят массовые, народные сцены, до сих пор служившие лишь жанрово-бытовым фоном. Не случайно только в пятой картине на волне усиливающегося революционного движения в качестве его руководительницы появляется Ольга, словно сменяющая на авансцене Савву, партия которого практически исчерпывается в третьей картине. Роль скорее косвенную и символичную, чем реальную играет после этой картины и Тома. Одна лишь Домника предстает каждый раз в новом качестве вплоть до совершения венчающего ее чистую жизнь подвига, — вряд ли при ином развертывании сюжета образ этот раскрылся бы столь широко и многогранно.

В музыкальном материале «Героической баллады» проступают разные стилистические пласты и, соответственно, истоки. Важнейшими являются два из них — на-

родная молдавская песенность и революционный фольклор, издавна обретший интернациональное значение. Причем если прямые соприкосновения с исконно молдавским мелосом минимальны, то фрагменты революционных песен звучат в опере неоднократно, в своем первоизданном либо измененном виде. Контрастируют с вырастающей из этих истоков музыкой эпизоды, связанные с образами врагов революции, преследующего Домнику Саввы — в их основе лежат интонации угловатые, ладово заостренные, невольно настораживающие. Противопоставляется революционному мелосу и начальный мотив царского гимна.

В «Героической балладе» естественно сочетаются относительно замкнутые сольные номера — арии, песни, монологи, передающие чувства, настроение, состояние героев, — с открытыми, часто развернутыми сценами, в которых концентрируется и продвигается действие. Ансамбли (как правило, дуэты) и хоры примыкают в большинстве случаев к сценам. Определенного типа финальных номеров нет — завершаются картины по-разному. Различна и их продолжительность: складываются они порой из двух, трех, четырех эпизодов (соответственно пятая картина — «Волнения», четвертая — «Госпиталь», седьмая — «Подвиг Домники»), но иногда гораздо более развернуты (первая картина «Обручение» и третья «Городской сад» включают по девять номеров). Промежуточное место в этом отношении занимают вторая картина («Разрыв» — из пяти частей) и шестая («Депю» — из шести эпизодов).

Почти все картины открываются небольшими оркестровыми вступлениями (за исключением пятой, единственной, к слову, где в числе действующих лиц нет Домники). Однако и в этом композитор избегает унификации, в одних случаях ограничивая функцию интродукции введением слушателя в атмосферу предстоящего действия, в других излагая или развивая звучавший уже материал. Самой незатейливой и лаконичной является заставка к третьей картине, где переключки задорных попевок типа детских считалок подготавливают живой и радостный хор детей. Основные лейтмотивы оперы проходят во вступлении к первой картине. Симфонической разработке подвергаются они в интрадах ко второй, четвертой, шестой картинам, причем разработка эта всегда носит направленный, концептуальный характер, четко улавливаемый благодаря идейно-образной рельефности материала. Более детальный разговор как

о содержании оркестровых эпизодов, так и шире — о музыкальной драматургии и симфонизме оперы целесообразно предварить общим знакомством с музыкальными характеристиками ведущих персонажей, со сквозными темами, лексикой и интонационным строем произведения.

Лучшие, самые проникновенные и захватывающие страницы «Героической баллады», несомненно, связаны с образом Домники, выписанным А. Стырчей с особой теплотой и любовью. Партия Домники богата и насыщена в вокальном отношении, включает помимо двух арий несколько дуэтов со всеми остальными действующими лицами, много речитативов и диалогов в драматических сценах, но центральное место в ней принадлежит песне «Тропинка» из первой картины. По просьбе Тома Домника поет ее накануне главных событий в своей недолгой жизни, но словно предчувствуя их и готовая к ним. В ней нашли себе выражение сокровенные чувства героини, ее беспредельная грусть, одиночество в сложившемся окружении и неутрачиваемые при этом надежды, мечты, пусть не совсем еще ясные и конкретные, но чистые и светлые. Оригинальная, сочиненная самим композитором мелодия близка лучшим образцам народных молдавских лирических песен. Ее начальный мотив, многократно повторяясь в разных ситуациях в непосредственном и преобразованном виде, обретает значение лейтмотива, сопутствующего движению Домники по жизни и символизирующего ее душевные борения, сердцем и совестью рождаемую устремленность к нравственному и духовному идеалу (пример 43).

«Героическая баллада»,  
песня Домники

*Larghetto con molto sentimento*

43

*p* Ой, тро\_пин\_ка по\_ле\_ва\_я, о\_ди\_но\_кой жиз\_ни путь.

Противопоставляется Домнике охваченный страстью, ожесточенный и мстительный Савва. Его музыкальная характеристика основывается прежде всего на тритоновой попевке, напоминающей излюбленные композиторами-романтиками темы рока, злого, бесчеловечного начала. Олицетворяет этот лейтмотив и трагическую судьбу самой Домники, лишь смертью утверждающей свое истинное величие и красоту (пример 44).



вым песням. Отголоски «Интернационала», «Варшавянки», «Мы кузнецы» способствуют воссозданию правдивой интонационной панорамы времени, обрисовке боевого духа и революционного подъема поднявшегося на борьбу народа. Нелегкой участью, тяжкими испытаниями вызвана решимость разрушить старый мир и воздвигнуть новый: народ показан в «Героической балладе» угнетенным, обездоленным. Неизгладимое впечатление оставляет песня раненого солдата, насильно оторванного от своего дома, от земли, тоскующего по исконному своему труду, по плугу, с которым ему уже не управиться без потерянной на войне руки. Интонационно-образные истоки песни восходят к старинным бочетам, при лаконизме и скупости используемых средств она трогает своей скорбью, глубокой и неподдельной. Начальное опевание из приводимого фрагмента используется в музыкальном развитии и самостоятельно, обретая значение лейтмотива народных страданий (пример 46).

«Песня раненого солдата»

46

Плачь, о плачь, ма-туш-ка мо-  
я, Сын ка-не-ка у те-бя.

Есть в опере еще целый ряд тем, связанных с каждым из персонажей, с противоборствующими силами, но их драматургическая функция в крупной форме более ограниченная, скорее местного, чем общего значения. Что касается наиболее рельефных сквозных характеристик, то к ним можно присовокупить только одну четко очерченную тему — с остро диссонирующими, словно вдалбливаемыми аккордами, гротескными скачками, хроматическими сползаниями. Это зловещий и угрожающий лейтмотив жандармов (пример 47).

Перечисленные и частично приведенные темы позволяют последовательно проследить особенности музыкальной драматургии «Героической баллады», выявить смысловую нагрузку и стилистическое своеобразие основных компонентов материала, наиболее примечательные, с нашей точки зрения, композиционные моменты (не акцентируя для краткости детали сюжета).

47

Интродукция к первой картине содержит только экспозицию важнейших тем, сопрягающихся в поочередном изложении, но не вступающих пока во взаимодействие и не подвергающихся еще развитию. Сцепление двух восходящих, ямбически устремленных скачков образует исходную интонацию, которую можно назвать, учитывая ее функцию в дальнейшем становлении, лейтмотивом героического призыва (пример 48).

Andante maestoso

I картина, вступл.

48

Следующая тема явно производна от интонаций «Варшавянки», она может служить типичным для оперы образцом претворения революционного мелоса (пример 49).

49

Гаммообразный ход с чередованием хроматических и диатонических ступеней, привнося молдавский колорит (тетрахорд с увеличенной секундой), подготавливает лейтмотив Домники, основанный на начальной попевке «Тропинки». Сменяет его воодушевленная интонация, связанная с образом Тома, а завершает вступление лейтмотив Саввы.

Завязка драмы происходит в трактире, где Савва празднует свое обручение с Домникой. Звучат озорные частушки, шуточные выкрики, здравицы. Мелодия центрального раздела первого номера — лирическая хора — прорастает из модифицированного лейтмотива Домники. Обращает на себя внимание и другой штрих: следующий танец близок к украинскому фольклору. Факт этот немаловажен для идейно-художественной концепции произведения, он намечает тенденцию, которая получит целенаправленное продолжение введением в лексику оперы элементов музыки народов, живших рядом, а то и вместе с молдаванами.

Все три жанровые темы эпизодически возвращаются на протяжении первой картины, перемежаясь с новым материалом и создавая ощущение продолжающегося гулянья, несмотря на возникающий то и дело среди гостей переполох. Сначала он вызван приходом жандармов, затем ссорой братьев. Но если в первом случае гости трактирщика явно озадачены, узнав, что Тома большевик, то во втором постепенно отдают ему свои симпатии и поддержку: мужской хор подхватывает и усиливает его песню, вырастающую из начальной попевки известной гайдуцкой баллады «Бате-й, доамне, пе чокой» («Побей, боже, богачей»).

Домника с самого начала предстает в тесном единстве с природой, народом. Речь девушки исполнена аромата народной поэзии, искренна, проста и в то же время проникнута самыми высокими чувствами. К полевой тропинке обращается она со своими думами и печалью, интонации ее песни словно кристаллизуются из наиболее лиричной темы массовой сцены. При этом Домника не обезличивается в толпе гуляющих и духовно возвышается над своим окружением, включая подружек, завидующих ожидающему ее богатству и не понимающих ее безмерной грусти. Даже в покорности Домники видится проявление незаурядных душевных качеств, предвосхищение подвига самопожертвования, потому что идет она под венец с нелюбимым не ослепленная его богатством, а верная данному матери слову: умирающая

женщина не видела для дочери лучшей доли, чем стать хозяйкой в доме, где сама она прослужила долгие годы. Но Домника иного ждала счастья. Борющиеся в ней чувства находят выражение в первой арии — одном из самых искренних и проникновенных эпизодов оперы. Скорбные эмоции сменяются здесь страстным порывом. Возволнованность, смятение девушки в равной мере передаются экспрессивной мелодией и играющим активнейшую роль сопровождением, где впечатляют близкие к дойнам инструментальные наигрыши, чередование жалобных, настойчивых и исполненных решимости интонаций, передающих разговор Домники с матерью. При подходе к кульминации в басах мрачно звучит лейтмотив Саввы, а в конце номера возвращение Томи предвосхищает одна из связанных с ним интонаций.

Если образу Домники предостит еще важное и существенное развитие, то наиболее привлекательные качества Томи раскрываются уже в первой картине. Пылкости, смятению чувств Домники в его партии противопоставляются спокойная уверенность, твердость характера как в драматических, так и лирических ситуациях. «Не стучи так сильно, сердце», — сдерживает он себя в минуту возбуждения во время ссоры с Саввой. Честен и благороден он в сценах с Домникой, когда возрождает в ней воспоминания юности, светлые мечты, огонь отваги. Томе нередко сопутствует энергичная интонация — сцепление двух противоположных по направлению больших секунд. В примере 50 выписано ее первое проведение во вступлении (а), в дальнейшем она дополняется своим обращением, прорастает в более развернутое построение и проводится как правило в пунктирном ритме (в частности, в заключении первой картины — б).

Во второй картине только два действующих лица —

Animando "Лейтмотив Томи"

50

a

Con grandezza "Лейтмотив Томи"

b

Савва и Домника (лишь в небольшой интермедийной сцене принимает участие легкомысленная подружка Домники), и хотя встретиться им еще доведется в следующем действии, именно здесь происходит перелом в их отношениях, полностью раскрывается характер Саввы. Новыми гранями обогащается и центральный образ — во второй арии Домники и ее дуэте с Саввой. Отличается эта ария от первой своим воодушевленным лиризмом: Домника охвачена любовью к Томе, счастлива, получив от него коротенькую записку, с нетерпением ждет встречи. Моментами всплывают ассоциации с «Тропинкой». Символизирующая чистоту и безыскусность Домники, ее поиск счастья, поэтическая метафора непосредственно повторяется в начале репризы, но тонус музыки здесь иной — девушка исполнена страсти, восторженных надежд. Особой экзатичностью отмечен оркестровый средний эпизод, разделяющий повторения вокальной части. Меньшая насыщенность фактуры в крайних разделах восполняется ее живописностью — арфообразными и каденционного типа пассажами, тремоло.

В приподнятом и радужном настроении застаёт Домнику Савва. Есть безусловно что-то общее в их чувствах, хотя они и не взаимны. Думается, что не случайно в сопровождение первых реплик Саввы в дуэте композитор перенес интонацию из средней части арии Домники: в этом эпизоде он рисует Савву без гротеска, одержимым страстью, не понимающим, почему его отвергают. Но чем возбужденнее Савва, тем непреклоннее Домника. «Не люб ты мне, рабой не стану», — на этих словах в ее речи впервые появляются отсутствовавшие раньше патетические ноты, свидетельствующие о начавшемся глубоком внутреннем перерождении: «Не та Домника, что была тогда я!»

Прозрение приходит к Савве, когда, оставшись один, он наталкивается на забытое Домникой письмо. Вина своих разбитых надежд он видит в Томе и клянется ему отомстить. Трусливо и угодливо отвечавший на вопросы жандармского офицера, озлобленный и агрессивный в сцене ссоры с Томой, настойчивый и экспансивный в своем желании завоевать расположение Домники, Савва переживает в эту минуту подлинную душевную бурю. Обида и ревность усиливают в нем глухую ненависть к брату, неукротимую ярость. После смиренно-вкрадчивых, обвораживающе-распевных мелодических фраз из дуэта с Домникой монолог Саввы (заключе-

чительный эпизод первого действия) звучит особенно угрожающе и драматично. Исполнена напряженных восклицаний вокальная партия; словно иллюстрируя мысли Саввы, полифонически переплетаются в оркестре интонации, связанные с Домникой и Томой. Благодаря этому яркому номеру образ Саввы не воспринимается как разновидность традиционного оперного «злодея»: далекий от того, чтобы хоть чем-то облагородить отнюдь не привлекательный персонаж, композитор не лишил его по-человечески понятных чувств — любовных порывов, страданий.

В симфонически обобщенной форме содержание второй картины воплощено и в оркестровом вступлении, где интенсивное развитие получают лейтмотивы Саввы и Домники. К постоянно сопутствующей Савве угрожающей тритоновой попевке здесь добавляется ползучий хроматический ход с встречным движением голосов. Нетопустимость мысли о свадьбе передает напоминающая помолвку частушечная попевка. Если состояние Саввы выявляется разными темами, то Домникино — только одной, которая, однако, резче преобразуется. Поначалу неброско проступающая в орнаменте фигураций, интонация «Тропинки» звучит все рельефнее, пока не обретает маршевую четкость и драматическую наполненность, эквивалентную материалу, связанному с Саввой: Домника словно высвобождается от его влияния и способна сама решить свою судьбу. Все же важнейшей чертой характера героини остается глубокий лиризм, чем и определяется просветленно-печальное (в мажоре) последнее проведение лейттемы.

Ощущение непрерывного симфонического развития сохраняется в третьей картине. Даже вступительный хор детей, не имеющий, казалось бы, ничего общего с основными сюжетными линиями, эмоционально близок образу Домники, чистой и непосредственной. Уместен он и драматургически, поскольку создает необходимую психологическую разрядку.

В третьей картине много действующих лиц, главных и второстепенных. Калейдоскопичность здесь неизбежна и естественна, но композитор, проявив немалое мастерство, объединил контрастные и индивидуализированные компоненты. Стержневую функцию выполняет музыка, передающая неторопливое движение прогуливающихся по саду горожан. Прерываясь очередным номером, она неизменно возобновляется, не только сохраняя ощущение единства места действия, но и связывая музыкаль-

ный материал в цельную (с чертами рондальности) композицию.

Многоликая толпа гуляющих — отнюдь не случайное собрание. Она складывается из представителей разных социальных групп, выявляющих — иногда одной-двумя репликами — свое отношение к сотрясающим страну событиям: войне, готовящейся революции. Авторы отражают, насколько это возможно в небольшой сцене, структуру бессарабского городского общества, соприкасая и сталкивая различные его слои. Способны ли понять друг друга проклинающая войну мать погибшего солдата и бравый отставной генерал, вымаливающие милостыню калеки и праздно фланирующие, пресыщенные помещицы? Непреодолимые контрасты в мироощущении этих людей показываются без нарочитости, мимоходом, как выхваченные крупным планом детали пестрого, но в общем-то заурядного, обычного паркового променада. Кто-то покупает цветы, газетчики привлекают к себе внимание выкриками об известиях с фронтов, предлагает свои услуги гадалка, рабочий проклинает власть и богатство имущих. Индивидуальную характеристику большинство эпизодических персонажей получает в вокальных партиях на общем фоне музыки гулянья; исключенье составляют цветочница, реплики которой сопровождают утонченно-изысканные фигурации арфы, и цыганка, исполняющая два колоритных самостоятельных номера — песню и танец (их функция — опять-таки разрядить, временно притормозить развитие событий).

Драматическое нагнетание начинается в третьей картине с момента встречи Домники и Тома. В их сцене Домника предстает в новом качестве. Уйдя из дома Саввы, она стала медсестрой в госпитале, обрела ощущение полезности, важности своей деятельности, уверенности в себе. В ее партии, сохраняющей ариозную напевность, выделяются властные восходящие интонации по звукам мелодизированного септаккорда. Относится это прежде всего к первому разделу дуэта, где Домника напоминает Томе его обещание дать для солдат нелегальную литературу, а на совет быть осторожной восклицает в повторяемой музыкальной фразе: «Я стала смелой!»

Страстная настойчивость возобладает и во второй, более лиричной части дуэта, начинающейся измененным лейтмотивом Домники. Она порывается открыть Томе свои чувства, признается, что хочет быть рядом с ним, но в ответ слышит, что нравится ему... как и Ольга. Пер-

вое упоминание об Ольге сопровождается появлением в оркестре новой интонации, связываемой в дальнейшем с этим образом (пример 51).

Лейтмотив Ольги"

51



Новым лейтмотивом заканчивается дуэт и начинается следующая ария Тома, однако ни в одном, ни в другом случае каких-либо сведений об Ольге, несмотря на заданный вопрос, Домника пока не получает. Вторая ария Тома выдержана в героических тонах, проникнута гимническими интонациями и маршевыми ритмами. Своей песенной мелодикой она контрастирует с мало рельефной партией Тома в дуэте, где внимание сознательно привлекается к Домнике.

В последних номерах картины центр тяжести опять смещается на событийную сторону. Домника слышит, как Тома называет встречному мастеровому место конспиративной сродки и решает про себя тоже прийти туда. Их видит затесавшийся в толпу гуляющих Савва. Зная уже о причастности Тома к революционному подполью и еще раз отвергнутый Домникой (после ухода Тома Савва вновь домогается ее любви), он клянется отомстить обоим. В музыкальном развитии здесь важно вторжение сначала лейтмотива Саввы, затем реминисценций из сцены помолвки (Савва сталкивается с одним из своих бывших гостей) и эпизода, в котором Савва обнаружил забытое Домникой письмо (в момент, когда он замечает Домнику с Томой). В целом же дуэт Саввы и Домники представляет собой продолжение, точнее, даже рассредоточенную репризу их же дуэта из предыдущей картины. Домника снова полна негодования и отвращения, а Савва — одновременно страсти и ненависти. Повторяется и музыкальный материал — подобные арки цементируют музыкальную драматургию, привносят черты симфонизма.

В четвертой картине впервые соприкасаются судьбы Домники и народа. Ее мужество и честность проходят испытание в критической ситуации не личного, а общественного значения, но импульс к самоотверженному поступку дает ей, как всегда, любовь, стремление к нравственной высоте, желание быть достойной идеализируемого человека. Увидев из окна госпиталя Тому во главе

колонны демонстрантов, Домника безмерно горда и счастлива, подхватывает вместе с ранеными революционную песню. А когда казаки расстреливают колонну и Тома исчезает из виду, преодолевая страх, она выбегает на улицу. Не найдя его, Домника спасает Знаменосца, олицетворяющего для нее дело, за которое, возможно, отдал жизнь любимый.

Большой сцене, в которой все это происходит, предшествует песня раненого солдата, мелодия которой, наряду с преобразованной интонацией «Варшавянки» и «осколками» темы жандармов, положена в основу оркестрового вступления. О роли песни в музыкальной драматургии оперы уже говорилось. Симптоматична близость ее начальной интонации с лейтмотивом Ольги, несмотря на какие-то ладо-ритмические отличия (см. примеры 46 и 51). Совпадение это допущено было А. Стырчей, думается, сознательно, оно воспринимается как олицетворение единства народа и революционного движения, вызванного к жизни горем и страданием обездоленных людей.

Сюжетно и по музыкальному материалу сменяющая песню сцена подразделяется на несколько относительно самостоятельных эпизодов. Начальная интонация песни интенсивно (и с фантазией) разрабатывается в первом из них, создавая фон полному отчаяния и возмущения разговору раненых. Настроению солдат отвечает доносящийся с улицы хор демонстрантов, в котором узнаются ритмомелодические контуры известных революционных маршей. Третий фрагмент — разгон демонстрации: в оркестре звучат обрывки лейттемы жандармов, бурные пассажи передают смятение охваченной беспокойством за Тому Домники; четко и рельефно в этом эпизоде скандируется лишь жестко, с нарочитой фальшью гармонизованное «Боже, царя храни». Следующий раздел — со Знаменосцем. Не индивидуализированный в музыкальном материале, Знаменосец воспринимается как персонифицированный и во многом символический образ народа и революции: речь его пронизана героико-призывными интонациями, а оркестровая партия — теми же оборотами, какими охарактеризованы Ольга и раненый солдат. Наконец, заключительный эпизод, отмеченный психологическим противоборством Домники и жандармов, основан на столкновении их лейтмотивов. Примечательна последняя кульминация. Тихое, без патетики — несмотря на густое аккордовое изложение и размеренный ритм — звучание «Тропинки» впечатляет эмоци-

ональной достоверностью. Обессиленная пережитым, Домника восторжествовала духом и поднялась в своем нравственном становлении еще на одну ступень.

Две картины второго действия шли в начальном варианте оперы в обратном порядке. Их новая расстановка способствует более логичному и целенаправленному перерастанию интимно-бытовой драмы в народно-героическую. Однако и первая редакция имела свои преимущества. Домника не отрывалась столь резко и окончательно от своей среды, масштабнее воспринималось развитие образа Саввы, дольше воздействовавшего на ход событий.

Двойственное отношение вызывает и другое изменение в первоначальной структуре драмы: введение дополнительной картины (после второго действия) для более основательной экспозиции образа Ольги. Сделано было это авторами из лучших побуждений — в ответ на замечания некоторых критиков о неподготовленности и «запоздалости» появления Ольги-революционерки в последней картине. Но была ли необходимость в дорисовке этого персонажа в условиях конкретного и специфического сюжета, где центральным, сквозным является один образ, в то время как остальные попеременно контрапунктируют ему, определяя его движение, оттеняя лучшие черты и качества, но не подменяя в раскрытии главной идеи произведения? И с музыкально-драматургической точки зрения может быть оправдана даже меньшая внутренняя теплота и детализация характеристик других положительных героев: не беда, что в каких-то отношениях они эскизные, дополняют и даже дублируют друг друга, хуже было бы хоть частичное повторение эмоционального мира Домники.

Функция небольшой пятой картины, таким образом, вспомогательная: перед решающими событиями здесь предстает русская революционерка Ольга, соратница Тома по подполью и его возлюбленная. Она исполнена беспокойства за получившего ранение Тому и воодушевлена грядущими битвами. Ее первую арию предваряет варьированный лейтмотив (в обращении), звучит он и в кульминации (*Grandioso*). В вокальной партии преобладают устремленные восходящие интонации, а завершает номер начальная попевка хора демонстрантов, заимствованная из песни «Мы кузнецы». Это уже непосредственный мостик к следующей картине, где она играет особенно важную роль.

Шестая картина выделяется прежде всего массовыми

сценами. С монументальными хоровыми эпизодами контрастируют обрамляемые ими камерные фрагменты — два дуэта Тома, сначала с Ольгой, потом с Домникой. Велико значение сквозного материала, побуждающего воспринимать все происходящее как этап общего и непрерывного музыкально-драматургического становления.

Симфоническую разработку хора демонстрантов из четвертой картины содержит оркестровое вступление, проходит здесь и примыкающий к ним образно и стилистически лейтмотив Тома. Обе народно-революционные темы (из интонаций песни «Мы кузнецы» прорастает первая и «Варшавянки» вторая) повторяются собирающимися в депо участниками сходки. Как и в упомянутом хоре, они смыкаются в едином куплете в качестве его запева и припева, но на этот раз дольше исполняются без сопровождения, в негромком затаенном звучании, способствующем ощущению достоверности ситуации.

На самостоятельном материале основан другой хор — из заключительной сцены. В небольшом по протяженности номере, написанном в традиционной трехчастной форме с развивающейся серединой, композитор сумел передать яркую вспышку народного возмущения и отчаяния, назревающий взрыв негодования и протеста, пользуясь для того малыми средствами: непрерывной, беспокойной ритмической пульсацией, переключками хоровых групп, экспрессивными динамическими нарастаниями с передающими боль и угрозу возмездия возгласами (пример 52).

52

*Allegro marcatisimo* "Народное возмущение"

Unis.

С

А Кто стре\_ля\_ет? А? Что нам де\_лать?

Т

Б Кто стре\_ля\_ет? А?

tutti

А - - - -

А - - - -

А - - - -

А - - - -

А - - - -

А - - - -

Новыми гранями раскрываются в шестой картине главные персонажи, в первую очередь Ольга. Произносимым ею лозунгом открывается сходка, пламенным трибуном предстает она в своем ариозо, разделяющем куплеты революционной песни, любящей женщиной — в дуэте с Томой. Без колебаний Ольга стреляет в Савву, приведшего по следам Домники жандармов, но, не теряя самообладания, удерживает, уже схваченная, от преждевременного выступления бушующую толпу. Если мелодический рельеф декламационно-патетического ариозо определяют скачки на широкие интервалы и пунктирные ритмы, то центральный раздел дуэта (канон), основанный на благородно-лиричной теме из первой арии Тома, пластичен и напевен. Своеобразно сочетаются в этом дуэте элементы молдавского и русского фольклора: характерный для протяжных песен распев и плагальный ход в одной из фраз Ольги, например, и ритмофактура лирической хоры в аккомпанементе ответной реплики Тома. Властно и решительно звучащим в оркестре лейтмотивом Ольги, воедино срастающимся с открывавшей оперу призывной темой, завершается шестая картина.

Сюжет оперы разворачивается таким образом, что Домника, так часто и чистосердечно открывающаяся перед Томой, сама лишь в последний момент понимает, что он любит другую. Жертвой подобного, вероятно, не совсем удачного драматургического замысла становится образ Тома, слова и действия которого невольно обретают черты нерешительности и неопределенности в некоторых сценах с Домникой. Таков он в первом дуэте из третьей картины, таков и в шестой, где на страстные излияния Домники отвечает упреками за неосторожный ее приход и уклончивыми недомолвками о своих чувствах, все откладывая окончательное объяснение. Может быть, поэтому, в отличие от ансамбля с Ольгой, где канон символизирует их полное единство, имитация в аналогичном эпизоде дуэта с Домникой (*а tempo*) неточная, интонируемые ею фразы в повторном изложении Томой деформируются и предстают словно искривленными (отказывается от этого приема композитор только в самом конце номера).

Последняя картина, несомненно, самая впечатляющая в опере,— и в музыкальном, и в сценическом отношении. В ситуации, исполненной подлинного трагизма, дорисовываются образы Домники и Ольги. Персонажи-мужчины прямого участия в действии уже не принима-

ют, хотя незримо витает здесь тень и Тома, и даже убитого Саввы: в конечном счете он оказывается главным антиподом Домники, не ожесточившейся от безответной любви и сохранившей высшую верность своему светлому чувству, преданность любимому человеку.

В седьмой картине много скорбных страниц, восходящих в жанровых истоках к траурным маршам, народным плачам, но ни на один момент слушатель не утрачивает ощущения душевной стойкости и силы характеров обеих героинь. Относится это и к небольшому оркестровому вступлению, исчерпывающемуся лаконичным развитием лейтмотива Домники (в медленном темпе, с повисающим на неустойчивых созвучиях — подобно мучительному, трудно разрешимому вопросу — окончанием фраз), и к совершенно четко ассоциирующемуся с бочетом ее первому ариозо в тюремной камере (пример 53).

*Con moto*

"Ариозо Домники"

53



Горь \_ко мне,      тяж\_ко    мне!      Мо\_я      во всём ви\_на. . . .

Черты старинного жанра улавливаются не только в приведенной начальной фразе с ее архаичной мелодией и скупым остигнутым сопровождением, но и в последующем развертывании, где вокальная партия включает горестные вскрики (экспрессивные скачки на большую септиму, на нону) и возрастающую самостоятельность обретают инструментальные подголоски. В числе других интонаций в оркестре звучит лейтмотив Ольги: Домника в отчаянии от мысли, что она виновата в ее аресте, что Ольгу ожидает казнь.

Этот же лейтмотив обрамляет самый эмоциональный эпизод в партии Ольги — вторую арию. Без страха, но с глубокой печалью прощается она с жизнью, солнцем, мечтами. Особой грустью проникнут средний фрагмент, где Ольга вспоминает родной волжский край. Используются здесь и изобразительные приемы — порывы ветра, игру и краски водной стихии передают крещендирующие оркестровые тремоло, мягкое и поэтичное звучание арфы, отголоски пасторальных наигрышей. Еще драматичней крайние разделы с их медленной, но твердой маршевой поступью, глухими ударами в басу, восходя-

ще-устремленными интонациями голоса. Смещение репризы вниз на большую терцию по сравнению с экспозицией еще сильнее омрачает колорит, но в заключительной части арии появляются и героические интонации революционной песни.

Масштабную сцену, исполненную психологическими нюансами и подлинным симфонизмом, представляет собой заключительный номер оперы — дуэт Ольги и Домники и финал. Чередуясь и до конца взаимодействуя, здесь проходят почти все основные лейтмотивы, элементы молдавского фольклора уже привычно сочетаются с русскими, почти всегда сопутствующими Ольге.

На небольшом временном отрезке можно снова проследить путь духовного становления Домники. Ее начальные реплики, робкие, жалобные, молящие о прощении, напоминают интонации первой арии («У Саввы долго мать моя служила»). Но заражаясь от Ольги энергией и твердостью духа, она опять проникается мужеством и решимостью. Широкая и величественная песня Ольги, близкая своей исходной интонацией лейтмотиву призыва (сцепление в одном обороте восходящих кварты и квинты), пробуждает в ней воспоминание о Томе — мелодия из его второй арии соединяется с песней Ольги. Подхватывает Домника и знакомую по предыдущим картинам революционную песню.

Прекрасной композиционной находкой является диалог Домники с поющим за сценой хором, олицетворяющим голос ее чистой совести. И вообще короткая, но бескомпромиссная борьба Домники с охватывающими ее чувствами, когда в бреду Ольга говорит о своем отношении к Томе, преодоление мгновенно вспыхнувшей боли и ревности — все это передано в музыке с большой искренностью и драматизмом. И, может, потому, что к подвигу своему Домника готовилась всю жизнь, принимаемое в критическую минуту самоотверженное решение не кажется неподготовленным и спонтанным.

По мере приближения к концу произведения в сплетении многочисленных тем, интонаций, музыкальных символов на первый план выдвигается мотив из «Тропинки». Тремя его контрастными проведением очерчивается круг эмоций, в сфере которых завершается действие. Сначала лейтмотив звучит ослепительно ярко и патетично, воплощая высшее напряжение воли и душевный подъем в момент окончательного самоутверждения Домники. Призрачно и тускло, словно издали доносится он, когда Домника прощается с забывшейся

после пыток Ольгой. И, наконец, траурно-триумфальное — под сопровождающую расстрел барабанную дробь — последнее проведение. Сменяют его только сливающиеся воедино интонации призывной темы и «Интернационала», оставляющие ощущение продолжающейся и в конечном счете победоносной борьбы несломленного народа.

Опера А. Стырчи трижды ставилась в Кишиневе, а также в Одессе силами оперной студии Государственной консерватории им. А. В. Неждановой. В этих постановках участвовали ведущие молдавские артисты разных поколений, талантливая молодежь, получившая впоследствии широкое признание. Назовем лишь некоторые имена: Т. Алешина, П. Ботезат, В. Васильев, Ф. Кузьминов, Б. Райсов, В. Третьяк, в Одессе — А. Ворошило и Л. Шемчук, ныне солисты Большого театра Союза ССР. С Марией Биешу в главной роли «Героическая баллада» успешно шла на сценах многих городов Советского Союза во время гастрольных поездок Молдавского театра оперы и балета. Хочется надеяться, что она снова займет достойное место в его афише.

Начало 60-х годов принесло А. Стырче большое моральное удовлетворение. Достигнутые успехи быстро выдвинули его в число ведущих композиторов республики. Одним из радостных событий на творческом пути художника, в каком-то смысле даже его кульминацией стала Декада молдавской литературы и искусства в Москве, в дни которой исполнялись его опера и «Баллада о скрипке», а сам он с подъемом выступал в камерных концертах, многочисленных творческих встречах со слушателями. С того же года А. Стырча вел классы сольного и камерного пения в Институте искусств им. Г. Музическу, где, проявив себя чутким, эрудированным педагогом, воспитал многих известных ныне вокалистов.

Творчество А. Стырчи первой половины 60-х годов разнообразно в жанровом отношении. Причем если обращение к киномузыке (для фильма «Последняя ночь в раю», поставленного на студии «Молдова-фильм») оказалось единственным опытом, не получившим продолжения, то в ряде других областей творчества установилось в этот период известное равновесие.

В ближайшие два года после окончания оперы было написано много хороших произведений на патриотическую и гражданственную тематику, выходит из печати и более ранняя баллада «В поле ветер веет» для хора а

капелла. Композитор обращается к образу вождя— в кантате «Ода Ленину» (слова П. Дариенко). В кантате «К вершинам» (текст А. Гужеля), говоря его собственными словами, А. Стырча стремился «передать пафос труда, героику наших дней, нашей неповторимой эпохи»; трехчастное произведение предназначено для солистов, хора и симфонического оркестра.

Интересные встречные процессы наблюдаются в песнях и романсах этого времени, большинство которых так или иначе соприкасается, что позволяет говорить об известных межжанровых связях и взаимопроникновениях. В таких романсах, как «О любви не напоминай» и «Что бы я ни отдал» (оба на стихи Д. Довбы), «Вечер наступает» (текст С. Александрова) явственно проступают эстрадно-песенные черты<sup>1</sup>. В то же время песни «Моя Молдова» (сл. А. Гончарова), «В каждой осени» (сл. А. Бусуйока), «Песня дружбы» (сл. А. Гужеля) углубленностью и сосредоточенностью чувства приближаются к камерной вокальной лирике.

Тематика песен разнообразна. Герою труда Георге Арпентию посвящена песня «Золотые руки» (сл. А. Бусуйока), юным ленинцам — «Марш друзей» и «Кто это?» (сл. А. Гужеля), боевой солдатской дружбе — «Песня о парнишке» (сл. И. Болдыско), счастливой судьбе родного края — названные выше песни-романсы. Последние сближаются и некоторыми общими моментами сугубо музыкального порядка.

Все три песни начинаются медленными, задумчиво-пасторальными вступлениями, предвосхищающими стилистику и эмоциональный строй запева. В «Песне дружбы» эти разделы основаны на одном материале: неторопливая, величавая мелодия передает плывущие над кодрами звуки бучума, запоминаются выразительные перепады света и тени, рождаемые игрой красок — переменностью параллельных и одноименных ладов. А «Моя Молдова» открывается дожнообразным наигрышем (миниатюрный канон), сменяемым балладного склада запевом с мелодией эпико-повествовательного характера и размеренными арпеджированными аккордами сопровождения. Поэтический речитатив представляет собой и запев песни «В каждой осени» — просветленной пейзажно-символической зарисовки, проникнутой спокойной радостью

---

<sup>1</sup> Детальный разбор романсов А. Стырчи читатель найдет в книге: Е. В. Вдовина. Молдавский советский романс.— Кишинев, Литература артистикэ, 1982, с. 55—81.

мирного осеннего вечера, с дойной старинной в доме — «ведь в каждой осени — весна».

Сходного типа контраст привносят, как правило, припевы, всегда четче ритмованные, с приметами эстрадно-лирической или народной танцевальности, в «Песне дружбы», к примеру, медленной шестидольной хоры. Жанр этот использован и в припеве песни «Золотые руки», где сопоставляется с быстрой (двухдольной) хорой запева (в народной музыке, как известно, составные разделы двухчастных форм следуют в обратном темповом порядке).

В 1962 и 1963 годах одно за другим А. Стырчей были написаны два его самых крупных фортепианных произведения: *Романтическая сюита в форме вариаций* и Соната. Развернутое название первого из них помимо информации о жанре сочинения, о привлекаемых средствах музыкального становления и объединения цикла призвано настроить слушателя на необходимую образно-стилистическую волну.

Каждое из вынесенных в заголовок определений реализуется автором вполне убедительно и требует поэтому только самых лаконичных комментариев. Сюитность композиции усматривается в законченности и характеристичной самостоятельности сменяющихся пьес, вариационность — в их единой тематической основе (народная молдавская песня «Примэвара, примэвара»). Что касается «романтичности», то подразумевает она, очевидно, не только эмоциональную увлеченность, приподнятость музыкального повествования, но и специфичный тип вариационной формы, получивший наибольшее распространение в XIX столетии. Впрочем, весьма свободное в большинстве вариаций преломление элементов темы не исключает эпизодов строгого, сугубо классического обращения с материалом.

Тема произведения интересна во многих отношениях. Светлое весеннее настроение соединяется в ней с энергией и задором, четкость и подстегиваемая стреттными имитациями устремленность движения — с его непринужденностью и структурной непредуказанностью (трехтактовые начальные фразы сменяются разновеликими последующими, совершенная каденция после первого предложения — несовершенной, вызывающей ожидание дальнейшего развития в конце построения — пример 54).

В обработке народной мелодии — бесхитростной детской песни — весенней «заклички», обращает на себя

Andante con moto

"Тема"

"Романтическая сюита"

54

The image shows a musical score for a piece titled "Тема" (Theme) from a "Романтическая сюита" (Romantic Suite). The tempo is marked "Andante con moto". The score is written on two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a dynamic marking of *f* and the instruction *semplice*. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. The second staff continues the melody, starting with a dynamic marking of *mp* and featuring a trill-like passage. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

внимание и некоторая ладогармоническая изысканность, создаваемая линейной самостоятельностью голосов, их эпизодическими квартовыми и квинтовыми «утолщениями», лидийскими и миксолидийскими «вкраплениями» в определяющих облик темы поступенных интонациях. Обнаружить подобные приемы можно будет впоследствии во многих вариациях.

Большинство из них непосредственно исходит из начального образа, обогащая его новыми оттенками. Легкостью, живостью, динамизмом отмечены почти все вариации, но близкие по одним признакам, они всегда чем-то различаются, и это способствует возникновению нарастаний, подразделению сквозного развития на этапы, создаваемые группами соседних пьес. «Водоразделами» между подобными укрупненными частями служат контрастные вариации, вводимые после каждой кульминации.

Первый субцикл складывается из трех вариаций. Стремительная полетность начальной получает прямое продолжение в темпераментной токкатности третьей, но родственна им и более напевная средняя. Отсутствие моторности не исключает в ней пронизывающей всю группу изящной скерцозности, а известной пластичности не лишены и опевающая опорные тона темы фигурация из первой вариации, и эпизод *Roco andante* из Токкаты.

Ощущение контраста приносит неторопливая и задумчивая, лиричная четвертая вариация, после которой вновь следуют две быстрые: «Инвенция» (пятая) и не имеющая заголовка, но допускающая сравнение с виртуозным концертным этюдом шестая вариация. А с самой глубокой и сосредоточенной, проникнутой подлинной скорбью седьмой вариации начинается заключительная фаза цикла, где развитие направлено на постепенное эмоциональное просветление с окончательным ут-

верждением радостного и активного мироощущения. Собранность и внутренняя твердость проступают в восьмой вариации; в девятой — утонченно элегичном вальсе — страстными вспышками отмечено лирическое чувство, а после возрождающей живую скерцозность десятой завершает сочинение торжественно-патетический финал — последняя, одиннадцатая вариация.

Заслуживают внимания используемые композитором выразительные средства, приносимые в каждой вариации новые элементы — при неизменно сохраняющейся, но по-разному проявляемой связи с темой. Какие здесь обнаруживаются закономерности?

Бросается прежде всего в глаза свободная ритмическая организация всевозможных процессов. Различное количество вариаций объединено в субциклах. В первых двух группах преобладают быстрые темпы, в последней — умеренные, но ни одна пьеса не выдерживается в изначально заданном движении. Причем лишь в некоторых отклонения от основного темпа минимальны — перед репризами или самым окончанием (четвертая, пятая, последняя), большинство же буквально пестрит ремарками, требующими изменения скорости исполнения. Внутри вариаций автор не использует метрическую нерегулярность, но редко когда две соседние пьесы идут в одинаковом размере: лишь третья и четвертая написаны, как и тема, на  $\frac{2}{4}$ , в остальных же чередуются трех-, четырех-, пяти- и шестидольность.

Традиционное для композиторов-романтиков стремление к глубокому, коренному преобразованию темы усматривается и в непрерывном изменении первичной двухчастной структуры. Даже в тех вариациях, где контуры темы проступают наиболее отчетливо, форма дополняется вступительными и заключительными построениями, расширяется за счет разработочных моментов. Нередко она обретает трехчастные, а порой и многочастные очертания. Образцами усложненных композиций могут служить шестая и девятая вариации.

Каскад бравурных, виртуозных пассажей, охватывающих почти всю клавиатуру, предваряет проведение темы в первой из них. Представлена она только начальным своим предложением, четко вырисовывающимся в фигурациях благодаря октавной дублировке опорных тонов мелодии. Когда экспозиционное изложение сменяется разработочным, в стремительных и взволнованных арпеджированных взлетах лишь однажды проходит

тематически рельефный элемент. Эпизод *quasi cadenza* подготавливает кульминацию пьесы, с которой начинается раздел, совмещающий черты репризы и коды. Далеко не сразу исчерпывается заряд активности и энергии, и только небольшое заключительное *Andante* в какой-то мере сглаживает резкий переход к драматически насыщенной седьмой вариации.

По-иному скомпонована девятая вариация, жанровой характерности которой как нельзя органичнее соответствует многочастная форма. Складывается вальс из закругленных и относительно самостоятельных построений, каждое из которых — кроме краткого репризного обрамления — привносит заметное обновление основополагающих интонаций, а вместе с ним — тонкие и многообразные перепады настроения, эмоционального тона са музыки.

Показателен и выбор тональностей на разных этапах становления. Для классических вариаций типично, как известно, тональное единство с использованием лишь ладового контраста на кульминационном участке цикла. И в Романтической сюите центральная, драматургически узловая седьмая вариация написана в ре миноре — тональности, одноименной с главной. Но несколько вариаций написано вообще в других тональностях, причем если четвертая (привносящая первый контраст) в диатонически родственном ми миноре, то восьмая и девятая в относительно далеких Си-бемоль мажоре и до миноре, и только соль мажор десятой вновь приближает к возвращающейся в последней вариации главной тональности.

Что касается непосредственного обращения с материалом, то здесь постоянно ощутима активная фактурная и ладогармоническая разработка тематических элементов, наиболее интересные проявления которой хочется проследить.

Уже первая вариация далеко не исчерпывается фигурационной обработкой темы. Свежие краски привносят несимметричный пятидольный метр, вкрапления мелодического мажора, полифункциональное сочетание доминантовой и неаполитанской гармоний (16-й такт). Понижается вторая ступень и в развивающем разделе следующей вариации, что приводит к образованию характерной ладовой ячейки с увеличенной секундой. Аналогичный эффект дает повышение той же ступени в открывающей пьесе попевке.

Гармонической красочностью отмечена Токкатина

(всевозможные мажоро-минорные сопоставления и переливы, гирлянды параллельных трезвучий в начале и линейно-полиладовое аккордовое движение в конце пьесы). Имеются подобные «изюминки» и в других вариациях. В четвертой, например, своеобразные ладовые мерцания создаются варьированием одного из аккомпанирующих голосов при стабильности другого,—интонируется ими (остинатно, в параллельном движении — чаще в квинту) исходный мотив темы, из которого прорастает одновременно новая выразительная мелодия.

В пятой вариации получает продолжение начатое в самой теме имитационно-полифоническое развитие, менее броская подача народно-песенного начала восполняется характерной для фольклорных инструментальных наигрышей мелизматикой и опять же ладовыми средствами. Шестая вариация «перекликается» с третьей цепочками мажорных трезвучий (после каденции), а особой экспрессии седьмой способствуют тоническая педаля в глубоком басовом регистре, сопровождение мелодического движения гармоническими кластерами. И седьмая, и восьмая вариации создают ощущение коллективного массового шествия, но медленное и траурное в первом случае (*Lento doloroso*), оно обретает большую подвижность и уверенность во втором (четкие пунктирные ритмы в *Andante con moto*), особенно в заключительной части пьесы, отмеченной двумя ускорениями.

О жанровом родстве и вариантности можно говорить и применительно к следующим двум пьесам: менее типичные, чем в девятой, черты вальса все же весьма определены и в десятой, где только в заключительном переходе к финалу трехдольный размер  $\left(\frac{6}{8}\right)$  сменяется двухдольным. Примечательна десятая вариация и обилием квартовых гармоний — штрих, также заимствуемый из темы «через голову» почти всего цикла. Впрочем, продолжительное движение параллельными квартами может рассматриваться и как одно из проявлений неоднократно используемых колористических удвоений мелодии — своеобразных «утолщенных» унисонов (помимо уже упоминавшихся случаев назовем тритоновый фрагмент — концовку второй вариации). Родственны этому приему дублировки компонентов фактуры (главных и побочных) трезвучиями и даже септаккордами — подобный фрагмент есть и в последней вариации, где все направлено на создание возможно более плотного, мощного звучания, и тема проводится в ритмическом

расширении, гармонизованная многозвучными вертикальными комплексами.

Таковы образность и стилистика Романтической сюиты, вобравшей в себя и некоторые черты классического и импрессионистского письма,— в искусстве нашего столетия редко какое произведение укладывается в прокрустово ложе единого направления.

Отнести это можно и к фортепианной *Сонате*, написанной всего годом позже сюиты, но отмеченной значительно более зрелой композиторской техникой, уверенным владением выразительными возможностями инструмента, более широким диапазоном воплощаемых образов и глубокой концепционностью. Сохраняющееся единство почерка и несомненно укрепившаяся авторская индивидуальность совмещаются в сонате с явственнее проступающими художественными увлечениями композитора. Одно, казалось бы, должно исключать другое. Тем не менее, этого не происходит, и улавливаемые влияния воспринимаются слушателем как проявления творческого своеобразия, а не эклектики или несамостоятельности. Причины здесь кроются и в преломлении известных традиций (прежде всего скрябинских) в русле национального молдавского искусства, и в яркой эмоциональности, непосредственности, увлекающей силе, наконец, просто талантливости музыки. Последнее, вероятно, самое важное и ценное.

Из трех частей Сонаты первая — *Allegro con brio*, пожалуй, самая классичная по форме, уравновешенная — несмотря на отдельные кульминационные всплески — по содержанию.

Простотой, четкостью и определенностью композиции (репризная трехчастность) и образного строя отмечена главная партия — оживленная и темпераментная, исполненная чувств открытых и бесхитростных. Во вступительном двухтакте зарождается пронизывающая ее ритмическая пульсация. Сразу выявляются и колористические тенденции в гармоническом языке — сопоставления однотерцовых трезвучий, хроматическое сползание фигурированного по типу «альбертиевых басов» мажорного квартсекстаккорда, полисочетания (в восьмом такте своеобразен двойной контрапункт — смена высотного взаимоположения — си-бемоль и до-бемоль мажорных гармоний).

В то же время мелодию главной темы отличает близость к народно-песенным истокам — обращают на себя внимание характерные ладовые элементы и «фиксиро-

ванные форшлагги», настойчивые повторения начинающейся с вершины-источника попевки (пример 55).

Allegro con brio "Фортепианная соната" 1ч. III. т.

55

cantando

Больше эмоциональных оттенков в связующей партии, но достигаются они не столько введением новых или преобразованием старых интонаций (преобладают здесь общие формы движения), сколько тщательной детализацией темпов, динамики, артикуляции. Обилие и тонкая градация авторских ремарок становится одной из отличительных особенностей стилистики всего произведения: стремясь к свободно-импровизационному, романтически порывистому звучанию музыки, композитор одновременно словно опасается исполнительского произвола и, досконально расшифровывая свой замысел, требует точного следования по намеченной образно-поэтической канве.

Спокойная и лиричная, плавная и неторопливая побочная партия запоминается мелодической выразительностью (прообраз ее — народные девичьи «хоры»), но еще в большей мере фактурно-полифонической разработанностью. В экспозиции трудно назвать более интересный в этом отношении фрагмент со столь же насыщенной сменой гармоний и контрапунктической вязью. А в начинающейся с кульминационной точки заключительной партии интонационный рельеф вновь сглаживается и на первый план опять выходит сфера красок, колористических сопоставлений далеких тональностей.

Разработка контрастирует с экспозицией более стабильным, жестче выдерживаемым темпом, чеканными ритмами, обилием остинатных фигур. Эпизодически возникают ассоциации с маршем, слышатся призывные фанфары (взбегающие остроритмованные арпеджио) и барабанная дробь (звуковые репетиции и трели). В подобном жанровом облике предстают фрагменты обеих тем, но наиболее разительно перерождение побочной, попеременно звучащей в противоположных регистрах. Неуклонная динамизация приводит к экспрессивной ге-

неральной кульминации, вернее, даже обширной кульминационной зоне. И здесь авторские пометки подсказывают исполнителю выразительные оттенки и грани героического образа: пылкую страстность, энергию и мощь, гневную ярость, возрастающую воодушевленность, наконец, смелость и решительность. Венчает разработку многократно скандируемая квинтовая интонация, суровая и аскетичная, но ритмически импульсивная (почти сплошь синкопированная фраза), гармонизованная терпкими диссонирующими созвучиями (преимущественно квартовой структуры).

После репризы, повторяющей экспозицию с незначительными изменениями (помимо высотного смещения побочной и заключительной партий сокращается главная, а в связующей добавляются в басу педальные звуки, сообщающие объемность и стереофоничность эпизоду с хрупкими и прозрачными фигурациями в верхнем регистре), завершающим этапом развития становится coda. Новым метаморфозам подвергается здесь побочная тема. Сначала обретая беспokoйную прерывистость, она стремительно и эффектно приводит к последней кульминации (канон с напряженно сжимающимся интервалом вступления голосов), затем в приподнято торжественном, словно уносящемся в бескрайнюю даль колокольном звучании, замыкает первую часть.

Значительно свободнее и непринужденнее композиция второй части. Становление формы протекает здесь без каких-либо нарочитых ограничений, громоздких и статичных реприз, без робкого схематизма, лишаящего так часто музыку живой непосредственности. Необычность этой части уже в том, что она не привносит ожидаемого темпового контраста и, пожалуй, даже стремительнее первой. Однако характер образов иной, на что указывается самим автором одновременно с установлением скорости движения (*Allegro molto, Giocoso*) и в опять-таки многочисленных ремарках. Явствует из них совершенно определенно: задумана вторая часть как род скерцо, причудливо сочетающее сочный, подчеркнуто грубоватый юмор со столь типичными для искусства А. Стырчи изяществом и утонченностью.

Восходит она в своих истоках прежде всего к веселым, колоритным народным сценам, полным свежести и задора, с элементами концертности и театрализованных зрелищ. Калейдоскопическая смена острохарактерных эпизодов рождает ассоциации с вереницей участников деревенского праздничного представления, где за-

хватывающе зажигательные общие танцы чередуются с сольными выступлениями, лиричными или виртуозными.

На первом плане в этой цветистой и немного суматошной картине три образа. Один из них выполняет в какой-то мере функцию рефрена, возвращаясь после каждого основанного на новом материале фрагмента и придавая общей архитектонике рондальные очертания. Вышедшая из фольклора, тесно связанная со старинными хороводами, форма эта словно подсказана содержанием и органично ему соответствует, но трактуется автором отнюдь не догматически — в изначальном виде тема повторяется лишь в последнем, обрамляющем пьесу разделе. Лишенная психологических тонкостей, она привлекает ритмической энергией, акцентной несимметричностью, перемежающимися ладовыми разрежениями («пустые» квинты) и сгущениями (секундовые «клевания», пример 56).

Allegro molto, Giocoso

56

8

14

*sf* sempre staccato *sf* *mp*

Варьирование и разработка этой темы ни в одном случае не приводят к ее сколько-нибудь серьезному переосмыслению, но, как правило, заостряют заложенные в ней элементы. Первостепенную роль играют при этом полифонические средства развития. Неоднократно тема появляется в сопровождении новых или повторяющихся подголосков, причем выразительность последних позволяет говорить об их известной самостоятельности и даже тематичности — если не первого, то второго плана. Столь же велико значение имитационности (в виде лаконичного канона тема рефрена экспонируется) и особенно обратимого контрапункта. Следует, впрочем, заметить, что зеркальная линейность (а в финале и зеркальность формы) вообще принадлежит к числу излюбленных приемов автора и встречается буквально во всех частях и разделах. Иногда тема излагается синхронно правой и левой рукой, но в разных тональностях, как, например, с 15 по 18 такт. Что касается собственно пре-

образования, деформации интонаций, то наиболее существенно смещение многократно репетируемой начальной квинты, возникновение цепочек этих интервалов со специфичным для подобных параллелизмов звучанием.

В противоположность рефрену, олицетворяющему активное и волевое мужское начало, другая очень яркая тема глубоко лирична. На фоне едва слышных, шелестящих волн, перекатывающихся в остигатном аккомпанементе, разворачивается выразительная мелодия, передающая чувства чистые и ненавязчивые. Пластичная и в то же время ритмически прихотливая, с многочисленными украшениями — форшлагами, трелями, мордентами, она почти зримо воссоздает девичий танец, застенчивый и грациозный, сопровождаемый ласковым, иногда чуть озорным наигрышем флуера (пример 57).

57

Какой праздник в молдавском селе обходится без тарафа, без скрипки и цимбал? Образ народного оркестра присутствует во второй части постоянно, если не на первом плане, то «за кадром», но в одном из эпизодов — *Sarciccioso* — он особенно запоминается. Впечатляет это место изобретательным подражанием специфичным эффектам отдельных инструментов тарафа и их ансамблевым сочетаниям, живописной передачей концертного состязания солистов-виртуозов и умения народных профессионалов слаженно и четко сопровождать ведущий голос, соединяться в громогласных *tutti*.

Скрытой программой, может быть, даже сюжетом обусловлены и многие другие детали фактуры в, несомненно, самой удачной и интересной средней части цикла. Однако наряду со стремлением к воспроизведению особенностей ансамблевого музицирования можно выделить и другую направленность — к раскрытию возможностей и использованию красочного многообразия самого фортепиано, причем не столько доступных современному пианизму мощи и динамичности, сколько изя-

щества и филигранной тонкости в сугубо камерных эпизодах. Впрочем, чаще всего обе тенденции тесно сплетаются и принципиально избегается только одно: звучание монотонное, сухое и бесцветное. Глиссандо и арфообразные пассажи (иногда на создающей ощущение особой полноты и объемности басовой педали), тембровые нюансы различных, особенно крайних регистров, сопоставления острых, отрывистых штрихов (напоминающих временами игру струнных щипком) с предельно связными, чередование приглушенных, засурдиненных звучностей с открытыми и звонкими — эти и подобные им приемы, выразительные средства, сливаясь в единое целое, определяют целостный облик и колорит скерцо.

Если вторая часть некоторыми гранями соприкасается с листовскими рапсодиями, то в третьей сильнее чем где бы то ни было заметно воздействие скрябинского творчества с его страстными порывами, неистовством чувств, напряженнейшими кульминациями и глубокими контрастами. Написан финал в сонатной форме с несколькими необычными пропорциями составных разделов. Самый миниатюрный из них — разработка, однако вдвое более развернутые и примерно равновеликие экспозиция и реприза также содержат развивающие построения, поэтому в целом ощущения недостаточной насыщенности и масштабности становления не остается.

Характер главной партии автор определяет как неторопливо задумчивый, несколько капризный и причудливый (*poco bizzaro*). В мелодии сопоставляются две контрастные интонации: размашистые скачки на большую септиму (в обоих направлениях) и словно сжимающиеся вокруг стержневого тона опевания, образующие в совокупности отрезок хроматического звукоряда (пример 58).

*Andante pensieroso drammatico e poco bizzaro* ШЧ, п. т.

58

*pp* con sord, uguale, senza pedale, legatissimo

Складывается главная партия из шести проведений темы, варьирование которой (высотные смещения, тембро-гармоническое уплотнение) направлено в сторону активизаций романтически таинственного, даже призрачного поначалу образа (в первом проведении мелодия дуб-

лируется на пианиссимо в противоположных — через четыре октавы — регистрах фортепиано). Существенным компонентом фактуры сразу становятся квартовые наложения, создающие постепенно многозвучные вертикали, напоминающие и своей структурой, и колоритом знаменитый «прометеев аккорд».

В связующей партии, содержащей фигурационно-разработочное развитие элементов главной темы, также преломляются некоторые традиции автора «Поэмы экстаза». Улавливаются они в требованиях неуклонного оживления движения, бурного, полетного, порывистого исполнения с колоколоподобной кульминацией *Grandioso*, а затем внезапным угасанием звучности перед побочной темой. Столь чуткий в других случаях к утонченности и благозвучию музыки, композитор здесь сознательно добивается резкой дисгармонии. Расходящееся движение голосов (зачастую с соблюдением правил обратимого контрапункта) приводит к различного рода полисочетаниям, например, до мажорного и соль-бемоль мажорного аккордов, скандируемых в синкопированном ритме соответственно в партиях правой и левой рук.

Тем лиричнее, прозрачнее, нежнее воспринимается побочная партия, куда также вплавлены отдельные элементы из главной. Пряность скупого, немногозвучного аккомпанемента во многом определяется аккордами с большой септимой (уменьшенной октавой). Немаловажна роль этих интервалов и в ритмически очень свободной, прихотливо изысканной мелодии, где фрагменты чисто диатонические, близкие по ладовому строю к народной молдавской песенности, соседствуют с обильно хроматизированными. Причем, если в главной теме полутоновость рассредоточенная, то здесь она сгущается иногда в последовательные ряды, перемежающиеся с ходами по тонам мелодизированных трезвучий.

Содержание и направленность становления в разработке напоминают связующую партию (при их полной взаимной самостоятельности). От романтических «туманностей» начальных орнаментаций все более четкая артикуляция приводит к вершинной точке — *Furioso*. Фактуру разнообразят арабески едва слышных фигураций, терцовые дублировки мелодических линий, каскады арпеджированных и октавных пассажей, густые pedalные и аккордовые звучания. Слышны отголоски обеих тем, но преимущественно главной, преобладавшей и во всех предыдущих разделах. Очевидно, поэтому репризу открывает побочная партия, значительно

более развитая, чем в экспозиции. Лирическое чувство обретает восторженную, экстатическую приподнятость, и только после полного самоутверждения, мощного волеизлияния душевное состояние уравнивается и возвращается к отправной точке — заключительному проведению главной темы. Отблеском минувших бурь завершает она сонату — несомненно, самое интересное по замыслу и используемым средствам композиторской техники инструментальное произведение А. Стырчи. Широкий диапазон воплощенных образов, взволнованная экспрессия музыки, фактурная и гармоническая яркость, свободное привлечение ресурсов полифонической разработки музыкальной ткани — все это позволяет говорить о зрелости и мастерстве автора, находившегося в расцвете творческих сил.

В последние годы жизни приоритет вокальных жанров в творчестве А. Стырчи вновь неоспорим. Кроме музыки к комедии М. Бадикова «5000 чистоганом» и нескольких инструментальных миниатюр (в основном для фортепиано) он пишет только песни, сольные и хоровые, и романсы.

Композитор стремится идти в ногу со временем, отражая знаменательные вехи в жизни республики и всего советского народа. В канун столетия со дня рождения В. И. Ленина созданы песни «Над родным Симбирском» (сл. Л. Ошанина) и «Товарищ Ленин» (сл. П. Крученюка). Торжественно прозвучала на XIII съезде КПМ «Песнь партии» (сл. И. Подоляну). Не покидают творчества А. Стырчи темы войны и мира, верности памяти героев. Сочинения его по-прежнему проникнуты трогательной любовью к родному краю, его искусству, человеку труда (таковы, в частности, словно вышедшие из глубин народной музыки и поэзии и сохранившие их живое дыхание несколько песен на стихи Гр. Виеру). И одновременно художник не устает прославлять величайшее завоевание Октября — дружбу народов Советской Страны. Свообразным гимном нерушимому духовному братству и единству стала его последняя крупная работа — серия романсов на стихи советских поэтов, законченная в 1972 году и посвященная 50-летию Союза ССР. Подготовлен был этот уникальный музыкально-поэтический венок всем предыдущим творчеством А. Стырчи, особенно его камерной вокальной лирикой 60-х годов, такими тонкими по колориту, настроению и вобравшими

глубокие чувства романсами, как «Осень» на стихи А. Бусуйока, «Иллюзии» и «Жду тебя» на тексты А. Гужеля, две «Акварели» (зимняя и весенняя) и «Окна» на слова Г. Водэ.

Представляя слушателям романсы на стихи поэтов союзных республик, автор оговаривал, что они не связаны какими-либо интонационно-тематическими или иными узлами в единый вокальный цикл, что каждая миниатюра вполне самостоятельна и исполнять их допустимо в любом порядке и сочетании. С этим можно согласиться. Но совокупность всех романсов создает особенно полную и многогранную музыкально-поэтическую панораму, потому что они одновременно в чем-то и соприкасаются, и взаимно дополняются, и контрастируют.

Пожалуй, главное, что объединяет сборник,<sup>1</sup> это доступность воплощаемых мыслей, чувств одному лирическому герою—личности богатой и многогранной, в равной мере способной на душевные радости и сомнения, едкую шутку и глубокое переживание. Противоречащих друг другу или просто несоединимых пьес нет, и подразделяются они только на родственные в каких-то чертах группы.

В поэтических параллелях с окружающей природой раскрывается содержание элегичных, проникнутых светлой печалью романсов «Аисты летят» (стихи В. Телеукэ) и «Осенняя березка» (стихи В. Сосюры). Примыкает к ним по настроению своеобразная колыбельная песня — «Материнские руки» (автор текста — Н. Хазри). Психологически заостренное, но так же интимно-исповедален романс «Тишина» (стихи Э. Межелайтиса), который с равным основанием можно отнести и к лирико-философским миниатюрам, выделяющимся внутренней напряженностью и драматизмом. Таковы два романса, яркой метафорой через которые проходит образ сердца художника, вбирающего в себя все светлое и трагичное в мире, чужую радость и чужую боль: «Мое сердце» (стихи С. Капутикян) и «Радость, помедли» (стихи Р. Гамзатова). Этим же символом всепоглощающей любви к людям освещен взволнованно-патетичный романс «Бери свое сердце» (слова Я. Райниса).

Эмоциональной и философской доминантой сборника является романс «Жизнь не замрет» (стихи А. Сагияна), превосходящий все остальные концептуальной значительностью, перепадами душевных состояний, рождаемых

<sup>1</sup> А. Стырча. Романсы. — Кишинев, Картя Молдовеняскэ, 1976.

мучительными раздумьями о вечном и преходящем в жизни, о притупляемой временем боли утрат. Те же мудрость и горечь проступают в совершенно иной по характеру музыки иронической миниатюре «Старость и юность» (на слова И. Прончатова), а с последней соприкасается сатирическая вокальная басня «Влюбленный пес» (стихи А. Кешокова).

В некоторых из перечисленных романсов текст более развернут, в некоторых исчерпывается одним четырехстишием, различны по сложности и музыкальные композиции, в одних случаях приближающиеся к куплетной или репризной трехчастной структуре, в других — к свободной и даже сонатной форме. Но все десять романсов могут служить образцами мастерского владения разнообразными выразительными возможностями вокала, неисчерпаемыми ресурсами фортепианной фактуры и вариационной техники, благодаря чему ведущая идея поэтического первоисточника неизменно получает достоверное, убедительное воплощение.

И еще одно очень важное замечание. Отбирая тексты для романсов, А. Стырча отнюдь не ставил во главу угла этнографическую специфику и колоритность. Основными критериями для него были высокая художественность поэтической формы и общечеловечность содержания. Именно поэтому слушателя в равной мере захватывают все части необычного сочинения, независимо от того, представителю какого из единой семьи народов принадлежат стихи.

...Посылая коллегам из Одесской консерватории романс «Мое сердце», А. Стырча написал в сопроводительном письме: «Отличные стихи С. Капутикян, но довольно «страшноватые», тем более, что я знаю, что именно от сердца я и умру». Печальному пророчеству суждено было вскоре сбыться — 24 августа 1974 года композитора не стало. Стихотворение это (в переводе В. Звягинцева) хочется целиком привести в заключение нашего очерка, оно созвучно отношению художника к жизни и искусству.

Не жалею я на сердце я;  
Пускай щемит, болит сильней!  
Чужая радость мне своя,  
Чужая боль своей больней.

Весь мир бы в сердце я взяла,  
Костром горела б на ветру,  
Лишь сердцем я всегда жила,  
Пускай от сердца и умру!



## Соломон Лобель

Есть музыкальные произведения, впечатляющие сразу, уже при первом прослушивании. Способствуют этому непосредственность и темперамент авторского высказывания, привычность музыкальной лексики, красочность и броскость образов. Так иной незнакомец располагает нас несколькими меткими словами, приветливой улыбкой. Но порой лишь длительное общение позволяет открыть глубоко запрятанные от поверхностного взгляда человеческие качества, неординарность дум и чувствований. Не все лежит на поверхности и в искусстве...

Когда в конце 40-х годов Соломон Лобель выступил со своими первыми композициями, реакция слушателей и музыкальных критиков была единодушной. Общее мнение сводилось к тому, что в молдавскую музыку пришел композитор большого творческого потенциала, способный внести достойный вклад в музыкальную культуру республики. Первым таким вкладом явилась написанная к 25-летию Советской Молдавии «Праздничная симфония»—до этого с концертной эстрады еще не звучали оркестровые произведения подобного жанра и масштаба, целиком основанные на национальном материале. Вобравшая в себя чувства радости и ликования освобожденного народа, музыка симфонии непосредственно

связана с молдавским фольклором. Всегда оригинальные, сочиненные самим композитором мелодии без труда вызывают в памяти задумчивую импровизацию дойны и суровый напев гайдуцкой баллады, упругие ритмы хоры и стремительность сырбы.

Не столь легко раскрываются смысл и содержание многих произведений С. Лобеля 60-х и 70-х годов, хотя они не менее тесно связаны с историей и современной жизнью, с судьбами народа и его героев. Связи эти, однако, постепенно обретали все более глубокий характер. Бесхитрое воспроизведение народно-жанровых сцен, картин природы и праздничного веселья сменялось философскими размышлениями, стремлением выявить внутреннее эмоциональное и психологическое состояние человека или массы объединенных общей судьбой людей в трудный, может быть решающий час. Музыка таких сочинений нередко сдержанна и сосредоточенна, автор намеренно избегает внешней броскости, декоративной красочности и многоцветности, словно опасаясь отвлечь внимание от главного и принципиального на сопутствующее и второстепенное.

Возможно, это самоограничение было порой и чрезмерным — не потому, что отталкивало любителей экстравагантного и экзотичного, а потому, что не учитывало иной раз объективных закономерностей слушательского восприятия, необходимости всеми средствами поддерживать интерес аудитории, ни на минуту не давая ему ослабевать. Но несомненно другое: тот, кто, проявив вдумчивость и пытливість, без которых невозможно познание никакого серьезного искусства, проникается образами и мыслями композитора, — открывает для себя совершенно своеобразный и цельный мир художника, мир ценностей подлинных и безотносительных, захватывающий своей строгой чистотой и искренностью, стройностью логических построений.

О чем же повествует музыка С. Лобеля, над чем побуждает задуматься? Исчерпывающе ответить на такой вопрос одним-двумя предложениями, конечно, нельзя. Если попытаться все же выделить главное, то это будет, вероятно, непреклонная уверенность в торжестве разумного и справедливого в жизни, — так позволяет считать просветленный, оптимистичный финал большинства его произведений. Но итог этот никогда не достигается без трудной, бескомпромиссной борьбы, без преодоления несправедливости, мрачных сторон действительности, сил

жестоких и бесчеловечных. Отсюда драматическая напряженность, острота столкновений противоборствующих образов, выпуклость трагических кульминаций.

Сложен и интересен жизненный и творческий путь С. Лобеля. Он родился 27 января 1910 года в Яссах, в семье служащих. Семи лет остался без отца, погибшего на одном из фронтов первой мировой войны. Влечение к музыке, творческую одаренность проявил рано, занимался в Ясской консерватории, потом в Бухарестской музыкальной академии (по композиции под руководством Михаила Жоры, по классу фортепиано у Флорики Музическу), но завершить свое образование в юности не сумел.

Основное направление деятельности С. Лобеля определяли тогда другие интересы. В условиях противоречивой общественной жизни королевской Румынии, неослабевающего накала политической борьбы его захватила волна революционного движения. В 17 лет он вступил в комсомольскую ячейку рабочих железнодорожных мастерских, в 19 стал членом подпольной Коммунистической партии и вскоре руководил уже ее техническим аппаратом. В начале 30-х годов, полностью прервав занятия музыкой, С. Лобель выполнял ответственные поручения Центрального Комитета, такие, например, как организация побега из тюрьмы в Крайове и выезда за пределы страны руководителей крупной забастовки железнодорожников. Силу убеждений и стойкость духа он проявил и после ареста — в сигуранце и военно-политической тюрьме «Жилава», где ни еженощные в течение пяти месяцев допросы, ни зверские побои не позволили жандармам вырвать у него какие-либо сведения, показания на товарищей.

После освобождения Бессарабии С. Лобель поступил в только что открывшуюся Молдавскую государственную консерваторию, но начавшаяся война вновь прервала учебу. Мобилизованный, он первые полтора года служил в различных воинских частях, а затем был назначен музыкальным руководителем большого ансамбля красноармейской самодеятельности Государственного управления авиационным строительством. Окончил консерваторию С. Лобель уже после Великой Отечественной войны — в сорокалетнем возрасте, имея за плечами немалый и нелегкий жизненный опыт.

Список сочинений С. Лобеля объемист и разнообразен. Симфонии и кантаты, концерты и квартеты, ряд со-

нат, сюит, пьес для различных инструментов, многочисленные обработки народных песен... Детальнее мы расскажем о творчестве последнего десятилетия жизни композитора, еще не получившего достаточного освещения в музыковедческой литературе, и только вкратце охарактеризуем его основные произведения предшествующих лет<sup>1</sup>

«Праздничная симфония» (1949) была дипломной работой С. Лобеля. Самое крупное и значительное его произведение первых послевоенных лет, она не только подытожила этот период творческой биографии композитора, но во многом определила пути дальнейшего развития его творчества: начиная с «Праздничной», симфония становится наиболее притягательным для Лобеля жанром. Композитор обращается к симфонии на каждом этапе творчества, суммируя в ней свои искания и решая все более сложные художественные и композиционные, этические и философские проблемы.

Другая обширная область творчества С. Лобеля—фортепианная музыка. Она интересна своей многожанровостью, гармоническим и фактурным разнообразием, привлекает образными контрастами и мелодической выразительностью. Фортепианные сочинения Лобеля отмечены живой непосредственностью чувств, полнокровным, оптимистическим мироощущением, большинство из них проникнуто светлым лиризмом и радостной, целеустремленной энергией.

Для фортепиано Лобель писал на всем протяжении своего творческого пути. Фортепианные сочинения малой формы, относящиеся к 50-м годам, композитор объединил в семь сборников, два из которых связаны с детской и пионерской тематикой. Песенные мелодии и танцевальные ритмы обнаруживают прямое соприкосновение многих из этих пьес с бытовым народным искусством, фактурная незамысловатость приближает их к фольклорным обработкам. Хоры и сырбы, бэтуты и оляндры, дойны и колыбельные песни—все они, однако, сочинялись самим композитором, настойчиво постигавшим своеобразие интонаций, ритма, ладовой организации народной музыки, ее глубинный и самый сокровенный смысл.

Актуальность тематики, гражданственный пафос отличают центральные сочинения С. Лобеля пятидесятых годов. Памяти легендарного героя гражданской войны

<sup>1</sup> Более подробный разбор читатель найдет, в частности, в книге: Е. Клетинич. С. Лобель. — М., Советский композитор, 1973.

Г. И. Котовского посвящена Вторая симфония; о тяжелых и радостных страницах молдавской истории, о буднях и праздниках коммунистического строительства, о вековой дружбе Молдавии с Россией и Украиной повествует кантата «Наши зори» (текст Ем. Букова).

Несмотря на различие жанров, эти произведения обнаруживают немало общего между собой. Определенность идейного замысла, стремление к массовому характеру воздействия обусловили зримую конкретность образов не только связанной со словом кантаты, но и безтекстовой симфонии. Сходен и музыкальный язык обоих сочинений, основанный на песенном материале, непосредственно отражающем колорит эпохи. Сплетение молдавских интонаций с русскими и украинскими приводит в них к возникновению своеобразных «фольклорных сплавов».

В известном смысле переходными в творчестве С. Лобеля явились Скрипичный концерт (1956) и Третья симфония (1960). Тесно связанные с его музыкой предшествующих лет, они в то же время отмечены углублением симфонического мышления, проникновением субъективно-лирического начала в продолжающую господствовать объективную повествовательность изложения. Новые веяния видны в симфонии и в отходе от особенно часто употребляемых композиционных схем, в смещении традиционных функций отдельных частей и разделов, в нестандартном утверждении позитивной идеи.

Продолжены были эти поиски в Четвертой симфонии (1964). Три ее части — три крупных этапа развертывания драматически насыщенной, трагедийной концепции, которую, пожалуй, наиболее точно будет определить как траурно-героическую. Если в Третьей симфонии слились воедино скерцо и финал, то здесь объединены в последней части еще более контрастные функции — исполненного скорбной сосредоточенности *Andante*, моторно-динамического финала и просветленного эпилога.

В 60-х годах заметно возрос интерес С. Лобеля к камерной инструментальной музыке. Упорная и вдумчивая работа в этой области увенчалась созданием ряда значительных и интересных сочинений. Яркие контрасты, драматическая напряженность, стремление к раскрытию больших тем-идей позволяют говорить об их проникнутости элементами симфонизма. Это качество сказывается и в особой интенсивности мелодических линий, и в развитых, изобретательных формах сопровождения. Ост-

рые гармонические приемы, эпизоды внетонального письма и другие средства современного музыкального языка сочетаются в них с нешаблонным решением проблем архитектоники.

В одночастной Второй сонате для виолончели и фортепиано особенно полно и многогранно раскрылось лирико-драматическое начало. Новыми для композитора музыкально-драматургическими идеями отмечена воплотившая движение пытливого художественной мысли Вторая соната для кларнета и фортепиано: эмоциональные нюансы внутри каждой из ее четырех частей отступают на второй план по отношению к главным в произведении контрастам между отдельными частями — цельными в своих основных чертах пластинами, противопоставляемыми друг другу столь же широким мазкам. Если ранние сонатные циклы С. Лобеля, включая Первую симфонию, не лишены были известной дозы сюитности, то в пятичастной фортепианной сюите явственно воздействие симфонического метода, улавливаемое в сквозных линиях развития, в неоднозначности, углубленности и диалектическом единстве образов противоположных, но связанных прочными внутренними узами. Еще красноречивее о произошедшей в творчестве композитора эволюции говорила музыка Первого струнного квартета, неоднократно вызывающая в памяти народную песенно-танцевальную стихию: не жанровой описательности, а подлинно философской обобщенности, экспрессивной и психологической насыщенности добивается здесь автор.

70-м годам суждено было стать последним периодом творческой биографии С. Лобеля. Зрелый и самобытный мастер, он до конца жизни сохранил свежесть мировосприятия, идейную принципиальность, стремление осмыслить окружающую действительность разносторонне, в исторической перспективе. Всегда был в поиске новых идей, композиционных решений, настойчиво оттачивал профессиональную технику. Неизменным оставалось только главное художественное кредо — первичность содержания, того, что несет искусство слушателю, и уже этим определялся отбор выразительных средств, не имевших для него самостоятельной, эстетической ценности.

Семь крупных произведений: три симфонии, два струнных квартета, соната и концерт для фортепиано написаны были С. Лобелем за это десятилетие. Первое из них — *Пятая симфония* для симфонического оркестра, хора и чтеца-декламатора. Созданная в год 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина и посвящен-

ная этой знаменательной дате, она в символической, обобщенной форме рассказывает о судьбе молдавского народа в разные периоды его трудной истории. Страдания, борьба, жертвы, призыв к мести, наконец, победа — такова программная канва эпико-драматического сочинения. Выразительные стихи Ем. Букова помогли композитору воссоздать историческую атмосферу различных эпох, передать свободолюбие и величие народа, необоримость его боевого духа.

Наиболее концентрированное и прямое выражение народной почвенности симфонии — использование в качестве темы центрального эпизода первой части скорбной, но мужественной пассакалии — старинной молдавской песни о гайдуке Кодряну, герое многих легенд тяжелых времен турецкого ига. Ладово напряженная, в суровом низком регистре виолончелей и контрабасов, эта неторопливая мелодия как нельзя лучше соответствует возложенной на нее узловым драматургической функции (пример 59).

Tranquillo, meno mosso

Пятая симфония", 1ч. пассакалья

59



Заслуживает внимания насыщенность внутреннего развития в народной песне. Отсутствие структурной преуказанности, смещение ладо-тонального центра сообщают ей сосредоточенную устремленность и способствуют текучести, непрерывности разворачивания музыкальной формы. Скрадывают «швы» при последующих многоголосных повторениях темы и не совпадающие с ее границами контрапункты. Их постепенное наложение с неуклонным уплотнением фактуры, сгущением гармонической вертикали — главный принцип развития в этом эпизоде.

Особенностью рассматриваемой пассакалии является ее вокально-инструментальный характер. В то время как тема проводится только в оркестре, контрапунктирующие линии дублируются хоровыми и оркестровыми группами. Ритмически в основном совпадая, они создают единый гармонический пласт, интонационно индивиду-

ализированный гораздо меньше остигатного баса. В этих условиях — при размытости граней вариаций и отсутствии четких тематических контрастов — важнейшую формообразующую роль играют членившие единое движение тембры и регистры вступающих хоровых групп.

Использование жанра пассакалии молдавскими композиторами несомненно связано с общей тенденцией в современной музыке к возрождению старинных полифонических форм, тенденцией, наиболее ярко проявившейся в творчестве Шостаковича и Хиндемита. Нельзя, однако, не отметить своеобразия трактовки этой формы в молдавских симфониях, ее сплава с национальным мелосом и творческого применения с учетом специфики конкретного произведения.

Традиционные схемы вообще трактуются в Пятой симфонии весьма свободно, в соответствии с поэтическим текстом и тщательно продуманной музыкальной драматургией. Например, в первом сонатном аллегро оркестровый раздел, являющийся формально экспозицией, выполняет по существу функцию динамического предикта к центральному героико-драматическому эпизоду (пассакалии). Все здесь подчинено одной цели: передаче нарастающего напряжения, ярости борьбы. Процесс изложения и развития материала сростается воедино, образуя крупные и цельные пласты. О тематизме здесь можно говорить лишь как о совокупности основополагающих интонаций и ритмов, пронизывающих общее развитие и цементирующих его.

60 1 ч. экспозиция

The musical score for example 60 consists of three staves labeled 'а', 'б', and 'в'.  
 Staff 'а' (bass clef) starts with a dynamic marking of *mf* and contains a melodic line with a slur over the first two notes.  
 Staff 'б' (bass clef) starts with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with a slur over the first two notes.  
 Staff 'в' (treble clef) starts with a dynamic marking of *p* and contains a melodic line with a slur over the first two notes.  
 Below staff 'в' is another bass clef staff starting with a dynamic marking of *ff*, containing a melodic line with a slur over the first two notes and accidentals *b* and *b<sub>н</sub>* on the final notes.

В примере 60 показаны лаконичные мелодические ячейки, служащие «строительным материалом» экспозиции начальной части. Контрастность этих тематических

зерен — хроматический излом первого, плавное опевающее движение второго и особенно третьего, решительная размашистость четвертого мотива — обуславливает неустойчивость, внутреннюю конфликтность музыкального становления. В то же время играющий важнейшую роль принцип непрерывной трансформации, переплавки тематических элементов с зарождением новых оборотов в процессе развития предыдущих обеспечивает интонационную связность и единство музыкальной ткани.

Подготовка темы пассакалии — одна из важных задач, преследуемых скрупулезной мотивной работой в экспозиции сонатной формы. Решается эта задача отнюдь не прямолинейно, в окончательном виде ни одна интонация народной песни преждевременно не появляется. Аналогично предваряется и вводится побочная партия. Поначалу почти незаметная, контрастная интервалика завоевывает по ходу изложения все большее пространство, формируется в новые обороты, обретающие понемногу доминирующее тематическое значение, и в определенный момент почти полностью вытесняет исходную интонационную среду.

Таким образом, единый по своему содержанию процесс тематического развития, как и при более традиционном формообразовании, оказывается расчлененным, рассредоточенным. Достигнув же кульминации, поток движения неожиданно прерывается генеральной паузой, и тогда особенно значительно звучит в басах тема пассакалии. Исполненный внутренней силы, эпический образ становится как бы символом народного сопротивления, оплотом в его тяжелой многовековой борьбе за счастье и свободу.

Пассакалия не является обособленным, замкнутым эпизодом, она естественно переходит в дальнейшее развитие, продолжающееся почти до конца части. И все же разомкнутой по форме ее тоже нельзя назвать. Уже само окаймление центрального раздела с преобладающим экспозиционным типом изложения музыкального материала двумя развивающимися разделами со свободным и непрерывным тематическим развитием приносит ощущение архитектурной организованности, даже симметрии. Оно усиливается достаточно рельефной реминисценцией (ц. 31) наиболее активной, броской темы первого раздела. Звучащая на новом высотном уровне, преобразованная мелодически, эта тема благодаря сохранению общей интервальной и ритмической конфи-

гурации, а также воспроизведению свойственной именно этому эпизоду фактуры, воспринимается как динамизированная реприза побочной партии сонатного аллегро.

Первая часть завершается монологом чтеца, после которого без перерыва начинается. *Andante*. Скорбно звучит женский хор. Перед слушателями встает картина беспросветной ночи, разорения, опустошенных полей. Трагичен поэтический рассказ о матери, бессильной спасти умирающего от голода ребенка. В какой-то момент начинает нарастать волна протеста, сопротивления народа своей тяжелой судьбе, но и этот порыв остается пока безрезультатным.

Процесс формообразования в *Andante* базируется в сущности на тех же принципах, что и в предыдущем *Allegro*: общая трехчастность композиции с контрастной серединой, свободное сочетание сквозного развития с элементами сонатности, вариационной формы, приемами репризности, обрамления. Их соотношение и конкретное проявление, однако, иное: ведущее значение с самого начала обретает структурно оформленный тематизм широкого дыхания, песенного склада.

Последний штрих в трагедийный образ *Andante* вносит заключающий эту часть квартет разделенной на четыре партии группы альтов. Это — лаконичный, терпко и напряженно звучащий реквием, плач, в который органично вплетается начальная фраза женского хора.

Третья часть симфонии — стремительное, с метроритмическими «завихрениями» окрестровое *Интермеццо*, приближающееся по своему характеру к *скерцо*. Его основная функция — торможение предшествующего неуклонного драматического нагнетания (в выполнении этой задачи большую роль играют вкрапленные в музыкальную ткань народно-жанровые элементы, характеристичные фразы ксилофона, фортепиано, фагота). Однако ассоциативно *Интермеццо* связано с первыми частями, что вносит в музыку известную напряженность (этому способствует интенсивное гармоническое и темброфактурное развитие). Кроме того, здесь начинается поворот в сторону активизации волевых, действенных образов. Поэтому в целом *Интермеццо* как бы служит мостом, одновременно и разделяющим, и связывающим основные этапы драматургии симфонии — ее начальные части и финал.

Интонационно рельефный, ритмически индивидуализированный тематизм *Интермеццо*, как и в крайних

разделах первой части, не оформлен в обособленные построения, его изложение и развитие представляет собой единый процесс, разработочность безраздельно господствует на протяжении всей части. В центре внимания оказываются внешняя, колористическая сторона музыки, точно рассчитанные волны динамического подъема и спада. И только в небольшом заключительном построении (*Meno mosso*, ц. 57) словно реализуется исподволь накапливающаяся напряженность. Гармонически терпкий хорал скрипок и альтов, а затем унисонная фраза виолончелей и контрабасов, которой заканчивается Интермеццо, воссоздают эмоциональную атмосферу и интонационную среду самых драматичных разделов предшествующих частей.

Что касается финала, то это, пожалуй, наиболее емкая по образному диапазону часть цикла. Но контрастность не олицетворяет здесь внутренней конфликтности. Не борьба противоположных сил, а их взаимодействие составляет его главное содержание. И даже скорбный хоровой эпизод, предшествующий кульминационному апофеозу, воспринимается не как возвращение мрачных, трагических страниц, а как воспоминание о них, как мысль о том, что уже преодолено в тяжелой борьбе и что никогда не должно повториться.

С точки зрения формы финал традиционнее других частей. Сонатное аллегро открывается маршеобразной главной темой, скандируемой сначала басами, затем остальными голосами хора. Ее жанровые истоки не могут вызывать сомнений, однако преломлены они опосредованно (в этом плане показательным сравнением с родственной по образу, но сугубо песенной главной темой первой части из Второй симфонии того же автора).

Интонационные компоненты главной темы служат основой всего последующего развития. Их активное переосмысление и прораствание — тот путь, которым достигается многообразие и единство масштабной композиции. Причем особенно ответственную драматургическую функцию выполняет элемент, открывающий второе предложение, в котором нетрудно узнать одну из наиболее важных лейтинтонаций симфонии (см. пример 60 б). Естественно вписываясь в главную партию (могучая, неуклонно набирающая силу поступь народа, сбросившего с себя цепи рабства), эта попевка, обретая самостоятельность, прорастает в гимническую тему побочной партии. На ней же основаны завершающий ли-

нию трагических образов реквиемный хоровой эпизод и тема предшествующего репризе хорового фугато.

В репризе окончательно утверждается ведущая роль гимнического образа темы побочной партии, звучащей сначала как апофеоз, а затем лирически мягко. Колорит просветляется, краски становятся акварельно прозрачными. «Последними аккордами произведения я хотел передать ощущение душевной чистоты и светлого лиризма, лучезарной перспективы, открытого бесконечного простора. На мой взгляд, такое завершение созвучно тем чувствам, которые питают люди к Ленину — вождю и человеку», — говорил С. Лобель в радиоинтервью вскоре после первого исполнения Пятой симфонии.

Особо следует сказать о функции декламации в симфонии. Автор использует ее не только для продвижения сюжета, но и включает в число формообразующих средств. Достигается это активизацией от монолога к монологу (всего их три) оркестрового сопровождения — от статичного аккорда в первом таком эпизоде до широко развитого симфонического звучания в последнем (в финале). Возникающая своеобразная рассредоточенная вариационная форма второго плана сопровождает и усиливает воздействие основного процесса музыкально-драматургического становления.

Глубокое идейно-художественное содержание, сжатость, лаконизм и вместе с тем яркость, броскость музыкальных образов, стремительность и динамизм музыкального действия принесли произведению заслуженный успех. Симфония получила общественное признание, была расценена как значительное явление в молдавской музыке.

Написанный в 1971 году, *Второй струнный квартет* близок Первому и стилистически, и общим настроением музыки. По-новому преломленные и осмысленные, здесь вновь отразились переживания человека со сложной и тонкой духовной организацией, несомненно сильного и волевого, но в то же время ищущего и обуреваемого сомнениями; постигающего жизненные явления как бы изнутри, сквозь призму глубоко личного и субъективно мироощущения.

Наиболее действенные и мужественные образы сконцентрированы в первой части квартета — *Animato*. Ни один из них не застывает однако в изначально задан-

ном ракурсе и потому воспринимается многогранно, в движении и становлении. Особенно показательно пере рождение темы побочной партии. В экспозиции это сфера мягкой, чистой и нежной лирики (средний регистр первой скрипки, пиано). Сопровождающая мелодию легкая ритмическая пульсация вносит оттенок кружения, вальсовости, но не скрадывает интонационную непринужденность, вполне согласующуюся с авторской ремаркой — *quasi parlando*. А в репризе аналогичный эпизод исполняется *marcato* полнозвучным унисоном скандирующих мелодию скрипки и альты при значительно активизирующейся фигурации.

Иными средствами динамизируется главная тема, с первого проведения проникающая энергией и целеустремленностью. Ее исходная призывная интонация (с восходящей квартой) обретает все большую настойчивость, но подобными внешними признаками не исчерпывается сущность образа. Важную роль в его восприятии играет сопровождающая мелодию синкопированная терцовая попевка. Словно позаимствованная из незатейливого народного танца, она пронизывает своим остиным ритмом всю главную партию, а затем и другие разделы первой части. Есть в ней что-то *щемящее*, усугубляемое автоматизмом многократных повторений и специфичным тембром альты (пример 61).

61

Animato

"Второй квартет", I ч. гл. 7.

V- no I

*mp*  
Viola

В отличие от жанрово-бытовой в своих истоках остиной попевки ведущая мелодия главной партии наделена чертами полифонических тем, текучих и непрерывных. Самостоятельность линий подчеркивается их политональным изложением, но наряду с контрастом автор добивается единства тематических компонентов: развертывание начального ядра в скрипичной партии представляет собой не что иное, как вариант интонируемой альтю попевки (в обращении и ритмическом расширении), способствуют сближению и общие ассоциации с исконно полифоническим *basso ostinato*.

Развитие главной темы волнообразно. Каждая кульминация достигается ее мелодическим и полифоническим

варьированием, планомерной интервальной и динамической драматургией. Напряженность усиливают разновысотные смещения образующих единое целое мелодических линий, наслоения новых голосов, постепенное введение все более широких интервалов, хроматизация музыкальной ткани, поначалу сплошь диатоничной. Причем если в первом построении главной партии фактурную плотность обретает ведущая мелодия (внутренне подвижный трехголосный пласт), то в основе второй волны — жанровый элемент, захватывающий в какой-то момент всю вертикаль.

Возрастающая взволнованность, эмоциональная устремленность сменяются непреклонной решительностью в связующей части. Исполненная неумемной энергии, интонационно размашистая (сцепление в мелодии двух восходящих септим), новая тема венчает предшествующее развитие (из главной партии в ее сопровождение переходят жестко гармонизованные синкопированные фрагменты остинатной попевки) и в то же время подготавливает вторым своим построением уже охарактеризованную побочную. Постепенный подход к ней — один из немногочисленных случаев «обратной» волны, ибо нормативным для первой части является принцип длительного нарастания и резкого, внезапного спада после кульминационного момента.

Подобное ступенчатое восхождение, способствующее неослабевающему тону музыка, преобладает и в разработке. Используется в ней весь экспонированный материал, но в иной последовательности, изменившемся соотношении: открывающая первую волну развития главная тема сменяется построением, основанным на побочной, и уже после него включаются элементы связующей. Весь этот раздел отмечен четкостью, выпуклостью интонаций, темы словно «отжимаются», из них вычленяются наиболее рельефные фрагменты. Но вслед за подобной концентрацией проступает другая тенденция — к уходу от интонационной характерности, сглаживанию врезавшихся в память оборотов. Основными двигателями развития становятся ритмические и гармонические средства, динамические эффекты, расчетливо приберегавшиеся ранее. Показательна кульминационная зона разработки, где собственно мелодическое движение практически приостанавливается. Восполняется оно впечатляющими громкостными контрастами диссонирующих созвучий: в достигнутое фортиссимо дважды «вторга-

ются» аккорды на пианиссимо, которое окончательно утверждается в начале репризы. Аналогичен динамический рельеф коды, завершающейся еле слышным шорохом протянутых аккордов и замирающим пиццикато виолончели. Однако во всех случаях резко угасающая звучность не снижает, а по-своему подчеркивает и углубляет господствующее в первой части настроение деятельное и решительное. К иному результату приводит подобный прием в следующих частях.

Начало *Largo* воспринимается как непосредственное продолжение на мгновение прервавшейся музыки, оно не приносит изменения ни фактуры, ни силы звучности, но уже первая мелодическая фраза дает явственно почувствовать переход в новую образно-эмоциональную среду. Прорастает она из интонации, заставляющей вспомнить известную тему-монограмму Д. Шостаковича, хотя кадансовое опевание исходит скорее из молдавского фольклора (пример 62).



В целом вступление создает ощущение внутренней собранности, напряженного ожидания. Способствуют этому и медленное движение с педальными звуками в гармонии, и ладовая насыщенность мелодии (разновысотные тона приведенного фрагмента образуют хроматический ряд в объеме чистой квинты), вначале печально никнувшей, затем восходяще устремленной, но застывающей на неустойчивых звуках мучительным, неразрешаемым вопросом.

Последующее изложение укладывается в рамки охотно применявшейся классиками в медленных частях циклов сонатной формы без разработки, трактуемой впрочем достаточно свободно. Сдерживаемый драматизм и одновременно страстная устремленность улавливаются в главной партии, диапазон мелодического развертывания в ее первом четырехтакте не превышает терции, но потом сразу достигает двух октав. Все же основное развитие в *Largo* приходится на углубленно лиричную побочную партию. В экспозиции оно приводит к яркой кульминации с краткой реминисценцией главной темы, в репризе—к заключительному растворению звуч-

ности с возвращением состояния сосредоточенности, погруженности в мир внутренней жизни, скрытых от поверхностного взгляда мыслей и чувств.

Largo имеет еще одну репризу, образующую последний раздел следующей части — финала. Развернутость повтора побуждает считать его не обычным напоминанием сквозного материала в целях циклического единства, а именно репризой, причем высшего порядка, воздвигающей над масштабной, совершенно самостоятельной третьей частью гигантскую арку и наполняющей содержание произведения особым смыслом. Драматургическое значение этого приема в полной мере можно оценить, только целиком ознакомившись с финалом, ибо после безостановочного моторного движения и насыщенного тематического развития его основного раздела музыка медленной части воспринимается словно в новом освещении.

Архитектонику Allegretto трудно сравнивать с известными схемами. Вначале здесь последовательно вводятся тематические элементы — как правило лаконичные попевки скерцозно-жанрового характера. Их изложение сразу переходит в развитие, отдельное и совместное, в которое каждая тема вносит индивидуальный оттенок. Одна из них близка старинным обрядовым напевам (архаичной трихордовой структурой, многократным повторением интонационных ячеек), она несколько раз словно притормаживает поток движения, знаменуя его восхождение на более высокий динамический уровень (пример 63).



С какой-то ступени зарождается и драматическая напряженность, которая реализуется проведением на ритмически заостренном аккордовом фоне побочной темы первой части. И только после этого новая волна работочного развития приводит к генеральной кульминации — повторной репризе Largo. Нигде до сих пор трагедийное начало не проступало в квартете столь обнаженно. В мелодике явственны интонации, напоминающие стоны, тревожному звону колоколов подобны

открывающие раздел аккорды. В музыке проступают черты траурного шествия, она передает одновременно скорбь и стойкость, страдание и мужественное самообладание. А когда шествие это удаляется и звучность почти истаивает, негромко и замедленно, в ритмическом увеличении проходит с трудом узнаваемая в новом облике открывавшая сочинение остиная попевка. Мелодическое, а затем и гармоническое движение постепенно полностью застывают, оставляя слушателя в состоянии глубокой сосредоточенности, чувствующим необходимость домыслить, до конца осознать поведенную ему музыкальную драму.

Совершенно иной круг образов воплотил С. Лобель в следующем своем произведении — своеобразных, в каком-то отношении даже уникальных фортепианных «Афоризмах». Работая преимущественно в масштабных жанрах инструментальной и вокально-инструментальной музыки, предполагающих обстоятельное, неторопливое изложение и развертывание музыкальной мысли, композитор не мог обойти и очень четкую в современном искусстве тенденцию к сжатости и концентрированности высказывания, обнаруживаемую отнюдь не только в произведениях малых форм. Оттачивая технику и экспериментируя в этой области, он скомпоновал из последовательности крайне лаконичных (редко превышающих 14—16 тактов) пьес, объединенных нитями смысловых и интонационных связей, оригинальную по конструкции крупную форму сонатно-симфонического типа. Вполне обоснованно «Афоризмы» изданы в качестве сонаты для фортепиано<sup>1</sup>, однако первоначально предполагавшееся определение «соната-мозаика» точнее, на наш взгляд, отражает жанровую и композиционную специфику сочинения.

Тридцать миниатюр сгруппированы в «Афоризмах» в три равновеликие части. Водоразделы между ними в какой-то мере условны, поскольку внутренние контрасты иногда не менее глубокие, чем создаваемые началом очередной части. Несомненна и образно-эмоциональная близость отдельных пьес из разных частей, предопределяемая сквозными драматургическими линиями. Все же авторское расчленение убеждает хотя бы потому, что только в таком варианте каждый субцикл обладает из-

---

<sup>1</sup> Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1975.

вестной законченностью, допускающей его самостоятельное исполнение, — в других вариантах последнее воспринялось бы как остановка на полуслове.

Выявить какие-то стабильные закономерности, определенную преуказанность в соединении афоризмов трудно, однако полностью отвергать их тоже нельзя. Было бы натяжкой говорить о подчинении всех компонентов изначально намеченной схеме, но таким же отступлением от истины — абсолютизировать случайность, импровизационность. Течение музыкальной мысли действительно свободно, иногда с неожиданными поворотами, но всегда в определенном русле, с хорошо уловимыми «очертаниями берегов». Относится это и к содержательности произведения, и к его стилистике, и к архитектонике.

Обратимся лишь к одной стороне организации крупной формы — темповой драматургии. В композиции, где скорость исполнения изменяется каждые несколько тактов, фактор этот выдвигается в число первостепенных. Общая для всех частей тенденция — их неизменно сдержанное начало и быстрое окончание. Сходство, однако, относительное. Если первая часть начинается *Andante*, то вторая уже *Larghetto*, а третья — *Lepto*. Если афоризмы, завершающие первые две части, идут *Allegro assai*, то весь цикл заканчивается *Prestissimo*. Резко изменяется скорость движения между соседними пьесами чаще в средней части, но поляризация темпов усиливается постепенно, по мере приближения к финалу — самые протяжные и самые стремительные афоризмы в последней части.

Доминируют в «Афоризмах» лирические образы, но, в отличие от Второго квартета, более светлые, уравновешенные, скорее объективно-повествовательного, чем субъективно-психологического склада. Эпизоды философской лирики не омрачаются внутренними сомнениями, а скерцозные не тревожат драматическим подтекстом. Душевное спокойствие и гармонию передают и пьесы мужественного, эпического характера, органично согласующиеся с остальными, словно дополняющие их новой гранью.

Осуществляя свой замысел, Лобель стремился, как нам кажется, не столько к первооткрывательству, сколько к продолжению сложившихся традиций, и немало почерпнул в классических образцах, причем главным источником вдохновения были для него произведе-

ния русских мастеров. Основанием для подобного предположения служат всплывающие временами образно-стилистические ассоциации с музыкой Бородина, Мусоргского, Прокофьева.

Уже первая пьеса заставляет вспомнить «Прогулку», открывающую «Картинки с выставки» Мусоргского — передаваемым ощущением движения, аккордовой фактурой, но прежде всего — очень близкой предполагаемому прообразу тематической ячейкой (пример 64).

“Афоризмы”, Тч.

64



Учитывая необыкновенную чуткость Лобеля к моментам интонационного порядка, почти цитатное использование этой квартовой попевки нельзя считать случайным, — в нем видится подчеркнутое проявление уважения и преемственности к творчеству особенно почитавшихся им классиков. Тем более, что определенные аналогии рождают и другие афоризмы. Некоторые — опять-таки с «Картинками с выставки», например, четвертый из второй части (*Allegro*) — с «Танцем невылупившихся птенцов», сразу несколько — с «Богатырскими воротами».

Следует отметить, что русский колорит создается в «Афоризмах» не только оформленными интонационно-фактурными комплексами, но и отдельными штрихами, стилистическими приемами. Так, буквально вся первая часть пронизана характерной для русской песни квартовостью, определяющей зачастую не только мелодический облик, но и гармонические структуры. Не менее специфичен идущий от натурального минора заключительный восходящий ход на большую секунду в каденционных оборотах (начальные пьесы первых двух частей, пятая из второй). Большую роль играют в сочинении и колокольные звучания, имитируемые разными средствами и выполняющие различные выразительные задачи в пьесах типа жанровых сенок, колористических пейзажных зарисовок или воплощающих образы эпического склада.

Подобные интонации и звукоизобразительные эффекты, навеянные творчеством русских классиков, вполне органично сплавлены с элементами, исходящими из молдавского фольклора, иногда явственно уловимыми, в других случаях тонко опосредованными, искусно вплетенными в тщательно разработанную музыкальную ткань. Так, живая, в четко ритмованном движении на 7/8 пьеса из третьей части соединяет черты токкаты и свадебного танца «остропэц». Темперамент и виртуозность мужских народных танцев преломлены в шестом афоризме второй части. Выразительный ладовый оборот с увеличенной секундой придает особую окраску седьмой пьесе из первой части, то же самое можно сказать о характерном ритмическом рисунке мелодии в шестом афоризме последнего раздела.

Следует все же подчеркнуть, что ни в одном случае значение соприкосновения с фольклором или музыкальной классикой не исчерпывается созданием только лишь определенного локального, национального колорита. Главное, что ощущает ежесекундно слушатель, это движение по чрезвычайно рельефной образной канве, контуры которой можно уподобить пунктиру, складывающемуся из ярких, обладающих самостоятельной выразительностью микроорганизмов. Потому и воспринимается как единое целое калейдоскоп сменяющихся кадров — пестрый лишь на первый взгляд, на самом деле спаянный цепкими внутренними узлами.

Ничто в искусстве не убеждает и не впечатляет сильнее того, что пройдено и пережито самим художником. Потому столь правдивы, даже автобиографичны произведения С. Лобеля, связанные с гражданской, революционной тематикой, образами борцов за свободу и справедливость, против любых форм жестокости и тирании. Посвящение Г. И. Котовскому Второй симфонии и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина — Пятой, героине молдавского комсомольского подполья Хае Лифшиц волнующей хоровой поэмы — линия эта в творчестве композитора получила продолжение еще в одном сочинении крупной формы. *Шестая симфония* С. Лобеля, написанная, как и Пятая, на текст Ем. Букова, вдохновлена образом Ольги Банчик, олицетворявшим для авторов горькую и славную судьбу многих борцов-антифашистов их поколения.

Молодая бессарабская коммунистка, застигнутая началом второй мировой войны во Франции, Ольга Банчик

без колебаний вступила в движение Сопротивления и вместе с французскими патриотами мужественно сражалась против гитлеровских захватчиков. Осенью 1943 года оккупантам удалось арестовать большую группу сопротивленцев и организовать шумный процесс, призванный своей жестокостью запугать народ. Перед трибуналом предстали главным образом иностранцы, жившие и трудившиеся к началу войны во Франции. Отбор был произведен фашистами сознательно: они тщетно стремились убедить население, что движение Сопротивления не имеет национальных корней. Ольга была среди них единственной женщиной. По отношению к ней проявлено было особое изуверство. Если мужчин расстреляли сразу после вынесения приговора, то ее пытали еще полгода, вывезли в Штутгарт и только 10 мая 1944 года обезглавили. Дата тоже не была случайной — в этот день Ольге исполнилось 32 года.

Шестая симфония — монументальная трехчастная композиция. Однако соединение в первой части развернутой интродукции и сонатного аллегро, а в последней — трех крупных разделов, выполняющих соответственно функции скерцо, финала и эпилога, привносит в цикл черты многочастности. Вокальная партия симфонии предназначена для солистки меццо-сопрано. Текст произносится иногда как монолог, исповедь героини, иногда как рассказ об Ольге и людях, подобных ей, об их негибваемости, бесстрашии, о неизбежном торжестве дела, за которое отдали они свою жизнь. Диапазон воплощаемых образов широк, что достигается отнюдь не калейдоскопичностью тематизма: важнейшим музыкально-драматургическим принципом является создание контрастных характеристик, настроений, состояний на единой интонационной основе, одновременное обновление материала и сохранение стабильных, сквозных элементов, пронизывающих музыкальное изложение и связывающих его. Нагляднее всего это в первой части, где сразу сопоставляются важнейшие идейно-эмоциональные начала произведения: мужественное, грозное — и лирическое. Каждому из них предстоит колоссальное развитие, с обретением многочисленных граней и оттенков, взаимодействием и взаимопроникновением, но какие-то отправные импульсы заложены уже в первых интонациях.

Негромко, но властно и решительно звучит открывающее симфонию соло контрабасов. Неторопливая, дек-

ламационного склада мелодия в глухом, мрачном регистре, вводя в атмосферу гнетущую и драматичную, впечатляет непреклонной устремленностью, отчетливо уловимой благодаря определяющим ее рельеф восходящим ходам на большие септимы. Ощущению напряженности способствуют все элементы, как правило заостренные ладово и интонационно,— словно случайно попавший в эту среду ход по тонам минорного квартсектаккорда немедленно смещается на хроматический полутон (пример 65).

Larghetto "Шестая симфония", Тч. вступл.

65

(C-), *p*

Контрастный образ создает следующая — хорального склада фраза. Это и нежность, теплота, и какое-то ожидание, настороженность, вопрос, в последних интонациях обретающий настойчивость (пример 66).

66

*mp*

Интродукция включает два раздела — чисто оркестровый и с вокальной партией. В чем-то они аналогичны: в обоих случаях музыка последовательно передает состояние оцепенения, затем преодоление скованности, пробуждение действенного начала, активизацию воли, подспудных сил. Но если оркестровый раздел возвращается к первоначальному состоянию, то в вокально-симфоническом процесс этот необратим.

Нельзя не задаться вопросом: присутствует ли в интродукции, да и вообще в симфонии образ врага в какой-то прямой, непосредственной музыкальной характеристике? Вопрос этот спорный. Утвердительно ответить на него можно, с нашей точки зрения, только применительно к гротескно-бурлесковому скерцо, но утверждать, что в произведении постоянно сопрягаются позитивная и негативная образно-эмоциональные сферы, было бы натяжкой. Потому что в большинстве случаев (в том числе и в интродукции) вернее говорить не о реаль-

ном образе врага, а о подразумеваемом, присутствующем «за кадром» и косвенно порождающем наэлектризованную грозовую атмосферу, ощущаемую в симфонии почти непрерывно. Подтверждает подобную точку зрения кардинальное переосмысление некоторых интонаций, их привлечение как в мрачных и трагичных эпизодах, так и в лиричных или проникнутых борьбой. Проследить это не представляет труда.

Естественно связывающаяся с образом Ольги — «девушки святой и юной», выделенная в примере 66 интонация «б» используется потом для воплощения новых состояний: оцепенения, одиночества в сольных переключках деревянных духовых на фоне «пустых» квинт у валторн (ц. 3.), эмоционального подъема, возбуждения в развивающем эпизоде (ц. 5). А в момент первой кульминации (ц. 6) привычная уже интонация с речитацией на одном звуке, получив иное ритмическое оформление, вызывает ассоциации с началом известной революционной песни «Ла Дофтана» (пример 67).

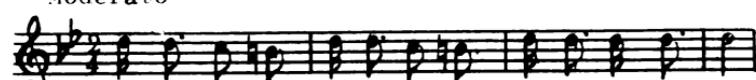
67



6

Moderato

Нар. песня "Ла Дофтана"



Скандируемая плотными многозвучными комплексами, она соединяется в этом фрагменте со страстно-устремленной, ярко звучащей в среднем и верхнем регистре струнных мелодией, являющей собой вариацию открывавшей симфонию фразы контрабасов (буквально ее начальная интонация «а» воспроизводится в заключении эпизода—см. ц. 8). Столь контрастные в первом изложении, темы смыкаются, рождая образы непокорности, зреющего сопротивления. Именно такое смысловое наполнение получают и вторгающиеся время от времени в повествование тяжелые, жесткие аккордовые последовательности. Связанные первоначально только с исходной темой (структуру горизонтали и вертикали определяют по сути одинаковые интервалы), они затем словно за-

стывают на одном высотном уровне, сохраняя лишь ритмическое движение, близкое к элементу «б».

Последний, отметим, выполняет и иную, очень важную эмоционально-смысловую функцию. С первых своих проведений, в прозрачно-пасторальном звучании флейт, гобоев, кларнетов, вторая тема напоминает народные дойнообразные наигрыши и при всех метаморфозах сохраняется в слушательском восприятии олицетворенном устремленности мыслей и чувств героини к краю, где прошли светлые годы ее недолгой жизни, остались близкие люди, малютка дочь.

Передаваемое обобщенно и опосредованно в инструментальных разделах, содержание произведения конкретизируется в тексте. В интродукции, например, после охарактеризованного начального эпизода вновь встают образы тюремного двора, бесстрастно-немого рассвета. Ольга вспоминает землю, «где поют про лист зеленый», откуда улетела она «нежданно к дальней Франции пожарам, к коммунарам». Текст не подменяет, однако, выразительных средств самой музыки — все компоненты партитуры насыщены интонациями из обеих тем. При этом в оркестровой партии — весьма ответственной, отнюдь не аккомпанементной — заметно усиливается роль колористических приемов, привносящих как звукоизобразительные оттенки, так и психологические нюансы. Это и протянутые, тревожно мерцающие диссонирующие гармонии, и засурдиненное звучание медных, отдаленно напоминающее армейские фанфары, и по-своему напряженное сочетание крайних регистров деревянных духовых.

В сонатном аллегро вокальная партия также подключается не сразу — только в средней части, тогда как экспозиция и реприза решены чисто инструментальными средствами. Это цельные и компактные «блоки», сцементированные фактурным и интонационным, а отсюда и образно-эмоциональным единством. Темы главной и побочной партий близки между собой и одновременно явственно берут свое происхождение от исходной темы симфонии, непосредственное воспроизведение которой по ходу развития (без начального элемента, но с проращением) воспринимается как его органичное составное звено.

Тем разительнее изменение тонаса музыки. Проникнутая непрерывной, активной ритмической пульсацией при неизменно восходящем развертывании каждого построения и сгущающейся плотности фактуры, она обре-

тает твердую и четкую поступь, волевою целенаправленность. По мере приближения к кульминации экспозиционное развитие сменяется разработочным, в ходе которого кристаллизуется призывная синкопированная интонация , вновь воскрещающая в памяти песню

узников Дофтаны, запечатлевшую для истории не сло-мленную тюремщиками жизнестойкость борцов с тиранией, их непреклонную верность своим идеалам.

Вступление голоса знаменует переход от внутренне монолитного моторно-динамического плана в сферу более разнообразных и часто сменяющихся эмоций, с гибкими — вслед за текстом — перепадами уровня драматического напряжения, накала чувств. Ни один штрих не является, однако, случайным, каждый вносит свою лепту в бережно воссоздаваемый образ героини. Предстает она здесь и беззащитно хрупкой, нежной и чистой в нескончаемом кошмаре пыток, ночной мгле, прорезаемой лишь «костром Джордано Бруно», и мужественно выдерживающей испытания, сохраняющей достоинство и нравственное превосходство в диалоге с палачами.

В комплексе используемых средств первостепенное значение имеет интонационная выразительность вокальной партии. В ней концентрируются и по-новому — с возрастающей экспрессией — предстают знакомые по интродукции обороты. С септимой в качестве узлового интервала, например, которая берется здесь преимущественно в нисходящем направлении. Или терцовая попевка из второй темы, иногда «сжимаемая» в полутоновую структуру, иногда «растягиваемая» в целотоновую (и одно, и другое, опять-таки в отличие от первоосновы, больше в нисходящем движении).

Интонируется вокальная партия чаще на скупом, оттеняющем мелодию инструментальном фоне, а порой даже монодийно — в первой фразе, например (ц.23) — по контрасту с достигнутой перед тем вершиной оркестрового развития. Привлекает внимание использование чистых тембров солирующих скрипок, деревянных духовых для усиления лирической стороны образа, малосекундовой педали на словах «Тьма, тьма, костер Джордано Бруно» (в интродукции тянущийся кластер в басовом регистре фортепиано — один из компонентов обрисовки беспросветного тюремного двора), сухих, отрывистых аккордов и глиссандирования труб, сопровождающих вопросы гитлеровца, — текст здесь произно-

сится также с минимальной распевностью, близко к выкрикам.

Самые теплые, проникновенные и в то же время самые трагичные страницы повествования — во второй части, где в большом, страстном монологе, исполненном нежности и тоски, горя и боли открывается скорбный и величественный образ Матери. Мысленно обращаясь к дочке, уходя на какие-то мгновения в мир грез и воспоминаний, Ольга не утрачивает ощущения реальности тюремных преград, неминуемой казни. Тем драматичнее воспринимаются ее простые и обыденные для другой ситуации слова ласки и любви.

Музыкальный материал *Andante* навеян интонациями и ритмами народных молдавских мелодий. Хотя композитор не прибегнул ни к цитированию фольклора, ни к прямому следованию его образцам, ассоциации с отдельными жанрами — медленной хорой, колыбельной — явственны. Еще достовернее отдельные обороты со специфичными ладовыми или кадансовыми элементами. Представление об этом могут дать начальная и заключительная фразы основной темы — широкого мелодического дыхания, лирически выразительной, передающей глубокие, но в большей мере сдерживаемые, чем высказываемые чувства (пример 68).

Poco più mosso Пч.

68 а

И ле-тит мой взор тос-кли-вый  
сквозь тю-рем-ны-е пре-гра-ды  
В до-м: где слит мо-я от-ра-да

Если в первой части мелодический рельеф определяют, как правило, большие септимы, тритоны, уменьшенные кварты и октавы, то во второй преобладают пластичные секундовые опевания, а из других интервалов — чистые кварты и октавы. Возвращается более жесткая лексика в эпизодах речитативного (во вступ-

лении, например) или взрывчато-экспрессивного характера — как во втором большом разделе (с. 42), когда стоны за простенком прерывают мечты, и в музыку вновь вторгаются образы войны и борьбы. Внезапно начинаясь накатывающимися большой волной рокотом и ударами, этот раздел включает знакомые уже слуху интонации, обретающие значение сквозных характеристик несгибаемости борцов Сопротивления.

В *Andante* имеются репризные построения — обрамление первого раздела, всей части (открывающее и завершающее ее трехголосие флейт, — терпкое и прозрачное одновременно, оно словно звучащая тишина создает ощущение и покоя, и скрытой напряженности, никогда не покидающей тревоги). Однако в целом форму следует считать разомкнутой. Возобновляющееся после трагедийной кульминации (нараспев, без зафиксированной мелодии произносимые слова: «Весна оделась черными цветами, молчит сурово, закованная в цепи...») мысленное обращение к ребенку — это уже скорее не песня, а плач, причитание, мольба. Музыка содержит лишь минимальные реминисценции, обретая новый жанровый оттенок — похоронного боцета.

Последняя часть Шестой симфонии представляет собой сложную конструкцию с нестандартным использованием и размещением нового и сквозного материала, с функциональной самостоятельностью крупных разделов формы. Их соединение общим интонационно-драматургическим каркасом — еще одно (после Третьей и Четвертой симфоний) проявление тенденции в творчестве С. Лобеля к компактности монументального симфонического цикла, к непрерывности и внутренней цельности сменяющихся стадий развития.

Резко контрастирует с *Andante* начало третьей части — своеобразное, но полновесное оркестровое скерцо. Именно здесь сосредоточены откровенно колючие, саркастические образы, средствами гротеска характеризующие зловещее вражеское нашествие. Ведущую роль в музыке получает тембро-ритмическое начало, самостоятельность и специфичность которого подчеркиваются с нарочитой преувеличенностью и постоянством. Оно становится олицетворением бездушной механической напористости, недоброй силы, пугающей своим дерганьем и кривляньем. Гораздо реже и всегда в сочетании с характерным ритмом или тембром выступает на первый план интонационный фактор. Рельефных с этой точки зрения мест немного, как

правило это драматургически узловые построения экспозиционного либо обобщающего назначения.

После настороженно сдержанной вступительной фразы ударных в скерцо устанавливается непрерывная ритмическая пульсация с подстегивающими движение переборами, синкопами. Каждый компонент порученной флейте первой темы (стремительный начальный взлет, настойчивые репетиции одного звука, фигурационное плетение с хроматическим ходом в скрытом двухголосии), немедленно отделяясь от остальных, служит источником интенсивного разработочного развития (пример 69).

69

Animato ПГч.

Fl. *p* *mf*

Музыка подобна сметающему все на своем пути стремительному потоку, с порогами и водоворотами, подгоняемому порывами ветра, холодного и неприветливого. Лишь изредка колорит просветляется, но эти короткие фрагменты, словно призрачные блики (изящно-полетный вальс, например — ц. 54) снова захлестываются неутраченной стихией. Элементов, несущих позитивный эмоциональный заряд и эквивалентных по своей броскости и потенциалу свистящим пассажам, вульгарному глиссандированию, угрожающим аккордовым ударам и прочим атрибутам образов зла, в лексике скерцо нет. Только пройдя все фазы динамического нагнетания и достигнув кульминации, звучность растворяется, и чем-то напоминающий (при отсутствии интонационного сходства) средневековый *dies irae* октавный унисон валторны и трубы приводит собственно к финалу — последнему этапу борьбы, отчаянной схватки противоборствующих сил (единственной в произведении!), с трагической развязкой и тем не менее утверждением действенного и оптимистического начала.

Форма финала достаточно свободная и определяется скорее конкретной идейно-драматургической канвой, чем хрестоматийными схемами. Однако известные черты сонатности в соотношении и развитии материала, движении и обновлении образов сохраняются, что позволяет пользоваться при разборе — с какими-то оговорками, конечно — привычной и потому удобной терминологией.

Экспозицию и разработку финала пронизывают маршевые ритмы, чеканная твердость которых символизирует уверенный, решительный шаг бойцов Сопротивления. Исходный импульс главной партии — лапидарная секундовая попевка. После интенсивного прорастания и широкого мелодического распева она неоднократно возвращается в первоначальном и еще более суровом, аскетичном облике — скандируемая на одном звуке (пример 70).

70

а

♩ = 116

Бьёт при бой, не ра вен бьёт

б

*f* V ni „V le

Второй из приведенных вариантов — один из нескольких в симфонии оборотов с распрямленной мелодической линией. «Безынтервальные» структуры при различном ритмическом рисунке встречаются и в первой части, и в скерцо, сближая контрастные образы и обуславливая интонационно-стилистическое единство произведения. О подобном переосмыслении тематизма, характерном для музыкальной драматургии Шестой симфонии, речь уже шла выше — применительно к материалу интродукции. В финале этот прием использован несколько иначе. Проведение темы из скерцо не воспринимается как вариантное преобразование главной темы финала, ибо идейно-образная сущность их полярна, и сохраняющиеся в каждом случае индивидуальные детали фактурного оформления препятствуют, несмотря на внешнее подобие, стиранию смысловой противоположности.

Введение темы из скерцо далеко не единственное, но, пожалуй, наиболее ответственное использование в финале сквозного материала. Убедиться в этом можно, даже бегло проследив в нем взаимодействие музыкальных образов, продвижение музыкальной мысли.

Наступательная активность возрастает в финале волнами, захватывающими поочередно главную и побочную партии, затем разработку. Эмоционально и тематически разделы экспозиции родственны, составляя звенья единой цепи, их отличие прежде всего в сфере ритма, более

дробного и оживленного на новой ступени развития. Завершает экспозицию в качестве ее кульминации первая лейттема из интродукции, но еще ярче вершина, достигаемая в последующем большом разработочном фрагменте, где, инкрустируемый тематическими «осколками» из разных частей, по-прежнему доминирует мужественно-героический материал финала.

Казалось бы, после гротескной вакханалии скерцо на пути зла и бесчеловечности воздвигнут монолитный, непреодолимый заслон, и окончательное торжество светлого начала должна принести ожидаемая реприза. Вполне допустимое, подобное решение было бы, однако, упрощенно-схематичным, художественно неубедительным, и, самое важное, обеднило бы концепцию. Композитор пошел по иному пути, до конца сохраняя драматическую напряженность повествования.

Следующий раздел формы совершенно своеобразен. Это как бы совместная реприза двух частей — скерцо и финала, приносящая не столько повторение знакомых пластов музыки, сколько их дальнейшее развитие и непосредственное столкновение. Исчерпавший текст и умолкающую вплоть до эпилога вокальную партию восполняет здесь интенсификация оркестровых средств, а четкая интонационно-фактурная разграниченность противоборствующих сил позволяет, хотя и более обобщенно, но в главном — однозначно воспринимать узловые моменты драматургической канвы.

Возобладают на данном этапе и количественно, и динамически материал и образность скерцо, что подчеркивается генеральной кульминацией, словно продолжающей на расстоянии, только еще более грозно и зловеще, аналогичную зону предыдущей части. Однако скрежет пульсирующих тритоновых и секундовых сочетаний прерывает возрождающая героический облик попевка из второй темы интродукции — в ритмическом расширении, с крутым нарастанием до предельно возможной звучности. И тут напрашивается зримый образ: гордо подымавшаяся во весь рост, без страха перед палачами, с устремленным в будущее взором, Ольга мужественно встречает смерть. Как момент трагической развязки воспринимается пауза всего оркестра, едва слышно нарушаемая почти бесплотной унисонной (в противоположных регистрах) фразой флейты-пикколо и басового кларнета. Еще одна вариация первой лейттемы, она повторяет в каких-то чертах переход от скерцо к финалу и подводит здесь к эпилогу.

Эпилогом, «Легендой об Ольге» назван в сохранившейся авторской аннотации заключительный раздел последней части. Основную его мысль (пожалуй, и всей симфонии) передает одна из строчек текста: «Сраженный за правду пусть в песне живет...»

Контрастирующее со всем предшествующим повествованием, это относительно небольшое по протяженности, но исполненное искреннего и глубокого чувства послесловие концентрирует в себе реминисценции ведущих тем симфонии. И оно не лишено внутреннего движения, развития, включает в числе других хоральный реквиемный эпизод. Но в целом здесь приходит просветление и умиротворение, ощущение вечности и незыблемости, неподвластности времени воспеваемых нравственных идеалов, мужества, душевной красоты и гармонии. Завершается симфония бесконечно тянущимся аккордом струнных, хрустально-чистым перезвоном колокольчиков и на их фоне — светлым звучанием у малой и большой флейты второй лейттемы, воплощающей трогательно чистый образ Ольги Банчик, каким он остался в памяти близко знавших ее композитора и поэта.

Художник большого потенциала, высокого гражданского и профессионального долга, С. Лобель редко когда делал в творчестве сколько-нибудь значительные перерывы. Замыслы новых произведений возникали и зрели у него обычно еще в процессе работы над предыдущими композициями. А после того, что откристаллизовывалась концепция и собран был материал, окончательная реализация, запись сочинения при имеющемся опыте и композиторской технике не отнимала много времени. В результате список его произведений пополнялся очередной крупной работой практически ежегодно, включая последнее десятилетие жизни. Одно из немногих исключений — ничем не заполненный промежуток, разделяющий две его последние симфонии. В клавире. Шестая симфония показана была в Союзе композиторов 16 ноября 1973 года, пробное исполнение в филармонии состоялось 11 июня 1974 года, а официальная премьера только 14 февраля 1976 года. Затянувшееся по не зависевшим от композитора обстоятельствам окончательное рождение произведения, трудности, неизменно возникающие с исполнением новой музыки, легко ранимое авторское самолюбие — все это породило скепсис и разочарование, временно оттолкнуло его от творчества.

Кризис, однако, был преодолен. Несмотря на приближавшееся 70-летие, С. Лобель чувствовал неисчерпавшийся запас творческой энергии, желание поделиться со слушателем новыми художественными мыслями, идеями, рождаемыми движением времени, окружающей действительностью, никогда не прерывавшимся общением с молодым поколением современников. И уже в 1977 году закончена была и исполнена (19 марта) *Седьмая симфония*, для многих неожиданная светлым, бодрым, поистине юношеским настроением музыки: сочинение посвящено советской молодежи.

Образность Седьмой симфонии однозначной и упрощенной не назовешь. В ней немало лирических страниц, глубоких раздумий, подступают временами и печальные чувства. Но лицо произведения определяют неукротимая энергия и динамизм — самых разных оттенков. Освежают восприятие и интонационная незатертость тематизма, и нестандартность композиционных решений — каждой части в отдельности и цикла в целом. При этом явственны неоклассические тенденции, уловимые в избранном камерном составе оркестра (струнные, фортепиано, литавры и два духовых инструмента — гобой и труба), в некоторых особенностях формообразования (например, повторение экспозиции в первой части) и, конечно же, самой музыки — жанровых и стилистических, — затрагиваться они будут по ходу изложения.

Основной контраст в первой части приносят реприза и предшествующий ей фрагмент разработки. А образы экспозиции сближают неумная активность, изящество и веселый задор, хотя в главной партии преобладают импульсивные, в побочной — кантиленные, а в заключительной — решительно-размашистые мелодические элементы. Соприкасаются темы и интонационно, что можно заметить в приводимых фрагментах (из главной для большей наглядности выписана вторая фраза, пример 71).

Структура лежащего в основе главной темы мелодизированного аккорда при повторениях варьируется, неизменным, однако, остается характерный интервал уменьшенной октавы, создающей своеобразное ладовое мерцание, игру мажора и минора. Интонация с уменьшенной октавой имеет и в заключительной теме, а с побочной главную роднит тритоновая попевка, складывающаяся из малой секунды и чистой квинты. Следует выделить еще один цементирующий элемент, компонуе-

Allegro "Седьмая симфония", I ч. гл. т.

71 *mf*

71 *mf* -ноб. т.

в *sf* закл. т.

мый из трех-четырех звуков, в распрямленном виде образующих полутоновый ряд, но сочетаемых во всех возможных последовательностях. Эти обороты пронизывают первую часть, определяя единство ее интонационного строя.

Развитие в разработке вплоть до кульминации (ц. 14) протекает в том же эмоциональном ключе, что и в экспозиции. Привлекают искусное и изобретательное обращение с материалом, полифоническая насыщенность музыкальной ткани, красочной и полнокровной — при в общем-то экономной, прозрачной партитуре. Высокой концентрацией тематических элементов и минимальностью общих форм движения обусловлена самостоятельная выразительность контрапунктирующих голосов.

Кульминационная точка разработки — это и узловой, поворотный момент в музыкальной драматургии первой части. Достигнув динамической вершины, ритмическая пульсация угасает, сменяясь тянущимися аккордами, речитативом альтов. Звучность спадает, бурлящий круговорот движения словно обрывается внезапно возникшими сомнениями, нахлынувшими мыслями, глубокими и серьезными.

Так подготавливается реприза, где знакомый материал с трудом узнается только по внешним очертаниям. Первоначально задорные и озорные образы предстают здесь неожиданно притихшими, в новом — лирическом преломлении. Без сопровождения, в ритмическом увеличении интонируется виолончелями главная тема, несколько полнокровнее, но также смягченно — побочная

(без подстегивающих взлетов в сопровождении арпеджированной попевки из главной темы, как это было в экспозиции) и заключительная. Только в небольшой коде «околки» главной темы принимают первоначальный вид, но происходит это как бы вскользь, словно мимолетное воспоминание.

Создавая в Седьмой симфонии собирательный образ своего юного современника, С. Лобель стремился обобщить в нем разные качества и черты, присущие молодому поколению нового времени. Как часто в подобных случаях видятся отнюдь не самые привлекательные стороны «исследуемого объекта», особенно в сравнении с оставшимся в памяти идеализированным обликом молодого человека тех лет, на которые пришлось юность самого художника. Частное заслоняет порой главное, кричащая бездуховность отдельных индивидуумов воспринимается как характерное для всех сверстников. Но всегда пронизательный и критичный взгляд композитора был одновременно добрым и мудрым. В шумных и динамичных проявлениях беспечности и беззаботности он не усматривает безнадёжного легкомыслия, потому что захлестывающая в юности радость мировосприятия не исключает подлинных чувств, нравственной чистоты и убежденности, а вместе с ними — способности к столь же великим делам, что совершались молодыми во все времена. Оттого и ведется музыкальный рассказ в произведении так просто и открыто, без умильной слащавости, но и без иронии и гротеска. В каждой части образ дополняется правдивыми новыми гранями.

В скерцо движение еще стремительнее, чем в быстром разделе первой части. Само ощущение юности, душевное и физическое, передает тема главной партии. Важный ее компонент — начинающаяся с первого такта живая, полетная фигурация. Лишь изредка прерываясь или утяжеляясь, попеременно выдвигаясь на первый или отступая на второй план, она пронизывает и объединяет почти все разделы скерцо, придавая ему определенные черты *perpetuum mobile*.

Искрящаяся жизнерадостность — ведущая, но не единственная сторона музыки второй части, развитие в которой направлено на выявление таких качеств, как упорство, настойчивость, внутренняя сила. Уловить их помогают четкие и импульсивные ритмы, волевые и устремленные интонации, но, пожалуй, еще в большей

мере остинатные мотивы. Не привлекая к себе поначалу чрезмерного внимания (в первом предложении главной партии, например), остинатность уже в связующей партии «проникает» в мелодию, основу которой составляет синкопированная тритоновая попевка. Производная от нее побочная тема сохраняет несколько суровый и архаичный характер, несмотря на оттенок экзотичности (джазовый элемент), привносимый фактурным и ритмическим оформлением. Ощущение чего-то неизбежного, надежного, непоколебимо устойчивого окончательно утверждается в разработке и открывающем репризу проведении побочной темы, после которой изложение возвращается в первоначальное русло.

Контраст между второй частью и третьей в какой-то мере аналогичен отмеченному внутри первой части, но глубже и драматичнее. Если в начальном Allegro различные настроения скорее дополняют друг друга, обуславливая полноту и многомерность целого, то здесь противопоставляются полярные в своем роде начала. Музыка Larghetto проникнута скорбными эмоциями, не переходящими, впрочем, в трагические: первая потеря или обида, неосуществившаяся мечта или разочарование — мало кому дано этого избежать, но в юности все переносится легче и без надлома, душевные раны затягиваются быстро — жизненный тонус, энергия и оптимизм берут свое.

Написано Larghetto в сонатной форме с эпизодом (автономным вариационным циклом) вместо разработки. Вступление и заключение примечательны изложением мелодической линии литаврами. В основу ее положена трехзвучная попевка, складывающаяся из тонов минорного квартсекстаккорда. Подобная интонация вплавлена была в главную тему первой части, истоки ее — в призывно-героическом бетховенском мелосе. При всем различии создаваемых образов, она и здесь привносит ощущение мужественности и волевой решимости.

Чужда расслабленности и прорастающая из этой же попевки главная тема третьей части, сохраняющая не совсем регулярную (с переменным метром), но твердую поступь печально-сурового шествия. Сдержанность чувств постепенно преодолевается в побочной партии. Их первая вспышка, правда, угасает: напластовывающиеся аккорды квартовой структуры sforцандо сменяются никнущими хроматическими сползаниями, а затем собственно темой — не особенно распевной (в объеме

уменьшенной кварты), но концентрирующей в себе глубокую горечь и боль (пример 72).



Развитие этого напева — преимущественно полифоническими средствами, с значительным расширением диапазона — передает не покорное погружение в печальные эмоции, а внутреннюю борьбу, страстное стремление преодолеть их, — подтверждение тому авторская ремарка *vigoso* в унисонной кульминационной фразе. И уже просветленнее звучит у солирующей скрипки возвращающаяся главная тема: она и замыкает экспозицию, вновь обретая суровую и сдержанную окраску.

Тема центрального эпизода наделена наиболее яркой и открытой экспрессией. С предыдущим материалом она контрастирует скорее внешне, ибо по сути не выходит из намеченного в экспозиции драматургического русла. Импровизационного склада мелодия исполнена патетики и драматизма. Тембр солирующего гобоя и архаичная ладовая структура неторопливо сменяющихся попевок приближают ее к древним инструментальным наигрышам, скупыми средствами передававшими чувства острые и неподдельные (пример 73).



Различные оттенки первоначального образа попеременно усиливаются в вариациях: декламационные элементы — во втором проведении, опять же гобоем; преломленные черты богата — в ритмически самой свободной — почти без сопровождения — фразе альтов; колористическое начало — в трехголосном изложении темы засурдиненными солирующими скрипками. В фактурно наиболее плотной вариации (альты и виолончели на фоне обретающих ритмическую четкость контрапунктирующих голосов) проступают черты траурного, чуть торжественного марша, после чего возвращение мелодии гобоем

воспринимается как своего рода тембровая реприза центрального эпизода. Включает последняя вариация и развитие, готовящее общую для всей части кульминацию и сокращенную репризу сонатной формы: полнозвучное, в известной мере резюмирующее идейно-художественное содержание *Larghetto* проведение побочной темы солирующими виолончелями.

Как и средние части, финал основан на едином в своей образной сущности материале. Развитие протекает в нем практически в одной эмоциональной сфере, сменяющиеся пласты музыки поддерживают и усиливают общее светлое, захватывающе жизнерадостное настроение, неугасающая моторность и напористость движения допускают жанровое сравнение с токкатой.

Любопытна композиция четвертой части — без симметричных построений, пропорционального развития ведущих тем, с непрерывной, поэтапной разработкой материала при отсутствии соответствующего самостоятельного раздела. Все же какие-то черты сонатности сохраняются, усматриваются они в последовательном репризном повторении основополагающих элементов с изменяющимся их высотным соотношением, в масштабности и внутренней динамичности возникающего целого.

Восходящая в своих истоках к свадебному молдавскому танцу «остропэц», главная партия базируется на двух тематических элементах. Один из них выполняет мелодическую функцию, другой представляет разновидность фигурации с равномерным бегом восьмых в семидольном размере, но именно он определяет индивидуальный облик и импульсивный характер главной партии (то, что роль его отнюдь не аккомпанементная, подчеркивается периодическим изменением в двойном контрапункте регистрового взаимоположения образуемых каждым элементом линий).

Значительно сложнее и широкоохватнее сфера побочной партии — как по объему, так и по интонационному содержанию. В очень развернутом разделе с калейдоскопической частотой и яркостью сменяются мелодически рельефные и самостоятельные построения. Некоторые из них и темами назвать нельзя, поскольку ни в первоначальном, ни в измененном виде они больше не повторяются. Целью подобной щедрости композитора, обычно максимально использовавшего выразительные возможности каждого элемента, было создание пестрой, многокрасочной музыкальной картины, способной выз-

вать в воображении слушателя ассоциации с радостным массовым празднеством.

Своей броскостью и основополагающим значением для дальнейшего становления выделяются три темы. Первая из них—собственно даже не тема, а совокупность призывно-фанфарных тембро-интонаций в партиях трубы и гобоя, выполняющих связующую, переходную роль и подготавливающих по ходу изложения вторую, центральную тему раздела (ц. 66). Фрагмент этот—первый в побочной партии, где явственно ощутим экспозиционный тип изложения, и одно из немногих мест, легко узнаваемых в репризе (не только мелодически, но и жанрово—близким к вальсовому ритмичным кружением).

Все же наибольшей структурной четкостью и оформленностью отмечена третья тема. Складывающаяся из четырех равновеликих пятитактовых фраз и образующая заключительную часть побочной партии, она воссоздает колорит и характер массовых молодежных песен, соединяющих лиризм с чувством душевного подъема, юношеской устремленности, радостного энтузиазма. Фактурно уплотненная, эта тема достигает в репризе предельной для избранного состава оркестра мощности звучания, и, дополненная небольшой кодой, в оптимистическом ключе завершает последнюю симфонию.

19 января 1979 года на очередном творческом собрании в Союзе композиторов Молдавии в числе других новых сочинений исполнялся *Третий струнный квартет* С. Лобеля. Непосредственное впечатление от произведения было сильным и на редкость единодушным. Присутствовавшие не разошлись во мнении: в молдавскую камерно-инструментальную музыку внесен ценный и значительный вклад.

Третий квартет—одно из наиболее лиричных, душевно открытых сочинений С. Лобеля. Исповедальность не была постоянной чертой творчества композитора, склонного к художественному воплощению реальных жизненных явлений, своего отношения к объективным сторонам окружающей действительности, но лишь изредка делившего самыми сокровенными, глубинными, личностными переживаниями. Даже в этих случаях музыка его чужда повышенной экзальтации, сохраняет сдержанность и ненаročность, только чуткому восприятию позволяя уловить истинный масштаб волнующих автора мыслей и чувств. Относится это и к более ран-

ним, и к самым поздним сочинениям — последнему квартету, фортепианному концерту.

Своеобразна композиция квартета: медленная первая часть переходит аттасса во вторую, объединяющую оживленное скерцо и лирико-драматический финал. Медитационная музыка значительно превалирует над моторной, определяя основное содержание и стилистический облик произведения,—скерцовые эпизоды вносят лишь минимально необходимый жанровый и драматургический контраст.

Высокий уровень экспрессии в начальном Adagio определяет уже первый монолог виолончели, сочетающий призывно-патетическую декламационность с лирическим распевом, волевою устремленностью с несуетливой сосредоточенностью. Ни разу не повторяемая целиком, эта фраза играет все же важную тематическую роль, ибо заимствованные из нее рельефные обороты регулярно вкрапливаются впоследствии в непрерывно развертывающиеся и интонационно обновляющиеся мелодические линии. В комплексе с такими факторами, как специфика тембра, фактуры, ритма, они обретают формообразующее значение, восполняя отсутствие традиционной репризности (пример 74).

Adagio "Третий квартет", 1ч. вступл.

V-c *ff* con fermezza

*mf* *mf*

На первом этапе становления (в главной партии) последовательное накопление голосов, уплотнение фактуры способствует ощущению внутренней твердости и упорства, преодоления героем сомнений и неуверенности. Но печальные мысли возрождаются каждый раз заново, и это определяет эмоциональную неустойчивость и напряженность музыки.

Порыв сменяется спадом и в связующей партии, после которой побочная (с незатейливой, преимущественно из секундовых «качаний», мелодией) приносит новый образ — ласковый, нежный и одновременно изящный, чуть танцевальный. Негромкое звучание, прозрачная инструментальная ткань, легкий штрих побуждают вос-

принимать его словно издали, сквозь неясную дымку — может быть, как воспоминание, мечту; однако и сюда вторгается оттенок драматизма.

Разработка в первой части отсутствует — как и обычно у С. Лобеля в медленных сонатных формах с текучим развитием материала. Совершенно свободна, в какой-то мере даже условна реприза, выделяемая перечисленными выше формообразующими признаками. В ней усиливаются суровые и мужественные черты первоначальных образов. Особенно ощутимо это в укороченной побочной партии, начинающейся так же затаенно, как в экспозиции, но затем резко динамизированной и завершающейся на гребне волны патетической интонацией, которой открывалось *Adagio*.

Во второй части четыре основных раздела: первый и третий суть экспозиция и реприза скерцо, второй — его самостоятельная середина, а четвертый выполняет в циклической драматургии финальную функцию.

Мелодический облик и грациозно-задорный характер скерцо создается почти безостановочной фигурацией в партии первой скрипки, поддерживаемой отрывистыми аккордами и эпизодическими подголосками, сгущающимися перед кульминацией. Вначале чуть настороженная, ритмическая пульсация затем укрепляется, бег шестнадцатых становится регулярным, сохраняя при этом четкую структурность. Членящаяся на правильные четырех- и восьмитакты фигурация в каждом построении вытекает вокруг смещающихся опорных тонов. Последние складываются в восходящую линию, устремленность которой графически отражает нарастающую динамику музыки. Способствуют этому нарастанию и другие моменты: активизация фактуры, штрихов, а главное — ладо-интонационная интенсификация, постепенное внедрение в диатонику хроматических фрагментов, скачков на широкие интервалы.

Сложнее движение и смена образов в следующем разделе. Начинаясь бодрой и решительной новой темой в духе энергичных массовых песен, изложение затем сходит с намеченной колее, переводится в другое русло. С жалобно-щемящей настойчивостью повторяется в верхнем регистре экспрессивная синкопированная попевка в объеме уменьшенной терции, перерастающая в еще более тревожную мелодию с тритоновой интонационной основой. Одновременно обретают маршевую твердость мелодические линии альты и виолончели —

сумрачные и неторопливые, в размеренном, ритмически совпадающем движении. В кульминации фактура унифицируется грузной поступью упорно повторяющихся аккордов, но затем вновь восстанавливается мелодическая гибкость и самостоятельность голосов. Всем этим переходам сопутствуют изменения эмоционального тона музыки, которая сохраняет, однако, драматическую остроту и неустойчивость, психологическую содержательность, углубляющуюся с каждым перепадом в фактурно-тематическом развитии.

В репризе скерцо возобновляющееся кружево фигурации не приносит первоначальной легкости и непринужденности. Тот же материал звучит здесь значительно и серьезнее — то ли потому, что основная мелодичная линия перенесена в басовый регистр, то ли меняется после средней части само восприятие. Постепенно музыка переходит в сферу открытого динамизма. Движение подстегивается синкопированными ритмами, фигурация все чаще расслаивается на разные голоса, подхватывающие ее поочередно либо одновременно, создавая своеобразное мерцание, диссонирующую вибрацию.

Примечательно появление в одном из эпизодов новой интонационной и штриховой детали — мотивов с равномерной ритмической пульсацией шестнадцатых на одном звуке. Восходит этот прием к виртуозному лэутарскому стилю — возникающая ассоциация сохраняется вплоть до последнего, кульминационного фрагмента, отмеченного туттийно-симфоническим характером звучания. Подобные народно-песенные или жанрово-бытовые «островки» рассыпаны по всему циклу, можно указать на типично фольклорный кадансовый оборот из открывающей квартет темы (тт. 6—7), проступающую в четкой ритмованности крайних разделов скерцо танцевальность, упоминавшуюся песенную мелодию его средней части. Еще характернее опосредованное претворение аналогичных элементов, постоянно направленное на демократизацию требуемых образностью современных выразительных средств, усложненных интонационных комплексов, на облегчение восприятия глубокой концепционности музыки.

Относится сказанное, естественно, и к финальному разделу второй части. Ведущую роль в нем играет уже знакомый материал — в виде оформленных тематических образований либо более общих, но семантически определенных интонаций. Последние имеют иногда

фольклорную первооснову,— таковы, например, секундовые качания, ведущие свое происхождение от самых нехитрых колыбельных песен. Для уяснения идейно-художественного замысла квартета желательна, однако, последовательная характеристика непростой и не допускающей однозначного толкования эмоционально-тематической канвы финала.

Построение, прерывающее моторно-динамическое движение скерцо, контрастирует с ним внезапной статикой (настороженное *pizzicato* альта и виолончели на фоне pedalного звука у второй скрипки). Перекликается оно с одним из эпизодов главной партии первой части (ц. 2), в то время как следующий фрагмент возрождает эмоциональный строй побочной. Именно там впервые привлекли к себе внимание секундовые попевки — «качания», но здесь они служат исходной точкой для напряженного и драматичного итогового становления. Ласково убаюкивающие интонации, особенно выразительные у первой скрипки в третьей октаве, обретают постепенно размахистость (амплитуду «качаний» определяют все более широкие интервалы, в том числе тритоны и септимы), а вместе с ней — настойчивость. Застенчивая мольба, робкое выражение чувства перерастают в его страстное и требовательное излияние. С какого-то момента в развитие включается песенная тема из средней части скерцо. Ее полифоническая разработка приводит к генеральной кульминации — репризе в мощном октавном унисоне декламационно-патетической начальной темы квартета.

Последнюю точку, или, вернее, многоточие, ставит небольшая кода, где музыка проникается на истончающемся звучании особой теплотой, гармоничностью, с трудом поддающимся словесному определению настроением. Есть здесь и умиротворение, и грусть, и продолжающееся размышление — быть может, о чем-то далеком, светлом, несостоявшемся.

Третий квартет и впервые прозвучавший 12 мая 1979 года на Пятом съезде композиторов Молдавии *Концерт для фортепиано с оркестром* создавались С. Лобелем параллельно. Многим они близки между собой — проникновенностью и общительностью музыки, характерными элементами авторской лексики, создающими в совокупности ощущение единого стиля. Но в главном отличаются. Последнее завершённое произведение композитора отмечено особенно свежим, теплым, лучезарно-



В широком и свободном последующем развитии эта тема отнюдь не преобладает, но роль ее нельзя преуменьшать, поскольку остальные образы возникают либо в заданном ею направлении, либо по контрасту — и в одном, и в другом случае она сохраняется в памяти как важный драматургический ориентир. Потому ее возвращение в усиленном, более насыщенном варианте (с чертами марша) гармонично обрамляет и уравнивает общую форму.

Больше ни один фрагмент музыкального материала не повторяется в сколько-нибудь идентичном облике. Непрерывностью обновления обусловлена устремленность становления, соразмерностью и внутренней связью сменяющихся построений — стройность воздвигаемой композиции.

На первых этапах членение целого на относительно самостоятельные разделы более явственно, что подчеркивает их экспозиционность. При этом изменение или сохранение типа изложения играет не меньшую формообразующую роль, чем интонационный фактор. Так, если мелодика сменяющего главную партию раздела (ц. 4—7) вполне может рассматриваться как продолжение и прораствание ее наиболее напевного элемента, то появляющаяся здесь сквозная, ритмически непрерывная фигурация обособливает его. И одновременно объединяет: последнее очень важно, потому что и сам этот фрагмент не лишен контрастов — бурной взволнованности, мягкой лирики, страстного подъема чувств.

Рамки следующего построения (ц. 8—12) очерчиваются новым фактурным приемом — поочередным звучанием оркестра и солирующего инструмента. Основное настроение также устанавливается не сразу, только после сопоставления патетической активности с сумрачной сосредоточенностью кристаллизуется образ нежный и простодушно-наивный. Мелодические контуры не лишены, однако, некоторой изысканности: продолжая цепочку вариантов тематической ячейки из середины главной партии, ведущий мотив становится фрагментом извилистой, ладово и интонационно усложненной линии (пример 76).

1 ч. 106. т.

76.



Ни разу не повторяющаяся в комплексе, приведенная мелодия все же выполняет тематическую функцию, так как заимствованные из нее элементы и, что еще важнее, создаваемый образ воспроизводятся непосредственно после главной темы перед окончанием первой части. Вместе с высотным сдвигом это позволяет определить данный раздел как побочную партию оригинальной сонатной формы, а предшествующий ему (в репризе он сокращен) — как связующую.

Если в экспозиции эмоциональные нюансы основных образов необычно переменчивы, то развернутый центральный эпизод исчерпывается скерцозной токкатностью. Подобная монолитность цементирует крупный раздел и при мало ощутимой интонационной связи с окружающим сообщает ему даже известную автономность в циклической драматургии, как бы восполняющую отсутствие самостоятельного скерцо.

Музыка медленной средней части концерта исполнена на красоте и душевной гармонии. Утонченная интеллектуальность, сосредоточенная работа мысли не берут под сомнение, а утверждают светлое и радостное мироощущение, порождаемое глубокой убежденностью в неиссякаемости, разумности лучшего, что заложено в природе и человеке.

Характерно, что фрагмент из *Lento* прозвучит в финале, в его кульминационной зоне. Эта «запаздывающая» реприза (прием, неоднократно используемый в инструментальных циклах С. Лобеля) воспринимается прежде всего драматургически — как окончательное восторжествование определенных мыслей и идей, но немаловажна и ее архитектурная роль: «дистанционного» округления, замыкания открытой в основной своей части композиции.

Впрочем, отдельные элементы репризности можно обнаружить и в самом *Lento*, особенно явственно в начале изложения — этот этап, напомним, и в первой части отмечен был наибольшей структурной четкостью. Сходна и секундо-квартовая интонационная основа исходных тем обеих частей, но здесь от прорастающей из архаичной попевки мелодии веет спокойствием и какой-то особой утренней свежестью. Плавная и текучая (с часто скрадываемыми метрическими опорами), она вариационно повторяется в оркестровых фразах, обрамляющих задумчивый монолог солирующего инструмента.

Красочен гармонический эффект на стыке построенный (ц. 29): смена терпких аккордовых гроздьев (лине-

арного происхождения) чистым и прозрачным ре-минорным трезвучием, прима которого обретает значение стержневого центрального тона в ладово зыбком и изощренном последующем становлении. Чуть позже (ц. 32) архитектурным рубежом служит другой контраст — разработочного развертывания и ариозного эпизода, где выразительную мелодию густого оркестрового унисона оживляют арпеджированные фигурации фортепиано. И, наконец, самостоятельную формообразующую функцию выполняет заключительный диалог солиста и оркестра: то ли возобновление типа изложения, то ли возвращение изначальных оттенков образа, а скорее всего и одно, и другое побуждают воспринимать его как своего рода репризу, скорее, конечно, ассоциативную, чем тематическую. Все это движение сопровождается перепадами эмоционального тонуса музыки, однако доминируют в ней мягкая элегичность, пейзажная созерцательность; изредка прорывающаяся взволнованность недолго держит слушателя в напряжении.

В финале логическое довершение получают все наметившиеся ранее драматургические линии. Его первый крупный раздел — сфера скерцозных образов: немного угловатой, добродушно юмористичной танцевальности в главной партии, изящной полетности — с дозой озорного лукавства — в побочной. Но здесь же заложены зерна будущего «осерьезнивания» музыкального повествования — в связующей и заключительной партиях проскальзывают интонации, ассоциирующиеся с колыбельной главной темой первой части, несут они с собой заряд упорства и динамичности.

Постепенная активизация изложения с прорастанием и разработкой этих зерен, использованием разнообразной аккордовой и пассажной фортепианной техники, полифонизацией сопровождения приводит к яркой кульминации, где торжественно и патетично, в полнозвучном оркестровом tutti проводится завершавшая *Lento* мелодия. И только после спада этой волны, обретения фактурной легкости и прозрачности (теплый тембр солирующей скрипки, серебристая звонкость верхнего регистра фортепиано) начинается реприза собственно финального материала — с сохранением отголосков скерцозности, но скорее в лирическом ключе. А замыкает концерт открывавшая его тема. Суровая и сдержанная в начале первой части, она проникается здесь чувством трепетным и нежным в светлом и чистом звучании медленно истаивающих аккордов.

Заканчивая обзор важнейших сочинений С. Лобеля, трудно удержаться от того, чтоб еще раз не окинуть взглядом творческий путь композитора. Первые профессиональные сочинения второй половины тридцатых годов, активное участие в строительстве музыкальной культуры молодой Молдавской республики, годы поисков, настойчивых и целеустремленных, наконец, произведения шестидесятых и семидесятых годов, в которых наиболее полно раскрылось дарование композитора... Свыше сорока лет упорного творческого труда, больше семидесяти опусов.

Особое место среди них занимают семь симфоний, которые не только позволяют проследить творческую эволюцию автора, но и отражают в известной мере сложный путь развития всей советской молдавской музыки. От красочного и непосредственного, но в значительной мере иллюстративно-схематичного воплощения картин народной жизни и историко-патриотической темы в ранних симфониях, через самоуглубленную лирико-драматическую концепционность Третьей и Четвертой симфоний, он приходит в Пятой и Шестой к образности эпико-героического склада, утверждающейся в столкновениях и борьбе противоположных начал, в преодолении трагедийных и скорбных эмоций. Игравшие во всех этих произведениях важную, но все же подчиненную роль активно-действенные импульсы, бурлящая ритмическая энергия становятся определяющими в посвященной советской молодежи Седьмой симфонии, где впервые намечается поворот к более лаконичному, графичному симфонизму.

Внимательно прислушиваясь к различным течениям в музыке XX века, свободно владея многообразным арсеналом современных выразительных средств, С. Лобель всегда оставался чуждым самоцельному экспериментаторству, внешним эффектам, поверхностной изысканности. Острые гармонии, сложные полифонические приемы, насыщенная интересная фактура нигде в его сочинениях не заслоняют выразительности мелодических линий, естественности течения музыкальной мысли.

Никогда не ослабевал интерес С. Лобеля к молдавскому музыкальному фольклору. На протяжении всего своего творческого пути он наряду с работой над крупными произведениями делал обработки народных песен или писал оригинальные пьесы в народном духе. Эволюция авторского стиля не могла не коснуться и подобных сочинений малой формы. Если в раннем творчестве

композитор словно любит красота народной мелодии и избегает всего, что может нарушить ее первозданную выразительность, то впоследствии он находит пути все более индивидуального претворения народных интонаций, с использованием могучих ресурсов, которыми располагает ныне профессиональная музыка.

Представление о творческом облике С. Лобеля было бы неполным без упоминания его многолетней работы на кафедре теории и композиции Института искусств им. Г. Музическу, где он воспитал целую плеяду композиторов и музыковедов. Среди его выпускников — Семен Лунгул и Валерий Сырхватов, Евгений Дога и Аркадий Люксенбург, Олег Негруца и Серафим Бузила, Тудор Кирияк и Дмитрий Киценко. Этот список можно продолжить.

Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР, профессор Соломон Мойсеевич Лобель скончался 2 апреля 1981 года. Нелепый, трагический случай оборвал жизнь композитора, далеко не исчерпавшего творческую энергию, полного новых замыслов — на рабочем столе остались эскизы Восьмой симфонии, в которой он, как и во всех своих сочинениях, стремился запечатлеть атмосферу эпохи, духовную жизнь современника в ее постоянно обновляющихся формах, глубоких и всесторонних связях с миром, обществом, временем.

## Основные сочинения Шт. Т. Няги

Симфонietta.

Симфоническая поэма «Слепой музыкант».

Две симфонии.

Соната для фортепиано.

Соната для скрипки и фортепиано.

Струнный квартет.

Фортепианный квинтет.

Три симфонических эскиза («Тоска по Родине»,

«Народный танец», «Метелица»).

Оратория «День гнева» (текст П. Метастазю).

Два романса («Колыбельная», «Первые снежинки»).

Французская сюита для фортепиано.

Пять фортепианных пьес («Парафраза» на тему Т. Зейдлера, «Два ноктюрна», «Танец», «Бессарабка»).

«Дойна» для гобоя и струнного оркестра. 1940.

«Молдавская фантазия» для скрипки, фортепиано и струнного оркестра. 1941.

Симфоническая сюита «Молдавия». 1942.

Песня-романс «Ты лети, лети, тоска» (слова народные).

«Дойна» для колоратурного сопрано с оркестром.

Две пьесы для скрипки и фортепиано («Хородинка» и «Импровизация»).

«Поэма о Днестре» для симфонического оркестра. 1943.

Концерт для скрипки с оркестром. 1944.

«Гимн Молдавской ССР» (слова Ем. Букова и Б. Истру). 1945.

Кантата «Штефан чел Маре» (текст Ем. Букова). 1946.

Музыка к пьесе Л. Деляну «Витязь со звездой во лбу» («Волшебная булава»).

Романсы «Сия пустынная страна» (слова А. С. Пушкина), «Ты пела песню» (слова Л. Корняну).

Кантата «Бессарабцы» (текст Л. Корняну). 1947.  
Кантата «25-летие Молдавской ССР» (текст А. Лупана и П. Крученюка). 1949.  
Две фортепианные пьесы («Остропэц» и «Жок молдовенеск»). 1950.  
Оратория «Песнь возрождения» (текст Ф. Кабарина). 1951.  
Песни, обработки молдавских народных мелодий.

## Основные сочинения Е. К. Коки

Симфоническая поэма «Ночь в Крыму».  
Симфоническая картина «Балалайка».  
Первый струнный квартет.  
Две симфонии.  
Симфониетта для струнного оркестра.  
«Румынское каприччио» для симфонического оркестра.  
«Концерто грессо» для струнного оркестра.  
Опера «Жар-птица» («Принц Ионел и волшебный волк») — по мотивам русских и молдавских сказок.  
Балет «Цветы маленькой Иды» (по сказке Г. Х. Андерсена).  
Музыкальная комедия «Сигналы с Марса».  
Музыкальная комедия «В стране каннибалов».  
Симфоническая картина «Свадьба в деревне».  
Фантазия для скрипки с оркестром «Весенняя симфония». 1940.  
Музыка к пьесе «Скрипка гуцула».  
Музыка к пьесе «В долинах Молдавии» (текст Л. Корняну и Я. Кутковецкого.) 1945.  
Симфоническая поэма «Сталинград»  
Хоровая сюита «Дойна» (текст Ем. Букова). 1949.  
Второй струнный квартет.  
Симфоническая поэма «Кодрул». 1950.  
Музыкальная комедия «Марийкино счастье» (соавтор — К. Бенц) по пьесе Л. Корняну и Е. Геркена. 1951.  
Оратория «Котовский» (стихи Ем. Букова).  
Опера «Борис Главан» (не закончена).  
Оркестровые сюиты, инструментальные пьесы.  
Романсы «Озеро», «Весна», «О, останься» (На стихи М. Эминеску) и др.  
Песни «Хора освобожденной Бессарабии» (слова Л. Корняну), «Флуерашуля» (слова народные), «Новая дойна», «Борис Главан» (обе на стихи Ем. Букова), «Вставайте все» (слова П. Крученюка) и др.  
Обработки народных песен «Я пою и танцую», «Свадьба», «Кириак», «Велела мне мать жениться», «Застольная» и др.

## Основные сочинения В. Л. Полякова

Хореографический этюд «Старинная повесть» («Иляна»), либретто Ю. Сидоренко. 1936.  
Сюита на молдавские темы. 1938.

Симфоническая картина «Застольная». 1939.  
Симфоническая фантазия «Каприччио на еврейские темы».  
«Концертный марш» в форме увертюры для духового оркестра. 1943.  
Первая симфония. 1944.  
Вторая симфония. 1946.  
Третья симфония (с хоровым финалом, текст В. Леседева-Кумача). 1947.  
«Торжественная увертюра».  
Два латышских танца в обработке для малого оркестра.  
Музыкальная комедия «У голубого Дуная» (либретто Л. Гуревича). 1948.  
Четвертая симфония «Чкалов» в десяти эпизодах. 1950.  
Симфоническая «Поэма-рапсодия». 1952.  
Симфоническая поэма «Сквозь пламя».  
Концерт для скрипки с оркестром. 1953.  
«Увертюра-поэма» для симфонического оркестра. 1954.  
Концерт для фортепиано с оркестром. 1955.  
«Скерцино» для кларнета с оркестром. 1957.  
Пятая симфония. 1958.  
Балет «Легенда о зодчем» (совместно с В. Сливинским), либретто В. Йовицэ. 1959.  
Концерт для виолончели с оркестром. 1960.  
Шестая симфония (героико-фантастическая). 1961.  
«Новеллетта» и три пьесы «Памяти С. Прокофьева» для скрипки и фортепиано. 1962.  
Музыка к художественному фильму «Армагеддон».  
«Concerto rustico» — концерт для симфонического оркестра. 1963.  
Поэма для смешанного хора и ансамбля из 14 инструментов «Бунд димнияца» («С добрым утром»). 1963.  
Театрализованная оратория для хора, солистов, балета и оркестра «Песня зари» (либретто Е. Платона и Е. Дречина). 1964.  
«Праздничная увертюра». 1965.  
Квартет для двух скрипок, альты и виолончели.  
Седьмая симфония. 1966.  
Симфониетта «Вешний сад». 1969.  
Музыка к драматическим спектаклям «Девушка и смерть» (по пьесе А. М. Горького), «Кьоджинские перепалки» (по пьесе К. Гольдони) и др.  
Романсы, песни, обработки молдавских народных мелодий.

## Основные сочинения А. Г. Стырчи

«Легкие вариации» и «Пастораль для фортепиано». 1946.  
Романс «Закат» (слова А. Стырчи).  
Две прелюдии для фортепиано. 1947.  
Обработка молдавской народной песни «Погоняй, Георге».  
Романсы «День вечереет» (слова Ф. Тютчева), «Жди у окна» и «Кодыбельная» (слова А. Стырчи), «Вокализ». 1948.  
Прелюдия си-бемоль минор и Гавот для фортепиано.  
Баллада «Чужая земля» (слова А. Софронова) для хора и фортепиано. 1949.  
Песни «Руки прочь от Кореи» (слова А. Глейзерова) и «Мой друг» (слова В. Сосюры) для голоса и фортепиано. 1951.

Романсы «Так и рвется душа», «Если встречу с тобой», баллада «В поле ветер веет» (слова А. Кольцова). 1954.  
Три песни к спектаклю «Иван да Марья» (по пьесе В. Гольдфельда).

Романс «Вечер» (слова Ф. Тютчева). 1955.  
«Поэма-соната» для виолончели и фортепиано. 1956.  
«Баллада о скрипке» (слова А. Гужеля)— новая редакция баллады «Чужая земля». 1957.  
Песни «Ленин с нами» и «Молодость» (слова А. Гужеля).  
Обработки молдавских народных песен «Лист зеленый ореха», «Девушка с зелеными глазами», «Лист зеленый бука».  
Поэма «Моя Молдова» (слова А. Гужеля) для хора а капелла. 1958.  
Музыка к спектаклю «Бурлящий Дунай» (по пьесе Ем. Букова в соавторстве с В. Поляковым).  
«Колыбельная» и «Скерцо» для фортепиано.  
Песни «Ты помнишь» (слова П. Заднипру) и «Озеро ночное» (слова А. Гужеля).  
Опера «Сердце Домники» (либретто А. Гужеля). 1959.  
Кантата «Ода Ленину» (слова П. Дариенко). 1960.  
Романсы «О любви не напоминай» и «Что бы я ни отдал» (слова Д. Довбы).  
Кантата «К вершинам» (текст А. Гужеля). 1961.  
«Романтическая сюита» для фортепиано. 1962.  
Соната для фортепиано. 1963.  
Романс «Осень» (слова А. Бусуйока).  
«Домника»— вторая редакция оперы «Сердце Домники». 1964.  
Романс «В каждой осени» (слова А. Бусуйока).  
Романсы «Гроздь винограда» и «Иллюзии» (слова А. Гужеля). 1966.  
Романсы «Зимняя акварель», «Весенняя акварель», «Окна» (слова Г. Водэ).  
Песни «Молдавский край» и «Лэутаре, мэи» (слова Гр. Виеру).  
Музыка к спектаклю «5000 чистоганом» (по комедии М. Бадикова).  
Романсы «Жду тебя» (слова А. Гужеля), «Песнь матери» и «Край родной» (слова Гр. Виеру). 1968.  
Обработка русской народной песни «Лучинушка».  
«Героическая баллада»— третья редакция оперы «Сердце Домники». 1969.  
Два этюда для фортепиано «Контрасты». 1970.  
Романс «Я люблю другую» (стихи С. Есенина). 1971.  
Романсы на стихи поэтов союзных республик «Ансты летят» (В. Телеукэ), «Мое сердце» (С. Капутикян), «Жизнь не замрет» (А. Сагиян), «Старость и юность» (И. Прончатов), «Осенняя березка» (В. Сосюра), «Тишина» (Э. Межелайтис), «Радость, комедии» (Р. Гамзатов), «Влюбленный пес» (А. Кешоков), «Бери свое сердце» (Я. Райнис). 1972.

## Основные сочинения С. М. Лобеля

Шесть детских пьес для фортепиано. 1946.  
Три прелюдии для фортепиано. 1947.  
Скерцо для симфонического оркестра.

Первая соната для фортепиано. 1948.  
Два молдавских танца в форме рондо для фортепиано.  
Первая симфония («Праздничная»). 1949.  
Фортепианные пьесы (семь сборников). 1951—1959.  
«Поэма» для фортепиано. 1952.  
Романсы «В сомнении», «Весна» (стихи В. Рошки).  
Вторая соната для фортепиано.  
Вторая симфония («Памяти Г. И. Котовского»). 1953.  
Кантата «Наши зори» (текст Ем. Букова). 1954.  
Рондо для скрипки и фортепиано. 1956.  
Концерт для скрипки с оркестром.  
Романсы «Жду тебя», «Черешня, черешня», «Не цвети» (стихи Ем. Букова).  
Концертино для гобоя и фортепиано. 1957.  
Первая соната для кларнета и фортепиано.  
Третья соната для фортепиано. 1958.  
Симфоническая картина «В роще».  
Романсы «Перламутровые крылышки», «Среди густого леса», «Синие птички» (стихи М. Эминеску).  
Песни, обработки молдавских народных мелодий для хора а капелла и для голоса и фортепиано. 50—70-е годы.  
Третья симфония. 1960.  
Первая соната для виолончели и фортепиано. 1961.  
Кантата «Поэма о партии» (текст Ем. Букова). 1962.  
Четвертая симфония. 1964.  
Вторая соната для виолончели и фортепиано. 1965.  
«Поэма о Хае Лифшиц» для хора а капелла (слова Л. Деляну).  
Сюита для фортепиано. 1966.  
Вторая соната для кларнета и фортепиано. 1967.  
Первый струнный квартет. 1968.  
Пятая симфония («Столетию В. И. Ленина», текст Ем. Букова). 1970.  
Второй струнный квартет. 1971.  
Фортепианная соната «Афоризмы». 1972.  
Хоровая поэма «И ягоды, и листья» (стихи И. Виеру).  
Шестая симфония («Памяти павших в борьбе с фашизмом», текст Ем. Букова). 1974.  
Седьмая симфония. 1977.  
Третий струнный квартет. 1978.  
Концерт для фортепиано с оркестром. 1979.

## Основная литература

- Вдовина Е.** Молдавский советский романс.— Кишинев, Литература артистикэ, 1982.
- Владими́рова Е.** Струнные квартеты С. Лобеля. В книге: Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии.— Кишинев, Штиинца, 1982, с. 126—144.
- Клетинич Е.** С. Лобель.— М., Советский композитор, 1973.
- Клетинич Е.** Классик молдавской музыки (О творчестве Шт. Няги).— Советская музыка, 1981, № 3, с. 77—83.
- Кочарова Г.** Борцам за правду и свободу посвящается (О Шестой симфонии С. Лобеля).— Советская музыка, 1979, № 5, с. 27—36.
- Мануйлов М.** Евгений Кока.— Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1959.
- Милютина И.** Молдавия. (о первом квартете С. Лобеля).— Советская музыка, 1969, № 1, с. 28—30.
- Милютина И.** Обогащение традиций (О творчестве С. Лобеля).— Советская музыка, 1970, № 9, с. 32—38.
- Поляков В.** Композитор и фольклор.— Вечерний Кишинев, 1967, 8 февраля.
- Софронов А.** Штефан Няга.— Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1959.
- Софронов А.** Штефан Няга (1900—1951).— М., Советский композитор, 1968.
- Софронов А.** Штефан Няга.— Кишинев, Литература артистикэ, 1981.
- Столяр З.** Молдавский скрипичный концерт (С. Лобе-

- ля).— Советская музыка, 1958, № 8, с. 64—67.
- Столяр З.** Молдавская советская симфония.— Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1967.
- Столяр З.** С. Лобель. Третья симфония.— В книге: Советская симфония за пятьдесят лет.— Л., Музыка, 1967, с. 172—177.
- Столяр З.** Молдавская советская песня.— Кишинев, Литература артистикэ, 1979.
- Ткач Е.** А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях.— Кишинев, Литература артистикэ, 1979.
- Ткач Е.** Пятая симфония В. Полякова.— Советская музыка, 1960, № 5, с. 50—52.
- Ткач Е.** В. Поляков.— Советская музыка, 1963, № 10 с. 141—142.
- Ткач Е.** В гостях у музыкантов (О творчестве А. Стырчи).— Советская музыка, 1969, № 2, с. 144—145.
- Цибульская Ю.** В. Поляков. Пятая симфония.— В книге: Советская симфония за пятьдесят лет.— Л., Музыка, 1967, с. 253—260.
- Цибульская Ю.** О трех партитурах В. Полякова.— В книге: Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии.— Кишинев, Штиинца, 1982, с. 111—125.
- Музыкальная культура Советской Молдавии.** Сборник статей.— М., Советский композитор, 1965.
- Музыкальная культура Молдавской ССР.** Сборник статей.— М., Музыка, 1978.
- Композиторы Молдавской ССР.** Краткие очерки жизни и творчества.— Кишинев, Госпздат Молдавии, 1956.
- Композиторы Молдавской ССР.** Сборник статей.— М., Советский композитор, 1960.
- Композиторы Советской Молдавии.** Краткий биографический справочник.— Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1967.
- Композиторы и музыковеды Молдавии.** Биобиблиографический справочник.— Кишинев, Тимпул, 1979.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
Штефан Няга . . . . .	5
Евгений Кока . . . . .	28
Валерий Поляков . . . . .	50
Алексей Стырча . . . . .	87
Соломон Лобель . . . . .	140
Основные сочинения Шт. К. Няги . . . . .	188
Основные сочинения Е. К. Коки . . . . .	189
Основные сочинения В. Л. Полякова . . . . .	189
Основные сочинения А. Г. Стырчи . . . . .	190
Основные сочинения С. М. Любеля . . . . .	191
Основная литература . . . . .	193

## **Евгений Самойлович Клетинич**

### **ОЧЕРКИ О СОВЕТСКИХ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРАХ**

Редактор В. Балтаг. Художественный редактор Н. Левенталь. Технический редактор В. Бужуля. Корректор И. Корявская.  
ИБ №2208.

Сдано в набор 09.11.83. Подписано к печати 27.01.84.  
АБ 02629. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. №1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 10,29. Уч.-изд. л. 10,90. Усл.-кр. отт. 10,50. Заказ 1070: Тираж 3000. Цена 75 коп.

Издательство «Литература артистикэ»  
Кишинев, пр. Ленина, 180.

Центральная типография, Кишинев, ул. Флорилор, I Государственный комитет Молдавской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.