

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА  
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

На правах рукописи

УДК 785.73:780.616.433.036(478)(043)

**ПЛЕШКАН ИРИНА**

**ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО В КОМПОЗИТОРСКОМ  
ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА:  
ИСТОРИКО-СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ**

**653.01. – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ**

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения и культурологии

Научный руководитель:



Ткаченко Виктория,  
д-р искусствоведения,  
профессор

Автор:



Плешкан Ирина

**КИШИНЕВ, 2024**

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA  
MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE RLASTICE**

Cu titlu de manuscris

CZU 785.73:780.616.433.036(478)(043)

**PLEȘCAN IRINA**

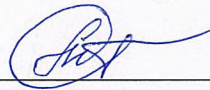
**TRIOUL CU PIAN**

**ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA  
SUB ASPECT ISTORICO-STILISTIC**

**653.01. – MUZICOLOGIE**

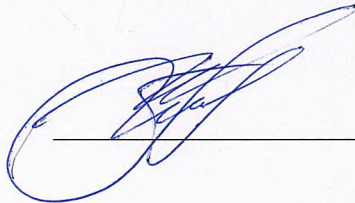
Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:



Tcacenco Victoria,  
doctor în studiul artelor,  
profesor universitar

Autor:



Pleșcan Irina

**CHIȘINĂU, 2024**

**© Плешкан Ирина, 2024**



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>АННОТАЦИЯ</b> (на русском, румынском и английском языках).....	5
<b>СПИСОК ТАБЛИЦ</b> .....	8
<b>СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ</b> .....	9
<b>СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ</b> .....	11
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	13
<b>1. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ТРИО В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ</b> .....	22
1.1. Фортепианное трио как жанр инструментальной ансамблевой литературы.....	22
1.2. Эволюция фортепианного трио в западноевропейской музыке.....	26
1.3. Жанр фортепианного трио в русской музыке: историческое развитие и стилевые особенности.....	37
1.4. Специфика жанра в композиторском творчестве Республики Молдова.....	43
1.5. Выводы по главе 1.....	48
<b>2. ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КЛАССИЦИСТСКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ОРИЕНТАЦИИ</b> .....	50
2.1. Ассимиляция стиливых и жанровых признаков классицизма и романтизма в фортепианном трио <i>A-dur</i> Константина Романова.....	50
2.2. Фортепианное трио Макса Фишмана как звуковой документ эпохи.....	71
2.3. Выводы по главе 2.....	85
<b>3. ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА КАК СФЕРА ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА</b> .....	88
3.1. Жанровые и стиливые особенности клезмерской музыки в цикле Златы Ткач <i>Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и         фортепиано</i> .....	88
3.2. Макроцикл „I”, „N”, „O” Владимира Ротару: к проблеме ассимиляции фольклорных моделей разного генезиса.....	108
3.3. Выводы по главе 3.....	122
<b>4. АССИМИЛЯЦИЯ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА</b> .....	126
4.1. Претворение джазовой стилистики в фортепианном трио Олега Негруцы.....	126
4.2. <i>Рапсодия</i> для скрипки, виолончели и фортепиано Ливиу Штирбу в контексте синтеза музыки академической традиции, джаза и рок-музыки.....	136
4.3. Выводы по главе 4.....	149
<b>ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ</b> .....	151
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	155
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Примечания</b> .....	169
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Перечень фортепианных трио, созданных композиторами Республики Молдова в период XX – начала XXI веков</b> .....	175
<b>ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ</b> .....	178
<b>CURRICULUM VITAE</b> .....	179

## АННОТАЦИЯ

**Плешкан Ирина. Фортепианное трио в композиторском творчестве Республики Молдова: историко-стилевой аспект. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2024.**

**Структура диссертации:** введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 174 наименований, 2 приложения; 142 страниц основного текста.

**Ключевые слова:** фортепианное трио, композиторы Республики Молдова, музыкальный стиль, ансамблевая фактура, приемы фольклорного происхождения, клезмерская музыка, джаз, импровизация, массовая музыкальная культура.

**Цель работы:** панорамное исследование жанра фортепианного трио в композиторском творчестве Республики Молдова XX – начала XXI веков, рассматриваемого с точки зрения стилового разнообразия его наиболее репрезентативных образцов.

**Задачи исследования:** представить композиторское наследие Республики Молдова в жанре фортепианного трио; выполнить целостный анализ наиболее значимых сочинений, созданных для фортепианного трио композиторами Республики Молдовы; выявить стилевую принадлежность опусов, представленных в аналитических очерках; на основе изучения музыкального материала избранных опусов сформулировать основные стилевые направления в развитии молдавского фортепианного трио исследуемого периода.

**Научная новизна и оригинальность:** часть представленных в диссертации материалов изучается впервые: таковы обнаруженные в архиве Союза композиторов и музыковедов Молдовы *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано М. Фишмана, *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу, а также рукопись *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* из личного архива З. Ткач. Наиболее репрезентативные сочинения данного жанра не рассматривались ранее с позиций их принадлежности к основным стилевым направлениям: классицистско-романтическому, неофольклорному, а также связанному с ассимиляцией массовой музыкальной культуры.

Полученные результаты вносят вклад в **разрешение важной научной проблемы**, состоящей в научном осмыслении наиболее ценных с художественной точки зрения образцов фортепианного трио в музыкальной культуре Республики Молдова и их систематизации по стилевому критерию, тем самым дополняя представление об эволюции жанра фортепианного трио и его месте в отечественном композиторском творчестве.

**Теоретическое значение:** настоящая работа дополняет и расширяет существующие знания о жанре фортепианного трио в молдавской музыке, вносит вклад в систематизацию стилевых процессов, происходящих в данной жанровой сфере. В анализе избранных сочинений в жанре трио впервые применяются такие понятия, как макроцикл фортепианных трио, трактовка фортепианного трио как цикла программных пьес и др., способствующие научному осмыслению данного явления.

**Практическая значимость:** научные идеи и выводы работы могут найти применение в последующих исследованиях, а также в учебных курсах *История национальной музыки, Музыкальная форма, Камерный ансамбль*.

**Внедрение научных результатов:** материалы диссертации апробированы в ходе национальных и международных научно-практических конференций в Республике Молдова, Румынии, Белоруссии, Российской Федерации и внедрены в научный обиход посредством публикации научных статей в специализированных изданиях. Положения исследования нашли применение в педагогической деятельности автора в классе *Камерного ансамбля* Института искусств им. А. Рубинштейна, г. Тирасполь.

## ADNOTARE

**Pleşcan Irina. Trioul cu pian în creația componistică din Republica Moldova sub aspect istorico-stilistic. Teza pentru obținerea titlului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2024.**

**Structura tezei** include: introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 174 titluri, 2 anexe; 142 de pagini ale textului de bază.

**Cuvinte-cheie:** trio cu pian, compozitori din Republica Moldova, stil muzical, factură de ansamblu, procedee de sorginte folclorică, muzică klezmer, jazz, improvizație, cultură muzicală de masă.

**Scopul lucrării:** cercetarea panoramică a genului de trio cu pian în creația compozitorilor din Republica Moldova din secolul XX – începutul secolului XXI, din punctul de vedere al diversității stilistice ale celor mai reprezentative mostre ale acestuia.

**Obiectivele cercetării:** prezentarea moștenirii componistice în genul trioului cu pian; analiza complexă a celor mai importante creații scrise pentru trio cu pian de către compozitorii din Republica Moldova; scoaterea în evidență a apartenenței stilistice a opusurilor prezentate în cercetare; formularea celor mai importante orientări stilistice în dezvoltarea trioului cu pian moldovenesc în perioada cercetată, în baza studierii materialului muzical al opusurilor selectate.

**Noutatea științifică și originalitatea:** o parte a materialelor prezentate în teză este studiată pentru prima dată, la acestea se atribuie lucrări aflate în arhiva Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Moldova: *Trio* pentru vioară, violoncel și pian de M. Fișman; *Rapsodia* pentru vioară, violoncel și pian de L. Știrbu; 4 piese pentru vioară, violoncel și pian *Din folclorul evreiesc* din arhiva personală a compozitoarei Z. Tcaci. Cele mai reprezentative scrise în genul de trio cu pian, prezente în lucrările compozitorilor din Republica Moldova, sunt cercetate pentru prima dată din perspectiva apartenenței acestora la principalele direcții stilistice: clasic-romantice, neo-folcloristice și cele asociate cu asimilarea culturii muzicale de masă.

Rezultatele obținute contribuie la **soluționarea problemei științifice importante**, care constă în comprehensiunea științifică a celor mai valoroase opere artistice create în genul de trio cu pian în cultura muzicală din Republica Moldova și sistematizarea acestora după criteriul stilistic, completând, astfel, viziunea privind evoluția genului și rolul acestuia în creația componistică autohtonă.

**Importanța teoretică:** teza de față completează și lărgeste cunoștințele existente despre genul de trio cu pian în muzica moldovenească, aduce o contribuție în sistematizarea proceselor stilistice ce au loc în această sferă genuistică. În procesul de analiză a creațiilor selectate pentru prima dată au fost introduse unele noțiuni precum macro-ciclu de trio cu pian; tratarea trioului de pian ca ciclu de piese cu program ș.a., ce contribuie la comprehensiunea acestui fenomen.

**Valoarea aplicativă a lucrării:** ideile științifice și concluziile tezei pot fi utile în cercetările ulterioare și în cursurile didactice de *Istoria muzicii naționale*, *Forme muzicale*, *Ansamblu Cameral*.

**Implementarea rezultatelor științifice:** materialele tezei au fost aprobate în cadrul conferințelor științifico-practice naționale și internaționale ce au avut loc în Republica Moldova, România, Bielorusia și Federația Rusă, și introduse în utilizarea științifică prin publicarea lor în edițiile specializate. Tezele cercetării au fost valorificate în procesul didactic desfășurat de autoarea tezei în clasa de *Ansamblu Cameral* Institutul de Arte A. Rubinstein din Tiraspol.

## ANNOTATION

### **Pleşcan Irina. Piano trio in the composer's creation of the Republic of Moldova: historical and stylistic aspect. Thesis for Doctor's Degree in Arts Studies and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chişinău, 2024.**

**Thesis structure:** introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 174 titles, 2 annexes; 142 pages of body text.

**Keywords:** piano trio, composers of Moldova Republic, music style, ensemble texture, folklore genesis techniques, Klezmer music, jazz, improvisation, popular musical culture.

**The purpose of the work:** the panoramic research of the piano trio genre in the composer's creation of the Republic of Moldova in the 20<sup>th</sup> and beginning of the 21<sup>st</sup> centuries, considered from the point of view of the stylistic diversity of its most representative examples.

**The research objectives** are: to outline the compositional heritage of the Republic of Moldova in the genre of piano trio; to realize the holistic analysis of the most significant piano trios written by the composers of the Republic of Moldova; to reveal the opuses stylistic features which are represented in analytical essays; define the main style trends within the development of Moldovan composer's piano trio during the period, based on studies of musical material of selected opuses.

**Scientific novelty and uniqueness:** a certain part of material represented in this thesis has been studying for the first time, discovered in of Composers' and Musicologists' Union of Moldova archive: *Trio* for violin, cello and piano by M. Fişman, *Rhapsody* for violin, cello and piano by L. Ştirbu, as well as *From Jewish Folklore: 4 pieces for violin, cello and piano* found in the Z. Tcaci' personal archive. The most representative compositions of this genre from the artistic point of view were not examined before within considering their belonging to the main stylistic directions: classicism-romanticism, neo-folklore, including the tendency connected with the assimilation of mass musical culture.

**The obtained results contribute to the solution of the important scientific problem,** which consists in the scientific comprehension of the most artistically valuable examples of the piano trio in the musical culture of the Republic of Moldova and their systematization according to the stylistic criterion, thus completing the vision regarding the evolution of the genre and its role in the national composers' creation.

**Theoretical importance:** the present work completes and enlarges existing knowledge on piano trio genre in Moldovan music, makes a contribution in stylistic processes systematization, taking place within the given genre. Within the selected pieces analyses for the first time some new notions are used, such as piano trio macrocycle, piano trio as a cycle of program pieces etc., favoring the scientific comprehension of the given phenomenon.

**Practical importance:** scientific ideas and conclusions can be applied in the future researchers and disciplines *History of national music, Musical Forms, Chamber Ensemble*.

**Implementation of scientific results:** thesis materials were approved during national and international scientific-practical conferences in the Republic of Moldova, Romania, Belarus, Russian Federation and have been implemented into scientific usage by the publication of scientific articles in specialized editions. The research theses have been valorised at the author's didactic activity at the *Chamber Ensemble* class of the A. Rubinstein Institute of Arts, Tiraspol.

## СПИСОК ТАБЛИЦ

Таблица 2.1.1.	Композиционная структура финальной части <i>Трио</i> К. Романова....	70
Таблица 2.2.1.	Композиционная структура первой части <i>Трио</i> М. Фишмана.....	77
Таблица 2.2.2.	Композиционная структура второй части <i>Трио</i> М. Фишмана.....	79
Таблица 2.2.3.	Композиционная структура третьей части <i>Трио</i> М. Фишмана.....	81
Таблица 3.2.1.	Архитектоника „I” „N” „O” В. Ротару (по Н. Джалиловой).....	111
Таблица 3.2.2.	Структура „I” „N” „O” В. Ротару (раздел <i>A</i> , раздел <i>B</i> ).....	111
Таблица 4.1.1	Схема ритмических рисунков.....	128
Таблица 4.2.1.	Композиционная структура <i>Рансодии</i> Л. Штирбу.....	138



## СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

Пример 2.1.1.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, главная партия.....	52
Пример 2.1.2.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, связка ( <i>b</i> ).....	54
Пример 2.1.3.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, связка ( <i>b<sup>1</sup></i> ).....	54
Пример 2.1.4.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, главная партия (у фортепиано).....	55
Пример 2.1.5.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, побочная партия.....	57
Пример 2.1.6.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, побочная партия (у скрипки).....	57
Пример 2.1.7.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, разработка, 1-я фаза.....	58
Пример 2.1.8.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, разработка, 2-я фаза.....	59
Пример 2.1.9.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 1, разработка, 3-я фаза (фугато).....	60
Пример 2.1.10.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 2, тема.....	62
Пример 2.1.11.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 3, тема.....	65
Пример 2.1.12.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 3, вариация 1.....	65
Пример 2.1.13.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 3, вариация 2.....	66
Пример 2.1.14.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 3, вариация 3.....	67
Пример 2.1.15.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 3, вариация 4.....	68
Пример 2.1.16.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 3, вариация 5.....	68
Пример 2.1.17.	К. Романов. <i>Трио A-dur</i> ч. 3, вариация 6.....	69
Пример 2.2.1.	М. Фишман. <i>Трио</i> ч. 1, главная партия.....	73
Пример 2.2.2.	А. Аренский. <i>Фортепианным трио №1 d-moll</i> , op. 32, ч. 1.....	74
Пример 2.2.3.	М. Фишман. <i>Трио</i> ч. 1, разработка, доминантовый предыкт.....	76
Пример 2.2.4.	М. Фишман. <i>Трио</i> ч. 2, тема.....	78
Пример 2.2.5.	М. Фишман. <i>Трио</i> ч. 2, основная тема среднего раздела.....	78
Пример 2.2.6.	М. Фишман. <i>Трио</i> ч. 3, первая тема финала.....	80
Пример 2.2.7.	М. Фишман. <i>Трио</i> ч. 3, вторая тема финала.....	80
Пример 2.2.8.	М. Фишман. <i>Сонатина d-moll</i> , III-й раздел.....	84
Пример 2.2.9.	М. Фишман. <i>Весна идет</i> , из цикла 5 прелюдий для фортепиано...	84
Пример 2.2.10.	М. Фишман. <i>Ла вынэтоаре</i> , из цикла 10 миниатюр для фортепиано на народные молдавские мелодии.....	84
Пример 2.2.11.	М. Фишман. <i>Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur</i> ч. 1...	85
Пример 3.1.1.	<i>Bejgele</i> . Бубличек (хоровод).....	90
Пример 3.1.2.	Звукоряд измененного фригийского лада.....	91
Пример 3.1.3.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Văjgelă</i> .....	91
Пример 3.1.4.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Văjgelă</i> , тт. 33–38.....	93
Пример 3.1.5.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Văjgelă</i> , тт. 36–38.....	94
Пример 3.1.6.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Văjgelă</i> , ц. 5, тт. 38–42.....	94
Пример 3.1.7.	Д. Шостакович. <i>Фортепианное трио №2 e-moll</i> , op. 67 ч. 4.....	94
Пример 3.1.8.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Văjgelă</i> , ц. 5, тт. 42–46.....	95
Пример 3.1.9.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Văjgelă</i> , тт. 56–83.....	96
Пример 3.1.10.	<i>Șer. Шер</i> .....	97
Пример 3.1.11.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Șăr</i> .....	98
Пример 3.1.12.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Șăr</i> , раздел <i>a<sup>1</sup></i> .....	99
Пример 3.1.13.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Șăr</i> , раздел <i>b</i> .....	99
Пример 3.1.14.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Șăr</i> , тт. 31–35.....	100
Пример 3.1.15.	<i>Gas-nign</i> . Уличный напев.....	101
Пример 3.1.16.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Gas-nign</i> , вступление.....	101
Пример 3.1.17.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Gas-nign</i> , тема.....	102
Пример 3.1.18.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Gas-nign</i> , тт. 18–24.....	102
Пример 3.1.19.	<i>Lomir zix iberbetn</i> . Помиримся.....	103

Пример 3.1.20.	<i>Lomir zix iberbetn</i> , вокальная версия.....	103
Пример 3.1.21.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Lobn mir zix ibärbätn</i> .....	105
Пример 3.1.22.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Lobn mir zix ibärbätn</i> , ц. 2, <i>Meno mosso</i> .....	106
Пример 3.1.23.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Lobn mir zix ibärbätn</i> , ц. 5, тт. 25–28.....	107
Пример 3.1.24.	З. Ткач. <i>Из еврейского фольклора. Lobn mir zix ibärbätn</i> , каноническая имитация, тт. 45–51.....	107
Пример 3.2.1.	В. Ротару. „I” „N” „O”, пролог.....	110
Пример 3.2.2.	В. Ротару. „I” „N” „O”, раздел <i>A</i> , основная тема.....	112
Пример 3.2.3.	В. Ротару. „I” „N” „O”, раздел <i>A</i> , середина <i>a</i> <sup>1</sup> .....	113
Пример 3.2.4.	В. Ротару. „I” „N” „O”, раздел <i>B</i> , основная тема.....	113
Пример 3.2.5.	В. Ротару. „I” „N” „O” №2, речитатив.....	116
Пример 3.2.6.	В. Ротару. „I” „N” „O” №2 ч. 2, главная партия.....	117
Пример 3.2.7.	Нотный пример №23 <i>Allegretto</i> , тт. 21–34.....	118
Пример 3.2.8.	В. Ротару. „I” „N” „O” №2 ч. 2, разработка.....	118
Пример 3.2.9.	В. Ротару. „I” „N” „O” №3 ч. 1, раздел <i>B</i> .....	119
Пример 3.2.10.	В. Ротару. „I” „N” „O” №3 ч. 1, раздел <i>A</i> <sup>1</sup> .....	120
Пример 3.2.11.	В. Ротару. „I” „N” „O” №3 ч. 2, раздел <i>A</i> .....	120
Пример 3.2.12.	В. Ротару. „I” „N” „O” №3 ч. 2, раздел <i>B</i> .....	121
Пример 3.2.13.	В. Ротару. „I” „N” „O” №3 ч. 3, основная тема.....	122
Пример 4.1.1.	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 1, вступление.....	127
Пример 4.1.2.	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 1, главная партия.....	127
Пример 4.1.3.	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 1, тт. 20–24.....	128
Пример 4.1.4.	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 1, тт. 33–36.....	129
Пример 4.1.5 (а)	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 1, побочная партия.....	130
Пример 4.1.5 (б)	<i>Radu</i> .....	130
Пример 4.1.6.	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 1, реприза.....	131
Пример 4.1.7.	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 2, Романс.....	132
Пример 4.1.8.	Ф. Шуберт. <i>Фортепианное трио №1 В-dur</i> , ор. 99, ч. 2.....	133
Пример 4.1.9.	Ф. Мендельсон. <i>Фортепианное трио №2 с-moll</i> , ор. 66, ч. 2.....	133
Пример 4.1.10.	А. Аренский. <i>Фортепианное трио №2 с-moll</i> , ор. 73, ч. 2, Романс..	133
Пример 4.1.11.	Ф. Пуленк. <i>Трио</i> для фортепиано, гобоя и фагота ч. 3, Рондо.....	134
Пример 4.1.12.	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 3.....	135
Пример 4.1.13.	О. Негруца. <i>Трио</i> ч. 3.....	136
Пример 4.2.1.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , тт. 35–40.....	139
Пример 4.2.2.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , тт. 51–54.....	140
Пример 4.2.3.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , ц. 3.....	140
Пример 4.2.4.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , ц. 10.....	141
Пример 4.2.5.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , ц. 11, тт. 144–146.....	141
Пример 4.2.6.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , ц. 19.....	142
Пример 4.2.7.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , ц. 23.....	142
Пример 4.2.8.	Л. Штирбу. <i>Концерт</i> для фортепиано с оркестром, каденция.....	143
Пример 4.2.9.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , ц. 29, тт. 270–280.....	143
Пример 4.2.10.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , ц. 40, тт. 270–284.....	144
Пример 4.2.11.	Л. Штирбу. <i>Рапсодия</i> , ц. 58.....	145

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

автореф. дис.	— автореферат диссертации
АМТИИ	— Академия музыки, театра и изобразительных искусств
б. и.	— без издательства
БССР	— Белорусская Советская Социалистическая Республика
в., вв.	— век, века
в т. ч.	— в том числе
вар.	— вариация
вып.	— выпуск
г.	— город
г., гг.	— год, годы
ГМПИ им. Гнесиных	— Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных
др.	— другие
и т. д.	— и так далее
им.	— имени
ИПЦ НГУ	— издательско-полиграфический центр Новосибирского государственного университета
ИФИ КФУ	— Институт филологии и искусств Казанского федерального университета
канд. иск.	— кандидат искусствоведения
кн.	— книга
ЛГОЛК	— Ленинградская государственная ордена Ленина консерватория (им. Н. А. Римского-Корсакова)
метод. разработ. для спец.	— методическая разработка для специальностей
Молдавская ССР	— Молдавская Советская Социалистическая Республика
МСЭ	— Молдавская советская энциклопедия
НТЦ	— Научно-творческий центр
обл.	— область
пер. с фр.	— перевод с французского
РГК им. С. Рахманинова	— Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова
РИИИ	— Российский институт истории искусств
РМ	— Республика Молдова
РМО	— Русское музыкальное общество
РСФСР	— Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
с., сс.	— страница, страницы
сб. тр.	— сборник трудов
СНГ	— Содружество Независимых Государств
СПб	— Санкт-Петербург
СССР	— Союз Советских Социалистических Республик
стлб.	— столбец
США	— Соединённые Штаты Америки

т.	— том
т., тт.	— такт, такты
т. е.	— то есть
т. н	— так называемый
т. п	— тому подобное
ХГАК	— Харьковская Государственная Академия Культуры
ц., цц.	— цифра, цифры
ч.	— часть
ЮУрГИИ	— Южно-уральский государственный институт искусств
им. П. И. Чайковского	им. П. И. Чайковского
АМТАР	— Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
АȘМ	— Academia de Științe a Moldovei
СЕР	— Centrul Editorial Poligrafic
ed.	— editura
op.	— opus
р., pp.	— pagina, pagini; page, pages
S.	— Seite
Sp.	— Spalte
SRL	— societate cu răspundere limitată
USM	— Universitatea de Stat din Moldova
v.	— Volumen
vol.	— volum
вип.	— випуск
ХДУМ	— Харківська державна академія культури
ім. І. П. Котляревського	ім. І. П. Котляревського

Звуки записываются латинскими буквами — *a, b, cis, es* и т. д. Октавы отмечаются в соответствии с правилами элементарной теории музыки: например, *c<sup>1</sup>* (до первой октавы), *C* (до большой октавы), *c* (до малой октавы). Интервалы обозначаются количеством входящих в них ступеней (1, 2, 3 и т.д.), тонов и полутонов (б. — большой, м. — малый, ч. — чистый, ув. — увеличенный, ум. — уменьшенный), например: б. 3 — большая терция, ч. 4 — чистая кварта, ум. 5 — уменьшенная квинта. Обозначение аккордов по смешанной буквенно-цифровой системе соответствует принятым в теории и гармонии символам.

Для обозначения разделов формы в схемах использованы буквы латинского алфавита (*a, b, c* и др.): прописные — для периодов, заглавные — для простых и сложных форм.



## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность и важность темы исследования.** Разнообразие и объем репертуара в жанре фортепианного трио, созданного к настоящему времени композиторами Республики Молдова, свидетельствуют об устойчивом внимании к этому жанру. Интерес к нему имеет объективные основания и глубокие исторические корни.

Предшественником фортепианного трио явилась барочная трио-соната, ярко представленная в творчестве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вивальди, Ф. Куперена и др. Определенным фактором стилового развития исследуемого жанра стало появление в первой половине XVIII века молоточкового фортепиано. Выразительные свойства нового инструмента повлияли на звукотворческое мышление ведущих представителей музыкального искусства последней трети XVIII века. Именно в эпоху Классицизма складывается классический тип фортепианного трио, представленный опусами Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена — композиторами, создавшими глубокие по содержанию и совершенные по форме образцы данного жанра.

XIX век стал эпохой последующего совершенствования принципов ансамблевого мышления. Эволюционные процессы камерно-инструментального творчества Романтизма проявились, как справедливо указывает Л. Царегородцева, «в интенсивном переосмыслении выразительных средств и способов их организации внутри самих ансамблевых композиций, в поисках новых закономерностей формы и содержания, в активном обращении к возможностям фольклора, в расширении представлений о тембральном и штриховом потенциале ансамблевого письма» [127, с. 16–17]. Мировой репертуар обогатился выдающимися сочинениями Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и Й. Брамса. К ним примыкают наполненное славянским тематизмом *Фортепианное трио*, op.15 Б. Сметаны и фортепианное трио *Думки* А. Дворжака, предвосхищающее неофольклоризм XX века. Особенности национального художественного мышления демонстрируют основанные на классических нормах и принципах высокохудожественные опусы А. Рубинштейна, П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Аренского, С. Танеева.

Многообразием стиливых тенденций отличается музыкальное искусство XX века. Тенденции неоклассицизма прослеживаются в *Фортепианном трио e-moll*, op. 102 М. Рegera. Оригинальную трактовку жанра можно обнаружить в неоклассическом *Фортепианном трио a-moll* М. Равеля, обогащенном элементами баскского фольклора. Тенденция экспрессионизма в определенной мере обнаруживается в *Фортепианном трио*

№ 1, op. 38 А. Гречанинова. Нельзя обойти вниманием *Фортепианное трио № 2*, op. 67 Д. Шостаковича и *Фортепианное трио* Г. Свиридова, в которых отразились события Второй мировой войны. К воплощению особенностей музыкальной культуры стремились представители национальных композиторских школ Советского Союза. В качестве примеров таких опусов назовем *Балладу* на марийские темы для фортепианного трио М. Гнесина, *Фортепианное трио* А. Бабаджаняна, а также сочинение У. Гаджибекова для фортепианного трио *В стиле ашугской*.

Не обошли вниманием эту сферу музыкального творчества и композиторы Республики Молдова, осваивая традиции западноевропейской и русской музыкальной культуры на основе национального музыкального мышления. Назовем некоторые образцы фортепианного трио, систематизированные в хронологическом порядке и отражающие особенности становления молдавской музыки. Все эти сочинения созданы на протяжении относительно длительного исторического периода, хронологические рамки которого ограничены 20-ми годами XX–10-ми годами XXI веков.

Первыми образцами жанра фортепианного трио, созданными в Бессарабии в начале XX века, являются два *Трио* для фортепиано, скрипки и виолончели К. Романова — *d-moll* (1919) и *A-dur*. По утверждению Н. Козловой и С. Циркуновой, *Трио A-dur* предположительно датируется временным отрезком между 1918 годом и 1929 годом [45, с. 124]. К жанру фортепианного трио обращались: Н. Пономаренко, автор *Фортепианного трио g-moll*, написанного в 1948 году; М. Фишман, перу которого принадлежит *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано, созданное предположительно в 1950-е годы; З. Ткач, написавшая в 1961 году, в период обучения композиции, одночастное *Фортепианное трио*. К 1970-ым годам относятся *Фортепианное трио* С. Бузилэ (1971), *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано А. Сокирянского (1971), *Фортепианное трио* В. Сырохватава (1972). 1980-е годы отмечены созданием *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано Н. Русу-Козулиной (1985), *Рансодии* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу (1988).

В 1990-е годы появляются *Фортепианное трио* М. Стырчи (1990) и сочинения признанного мэтра отечественной композиторской школы: *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* (1995) и *Allegro* для скрипки, виолончели и фортепиано З. Ткач. Отметим, что дата создания этого трио по разным источникам — 1996 либо 1998 год. Так, С. Циркунова и Н. Козлова в работе *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания* указывают 1996 год, поскольку именно этот год обозначен в партитуре. В то же время, ученик композитора

А. Тимофеев утверждает, что в партитуре дата исправлена на 1998 год (однако кому принадлежит исправление — неизвестно). Список сочинений данного периода дополняют трио *Oglan* Д. Гагауза (1995) и *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Кузьминой (1997). К сожалению, из-за отсутствия точных данных не удалось установить дату написания программного трио для скрипки, виолончели и фортепиано *Осеннее* В. Лоринова в 4-х частях, каждая из которых снабжена заголовками: *Осенняя прелюдия*, *Элегия*, *Празднество дождя*, *Вечный круг*.

В нынешнем веке интерес композиторов к жанру фортепианного трио сохраняется. Об этом свидетельствуют такие опусы, как *Трио на еврейские народные темы* З. Ткач, написанное в 2001 году (можно гипотетически предположить, что под данным заголовком скрывается сочинение для фортепианного трио *Из еврейского фольклора*); *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги, 2001; сочинения „I” „N” „O”, „I” „N” „O” № 2, „I” „N” „O” № 3<sup>1</sup> для скрипки, виолончели и фортепиано В. Ротару, созданные в 2003, 2004 и 2006 годах соответственно; *Фортепианное трио* О. Негруцы, 2004.

Б. Дубоссарский также является автором двух трио для скрипки, виолончели и фортепиано, созданных по мотивам оперетт классика еврейского театра Аврума Гольдфадена. Это *Парафраз* на темы оперетты А. Гольдфадена *Колдунья (Чародейка)*, написанная в 2001 году, и *Фантазия* для фортепиано, скрипки и виолончели из оперетт А. Гольдфадена *Шмендрик*, *Цвэй Кунилэмл (Два простофили)*, *Ди кенигн Эстэр (Царица Эсфирь)*, *Бар-Кохбэ* и *Шуламис (Суламифь)*, 2003 год.

Приведенный нами список сочинений демонстрирует разнообразие композиторских имен, жанрово-стилевых ориентиров, композиционных структур. Даже беглый взгляд на представленный выше перечень дает основание утверждать, что одной из особенностей жанра, требующей изучения, является *стилевое разнообразие* образцов данного жанра. Так, в сочинениях К. Романова и М. Фишмана прослеживаются черты классицистско-романтического стиля, творчество Л. Штирбу тяготеет к синтезу академической музыки с рок-музыкой, в трио О. Негруцы наблюдается синтез академической традиции с элементами джазовой музыки, а опусы В. Ротару и З. Ткач индивидуально претворяют жанрово-стилевые особенности фольклора (молдавского, болгарского и еврейского).

Поистине неисчерпаемые возможности в воплощении музыкальных образов открывает дифференциация партий инструментального ансамбля, позволяющая воплотить все оттенки человеческих эмоций. В соотношении партий ансамбля на первый план выходит широко трактуемый принцип диалогичности инструментального, тембрового, жанрового, стилового начал. Использование разнообразных, нередко

индивидуализированных композиторских приемов, также раскрывает потенциал камерно-инструментального жанра.

Суммируя изложенное выше, следует подчеркнуть, что данный срез композиторского наследия предоставляет исследователям разнообразный материал, без изучения которого картина эволюции национального композиторского творчества XX – начала XXI веков была бы неполной. Из 24 опусов, созданных в период 20-х годов XX–10-х годов XXI веков, лишь 14 доступны в качестве партитур. Восемь сочинений, вошедшие в аналитические главы исследования, избирались в контексте проблематики диссертации с учетом степени их изученности в современном музыкознании.

**Цель работы** состоит в панорамном исследовании жанра фортепианного трио в композиторском творчестве Республики Молдова XX – начала XXI веков, рассматриваемого с точки зрения стилевого разнообразия его наиболее репрезентативных образцов.

**Задачи исследования:**

- представить композиторское наследие Республики Молдова в жанре фортепианного трио;
- определить методологическую базу, которая станет опорой в исследовании стилевых особенностей фортепианных трио композиторов Республики Молдова;
- выполнить целостный анализ наиболее значимых сочинений, созданных для фортепианного трио композиторами Республики Молдовы;
- выявить стилевую принадлежность опусов, представленных в аналитических очерках;
- на основе изучения музыкального материала избранных опусов сформулировать основные стилевые направления в развитии молдавского фортепианного трио исследуемого периода.

**Научная новизна настоящего исследования.** Интерес к фортепианному трио в молдавском композиторском творчестве в последние десятилетия активизировался, о чем свидетельствуют работы как опытных исследователей — С. Циркуновой и Н. Козловой, так и молодых авторов — Н. Джалиловой, Н. Костиковой и Н. Кичук. Тем не менее, молдавское фортепианное трио изучено недостаточно. Многие опусы молдавских авторов до настоящего времени не становились объектом музыковедческого исследования. Часть представленных в диссертации материалов изучается впервые: к ним относятся обнаруженные в архиве Союза композиторов и музыковедов Молдовы *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано М. Фишмана, *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано



Л. Штирбу, а также найденная в личном архиве З. Ткач рукопись *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано*.

Кроме того, наиболее репрезентативные сочинения данного жанра впервые рассматриваются в аспекте их принадлежности к основным стилевым направлениям: классицистско-романтическому, неофольклорному, а также связанному с ассимиляцией массовой музыкальной культуры.

**Методология исследования.** Проблематика диссертации обусловила методологию научного исследования, которая, имея синтетический и междисциплинарный характер, базируется на комплексе теоретических общенаучных и специальных методов, присущих современному музыковедению.

Среди *общенаучных* методов, использованных в настоящем исследовании, назовем методы анализа и синтеза, метод сравнительного анализа и др. Коррелят *анализ и синтез* позволяет, с одной стороны, изучить отдельные элементы музыкального языка, формообразования, стиля, а с другой — формулировать выводы, касающиеся стилевых процессов, происходящих в жанре фортепианного трио, созданных молдавскими композиторами. В свою очередь, *сравнительный метод* дает возможность сопоставить эволюцию жанра в национальной музыке с основными тенденциями развития жанра фортепианного трио в мировой музыкальной культуре.

В числе *специальных* музыковедческих методов исследования, примененных в диссертации, следует назвать традиционные методы истории и теории музыки. *Исторический* метод позволил определить эволюционные процессы жанра фортепианного трио в западноевропейской, русской и отечественной музыкальной культуре в разные исторические периоды — от становления жанра до современности. Обращение к *теоретическим методам исследования* обусловлено анализом стилевой принадлежности фортепианных трио, созданных композиторами Республики Молдова в период XX–XXI веков. Здесь используется аналитический инструментарий анализа музыкальных произведений, гармонии, полифонии, фольклористики и др. Кроме того, в процессе изучения конкретных образцов жанра фортепианного трио мы обратились к методу целостного анализа.

На стадии *эмпирического* освоения материала были использованы результаты личных бесед с композиторами О. Негруцей, Л. Штирбу, вдовой М. Фишмана. Помимо этого, автор опирался на собственный опыт исполнительской и педагогической деятельности в Институте искусств им. А. Рубинштейна, г. Тирасполь.

**Важная научная проблема, решенная в настоящей диссертации,** состоит в научном осмыслении наиболее ценных в художественном отношении произведений, созданных в жанре фортепианного трио в молдавской музыкальной культуре и их систематизации по стилевому признаку.

**Теоретическая значимость исследования.** Настоящая работа дополняет и расширяет существующие знания о жанре фортепианного трио в молдавской музыке, вносит вклад в систематизацию стилевых процессов, происходящих в данной жанровой сфере. В анализе избранных сочинений в жанре фортепианного трио впервые применяются такие понятия как макроцикл фортепианных трио, трактовка трио как цикла программных пьес и др., способствующие научному осмыслению данного явления. Тем самым диссертация становится стимулом для дальнейших исследований жанра фортепианного трио в молдавской музыке.

**Практическая значимость работы.** Материалы диссертации могут быть использованы в научной, педагогической и исполнительской практике. Научные идеи и выводы работы могут найти применение в последующих исследованиях, а также в учебных курсах *История национальной музыки, Музыкальная форма, Камерный ансамбль*. Важно отметить, что автором был выполнен компьютерный набор неизданных партитур фортепианных трио К. Романова, М. Фишмана, З. Ткач, Л. Штирбу и О. Негруцы, существующих лишь в рукописях. Данные материалы не только станут подспорьем как в учебном процессе, так и в концертной деятельности, но и будут способствовать продвижению сочинений молдавских авторов в Республике Молдова и за ее пределами.

**Апробация работы.** Диссертация выполнена в соответствии с положениями научных исследований Академии музыки, театра и изобразительных искусств, обсуждена на заседаниях департамента *Музыковедения, композиции и джаза* АМТИИ (5 июня 2023 года), Специализированного профильного семинара по специальности *653.01. – Музыковедение* (29 июня 2023 года) и рекомендована к защите.

Материалы исследования нашли отражение в выступлениях на национальных и международных научных конференциях:

- национальная конференция *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* (АМТИИ, 25 октября 2013 года, 24 октября 2014 года);
- международная конференция *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (АМТИИ, 23 июня 2015 года, 26 сентября 2017 года);
- *Simpozion RoCult Vest* (Тимишоара, Румыния, 20 января 2022 года);

- международная конференция *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (АМТИИ, 22 февраля 2022 года);
- международная конференция *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (АМТИИ, 15 апреля 2022 года);
- XXXI *Международные научные чтения памяти Л. С. Мухаринской* (Минск, 5–8 апреля 2022 года);
- международная конференция *Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание* (Челябинск, 7 апреля 2022 года).

Автором опубликовано 9 научных статей в специализированных научных изданиях Республики Молдова, Румынии, Белоруссии и Российской Федерации, 7 из них — в рекомендованных Национальным агентством по обеспечению качества в образовании и исследованиях, а также 4 тезиса по результатам выступлений на научных конференциях.

**Краткое изложение содержания диссертации.** Цель и задачи исследования обусловили структуру работы: введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография, приложения. **Введение** включает наиболее важные концептуальные положения диссертации: аргументируется актуальность и важность исследуемой темы, формулируются цель и задачи, раскрывается научная новизна и важная научная проблема, решенная в настоящей диссертации, характеризуется ее теоретическая и практическая значимость, предоставляется информация об апробации результатов исследования и структуре работы, кратко излагается содержание диссертации.

**Первая глава — Проблемы изучения жанра фортепианного трио в современном музыкознании** — состоит из пяти разделов. В разделе **1.1. Фортепианное трио как жанр инструментальной ансамблевой литературы** изучается терминологический аппарат, вопросы дифференциации камерно-инструментальных ансамблей, становление барочной трио-сонаты как «протожанра» фортепианного трио. Здесь же представлен ряд исследований, отражающих те или иные аспекты данной области музыкального искусства. Раздел **1.2. Эволюция фортепианного трио в западноевропейской музыке** посвящен классицистскому и романтическому этапам эволюции исследуемого жанра в композиторских национальных школах Западной Европы, представлен обзор фортепианного трио периода первых десятилетий XX века. Упомянуты научные работы, содержащие сведения о развитии жанра в исследуемых историко-стилевых периодах.

В разделе **1.3. Жанр фортепианного трио в русской музыке: историческое развитие и стилевые особенности** воссоздается панорама развития фортепианного трио в творчестве русских композиторов, а также выполнен обзор исследовательской литературы, содержащей важные сведения о становлении русского фортепианного трио — от его возникновения до 70-х годов XX века. Раздел **1.4. Специфика жанра в композиторском творчестве Республики Молдова** посвящен эволюции молдавской камерно-инструментальной музыки на основе работ отечественных музыковедов советского периода: А. Абрамовича, Л. Аксеновой, И. Милютиной, Е. Клетинича и др., трудов последних трех десятилетий, принадлежащих Е. Мироненко, И. Чобану-Сухомлин, С. Циркуновой, Н. Козловой, А. Лапикусу, Ю. Маховичу, а также работ молодых исследователей, связанных с исполнительским осмыслением жанра фортепианного трио в композиторском наследии Республики Молдова — Н. Кичук, Н. Костиковой и Н. Джалиловой. В разделе **1.5.** сформулированы **выводы по главе 1.**

Во второй главе — **Фортепианные трио молдавских композиторов классицистско-романтической ориентации** — анализируются камерно-инструментальные опусы классицистского и романтического плана. Раздел **2.1. Ассимиляция стилевых и жанровых признаков классицизма и романтизма в фортепианном трио А-dur Константина Романова** выявляет специфику музыкального языка, ансамблевой фактуры, ладогармонических и композиционных приемов.

В разделе **2.2. Фортепианное трио Макса Фишмана как звуковой документ эпохи** жанрово-стилевые особенности произведения рассматриваются как результат взаимодействия композиционных структур классицистского и романтического генезиса. Раздел **2.3.** **обобщает изложенное.**

Третья глава диссертации — **Фортепианные трио композиторов Республики Молдова как сфера претворения фольклора** — посвящена ассимиляции жанрово-стилевых особенностей фольклорного происхождения в сочинениях для фортепианного трио. В разделе **3.1. Жанровые и стилевые особенности клезмерской музыки в цикле Златы Ткач *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано*** рассматривается взаимодействие жанрово-стилевых особенностей клезмерской музыки и индивидуального композиторского языка. Раздел **3.2. Макроцикл „I”, „N”, „O” Владимира Ротару: к проблеме ассимиляции фольклорных моделей разного генезиса** посвящен своеобразному триптиху для фортепианного трио, объединенному общим названием. В центре внимания — приемы фольклорного происхождения, позаимствованные из молдавской и болгарской народной музыки, проявляющиеся на уровне звуковысотной и



метроритмической организации, ансамблевой фактуры, приемов развития и архитектоники.

Раздел **3.3.** является резюмирующим.

**Четвертая глава — Ассимиляция жанрово-стилевых особенностей массовой музыкальной культуры в фортепианных трио композиторов Республики Молдова** — представлена аналитическими очерками, посвященными опусам О. Негруцы и Л. Штирбу. В разделе **4.1. Претворение джазовой стилистики в фортепианном трио Олега Негруцы** на основе анализа жанрово-стилевых особенностей, специфики музыкального языка *Фортепианного трио* О. Негруцы выявляются отличительные черты джазового мышления, которые нашли отражение в данном сочинении.

Раздел **4.2. Равнодушие** для скрипки, виолончели и фортепиано Ливиу Штирбу в контексте синтеза музыки академической традиции, джаза и рок-музыки демонстрирует пример органичного взаимодействия элементов музыки профессиональной европейской традиции, национального фольклора и массовой музыкальной культуры. Влияние академической музыкальной культуры обнаруживается в ассимиляции жанровых признаков скерцо, марша, фугато, в то время, как метроритмические особенности данного опуса близки феноменам массовой музыкальной культуры.

Проведенное исследование закономерно приводит к **Основным выводам и рекомендациям**, содержащими обобщения и результаты исследования, а также возможные перспективы в изучении проблемы.

Библиография диссертации включает в себя 174 наименования, в том числе 41 иноязычное. Исследование дополнено **Приложением 1**, содержащим примечания, в которых собраны дополнительные материалы и **Приложением 2**, включающего перечень фортепианных трио, созданных композиторами Республики Молдова в период XX – начала XXI веков.

# 1. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ТРИО В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

## 1.1. Фортепианное трио как жанр инструментальной ансамблевой литературы

В системе жанров музыкального искусства важное место отводится камерной музыке. Как отмечает И. Польская, «камерная музыка имманентно обладает неповторимыми, присущими только ей характерными эстетическими особенностями, детерминированными спецификой ее исторического происхождения, пространственного, социального, коммуникативно-психологического, темброво-акустического функционирования» [100, с. 47]. Несомненно, располагая вышеуказанными характеристиками, камерная музыка привлекала композиторов разных эпох и национальных школ. Многие из великих творцов пробовали свои силы в камерных жанрах, которые, по утверждению Л. Погореловой, «стали той областью активных исканий, где выкристаллизовывались стиль, манера письма, где концентрировались лучшие творческие достижения» [98, с. 6].

Камерно-инструментальный ансамбль — один из старейших составов в музыкальном искусстве, имеющий богатую историю. При всем разнообразии инструментальных составов в камерной музыке, на первом месте находится камерно-инструментальный ансамбль *с участием фортепиано*. Как правило, в исполнительской практике чаще используется словосочетание «фортепианный камерно-инструментальный ансамбль», предполагая ансамблевый состав, в котором могут участвовать различные комбинации струнных, духовых и ударных с обязательным присутствием фортепиано.

Формирование жанра камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано можно отнести к середине XVIII века, когда партия фортепиано впервые получила самостоятельное мелодическое значение в трио Й. Гайдна и В. А. Моцарта. В XIX веке в музыкальных творениях Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена фортепиано отводится роль ведущего инструмента. Монументальность и оркестровая мощь рояля обнаруживается в камерных ансамблях И. Брамса, П. Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Шнитке.

Как отмечает Л. Царегородцева, «вследствие различий генезиса и количественных параметров возникает необходимость терминологической дифференциации ансамбля малого состава (соната-дуэт для фортепиано и одного оркестрового инструмента) и

большого — состоящего из трех и более участников (трио, квартет, квинтет, секстет, септет и т.д.). В первом случае мы имеем дело с дуэтом, ведущим свою родословную от инструментальной сонаты с сопровождением. Второй вид ансамбля — с большей, чем дуэт количественной конфигурацией, своим генетическим происхождением обязан барочному камерному ансамблю, в частности, трио-сонате» [127, с. 3].

К одному из самых популярных жанров камерно-инструментального ансамбля относится жанр *фортепианного трио*. Исторически термин «трио» означал среднюю часть пьес танцевального характера, написанных в простой трехчастной форме *a b a* (менуэт или скерцо). Название возникло из-за того, что средний раздел был оркестрован для трех инструментов [164]. По утверждению Г. Римана, название «трио» использовалось для обозначения спокойной и мелодичной средней части менуэтов, маршей и скерцо для фортепиано, написанных в трехголосном изложении, в отличие от контрастных крайних частей в двухголосном изложении [108, стлб. 1284–1285]. В свою очередь, И. Манукян предлагает еще две трактовки термина «трио»: «ансамбль из трех музыкантов» [65, стлб. 606] и «музыкальное произведение для 3 инструментов или певческих голосов» [ibidem].

В британском словаре *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* жанр фортепианного трио трактуется как композиция для фортепиано и двух других инструментов, обычно скрипки и виолончели. Здесь же отмечается, что в составе ансамбля с фортепиано встречаются и другие варианты: флейта и виолончель (Й. Гайдн, К. М. Вебер), кларнет и альт или скрипка и альт (В. А. Моцарт К 498, Р. Шуман оп. 88), кларнет и виолончель (Л. ван Бетховен и Й. Брамс), а также скрипка и валторна (Й. Брамс оп. 40) [156, с. 715–716].

По утверждению музыковедов А. Васильева и Н. Самойловой, «фортепианные трио исторически складывались в двух тембровых разновидностях. Состав — фортепиано и два струнных инструмента, скрипка и виолончель — утвердил себя как классический, правда, в некоторых композициях он допускает замену на альт-скрипку или альт-фортепиано. Вторая разновидность — фортепиано как базовый инструмент, к которому можно было подключить какой-либо из духовых или любой из струнных инструментов» [15, с. 33].

Обратившись к исследованиям, отражающим вопросы генезиса жанра, можно утверждать, что «протожанром» фортепианного трио явилась барочная трио-соната. Как указывает Л. Царегородцева, для барочного ансамбля характерны «разнородность типов композиционных моделей, индифферентное отношение к тембровой характеристике ансамблевого звучания, а также обычная для того времени практика замены инструментов»

[127, с. 3]. По мнению И. Польской, «в характере барочных ансамблей нашли воплощение коммуникативные особенности их функционирования, связанные с действием различных тенденций общения. Одни ролевые модели ансамбля были основаны на неравноправии солирующего мелодического инструмента (инструментов) и сопровождающих его гармонических инструментов (одного или нескольких), исполняющих функции аккомпанемента. В других жанрово-коммуникативных моделях во главу угла ставилось стремление к диалогу, взаимодействию и относительно равноправному ролевому участию мелодических голосов в ансамбле» [99, с. 71].

Наибольший расцвет трио-сонаты приходится на конец XVII – начало XVIII столетия. В этот период, по утверждению Т. Гайдамович, «узаконивается и состав участников — два инструмента в сопрановой тесситуре и один басовый, функции которого ограничивались обычно сопровождением мелодии» [21, с. 8]. Свою классическую завершенность жанр трио-сонаты приобрел в творчестве А. Корелли, которому «удалось окончательно структурировать композиционную схему данного жанра, установив твердое сопряжение парных темповых соотношений в рамках 4-частного цикла: медленно – быстро, медленно – быстро» [127, с. 3]. В свою очередь, Ю. Бочаров отмечает, что в данной структуре «первое *Allegro*, как правило, оказывалось фугированным, а вторая медленная часть могла вносить яркий ладо-тональный контраст в рамках единого цикла» [12, с. 207].

В первой половине XVIII столетия трио-соната ярко представлена в творчестве крупнейших композиторов того времени, в числе которых И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, Т. Альбини, А. Вивальди, Ф. Куперен и др. В этот период она становится поистине общеевропейским жанром.

С середины XVIII столетия формируется новый облик камерно-инструментального ансамбля в ракурсе стилевой эволюции. По мнению Л. Царегородцевой, «в отличие от оркестровой и сольной фортепианной музыки переходный фазис от стиля барокко к классике оказался особенно затяжным именно в ансамблевом инструментализме. Это происходило по причине тесных связей камерного музицирования с придворной средой, являвшейся на данном этапе во многом консервативным фактором художественной жизни. Яркий пример различных граней переходного стиля середины XVIII века представляет собой творчество К. Ф. Э. Баха. И все же в камерно-инструментальной музыке этого периода начинают устанавливаться классические нормативы в отношении композиционной структуры и инструментально-тембровых составов» [127, с. 7]. Нельзя обойти вниманием представителей мангеймской школы, в творчестве которых стремительно преодолевались барочные традиции. «Формируя на основе трио-сонаты облик фортепианного трио,

композиторы этого направления добивались новой интонационной выразительности, четкой структурированности тематизма и дифференциации партий в ансамблевой фактуре» [127, с. 7].

В целом трио-соната сыграла важную роль в становлении и развитии европейского музыкального инструментализма и создала необходимые предпосылки для появления во второй половине XVIII века жанра фортепианного трио. За многие десятилетия в мировом музыкознании накопился ряд исследований, отражающих те или иные аспекты данной области музыкального искусства.

Предыстория жанра камерно-инструментального ансамбля — от истоков зарождения до его состояния в эпоху Барокко нашла отражение в работах зарубежных исследователей. Так, в трудах Р. Роуэн *Early Chamber Music* [159], Э. Мейера *English Chamber Music: The History of a Great Art from the Middle Ages to Purcell* [154] изучаются семантические и структурные особенности сочинений английских композиторов.

Развитию жанра трио-сонаты в итальянской музыкальной культуре посвящены труды П. Олсопа *The Italian „Trio” Sonata: From its Origins Until Corelli* [146], Э. Апфеля *Zur Vorgeschichte der Triosonate: Ein Versuch* [165] и В. Равиззы *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien: Wandel eines Klangbildes* [171]. К примеру, в работе Э. Апфеля рассматриваются вопросы фактурного оформления трио-сонат и трактовки партии чембало в сочинениях И. Рейнкена, Т. Альбини и А. Корелли. В сборнике статей *Eine Geographie der Triosonate: Beiträge zur Gattungsgeschichte im Europäischen Raum* [168] рассмотрение жанра трио-сонаты в итальянской музыкальной культуре эпохи Барокко дополняется немецкой и английской трио-сонатой: так, Грегори Барнет рассматривает зарождение и эволюцию трио-сонаты в контексте взаимных влияний различных национальных разновидностей жанра, а также изучает вопросы издания данных сочинений. Автор утверждает, что именно в барочной трио-сонате в полной мере формируется семантика данного жанра [168, с. 49].

Из работ на русском языке назовем книгу Ю. Бочарова *Жанры инструментальной музыки эпохи барокко* [12], монографию А. Епишина *Магия музыки барокко: итальянская трио-соната* [31], а также его статью *У истоков инструментальной драматургии: трио-соната* [32], в которой изучается слабо разработанная проблема формирования принципа тематического единства и его взаимодействия с принципом монотематизма в ранних инструментальных циклах европейских композиторов, а также вводится понятие «инструментальной драматургии».

Характерные особенности камерно-инструментальной музыки эпохи Барокко

отражены в статьях Г. Ивановой *Трио-соната как основной жанр музыки позднего барокко* [37], О. Савицкой *Трио-сонаты Франсуа Куперена как жанрово-стилевой феномен инструментальной музыки эпохи барокко* [110]. Этот блок трудов дает довольно полное представление о трио-сонате эпохи Барокко, рассматривая как целое в жанровом аспекте, так и в творчестве отдельных композиторов.

В работе *Из истории фортепианного трио. Генезис и становление жанра* [13] И. Бялый рассматривает предклассический период эволюции фортепианного трио, а также вклад различных европейских композиторских школ в развитие данного жанра камерно-инструментальной музыки. Одним из достоинств исследования является изучение непрерывного процесса развития фортепианного трио, а также анализ ранних сочинений Й. Гайдна и В. А. Моцарта, в которых кристаллизуются типологические черты жанра как разновидности классического ансамбля.

Выстраивая последовательную картину становления фортепианного трио на основе вклада в этот процесс представителей различных национальных культур, автор также пересматривает традиционные представления музыковедения о роли тех или иных композиторских фигур в становлении жанра, а также впервые в советском музыкознании формулирует закономерности ансамблевой фактуры и инструментовки ранних фортепианных трио.

## **1.2. Эволюция фортепианного трио в западноевропейской музыке**

Важным этапом эволюции жанров камерно-инструментальной музыки стало творчество ведущих представителей музыкального искусства последней трети XVIII века. Данный период западноевропейской музыкальной культуры можно считать началом развития классического типа фортепианного трио. Основные виды камерно-инструментальных ансамблей сформировались в творчестве представителей венской классической школы — Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, создавших глубокие по содержанию и совершенные по форме образцы данного жанра.

Сходная проблематика отражена в ряде исследований зарубежных авторов. Так, исследование К. Биля *Das Klaviertrio bei Haydn und Mozart: Untersuchungen zur Frühgeschichte einer musikalischen Gattung* [166] представляет собой попытку осветить предысторию жанра до Й. Гайдна и В. А. Моцарта и продемонстрировать жанровые и стилевые тенденции, повлиявшие на дальнейшее развитие жанра. Среди инноваций, возникших в жанре трио, автор отмечает эмансипацию партии виолончели до равноценного камерного партнера, процесс, начавшийся в трио Й. Гайдна и получивший развитие в

опусах В. А. Моцарта. Одновременно автор подчеркивает вклад В. А. Моцарта в трактовку партии фортепиано и расширение способов диалога этого инструмента со струнными. К данной группе трудов примыкает работа Х. Зауэр *Die Klaviertrios von Joseph Haydns* [172], в которой фортепианные трио композитора рассматриваются в контексте эволюции его творчества.

География исследования жанра расширяется за счет работ Л. Финшера *Mozarts Klaviertrios im historischen Kontext*, М. Кубе *Mozarts Klaviertrios aus satztechnischer Perspektive* [169], К. Комлоса *The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Sociological Background and Contemporary Reception* [153], Н. Данн *The Piano Trio from its Origins to Mozart's Death* [149], посвященных развитию трио в австрийской музыке, а также Х. Ирвинга *The Piano Trio in London From 1791 to 1800 (1980)* [152], рассматривающего эволюцию жанра в английской музыке данного периода.

Из работ на русском языке, посвященным фортепианному трио эпохи классицизма, выделим статью А. Васильева и Н. Самойловой *Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра* [15], а также работу Л. Соколовой *Наследие музыкального барокко в фортепианных трио венских классиков* [113]. Так, в статье А. Васильева и Н. Самойловой освещаются такие проблемы, как формирование нормативных признаков трио в творчестве венских классиков, систематизация структурных особенностей последних, возрастание роли принципа контрастности музыкального материала [15, с. 35]. Отдельные сведения о моцартовских трио, а также краткий анализ *Трио G-dur* (К 496), можно обнаружить в монографии Г. Аберта *В. А. Моцарт* [1, с. 180–181]. Исполнительским аспектам фортепианного трио классического периода посвящены труды *Фортепианные трио Моцарта* Т. Гайдамович [22], *Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели* Л. Миронова [78] и др.

Возвращаясь к эволюции жанра фортепианного трио во второй половине XVIII века, процитируем высказывание И. Бялого, утверждающего, что середина 1780-х годов — «поворотный пункт на пути становления жанра. В это время (после продолжительной паузы) он снова привлекает внимание двух крупнейших композиторов 2-й половины века: Гайдна и Моцарта. Основатели венской школы обратились к фортепианному трио, когда окончательно определились их эстетические позиции, когда в других жанрах — опере, симфонии, струнном и фортепианном квартетах, дуэте скрипки и фортепиано, фортепианном концерте и т. п. — ими уже были созданы или создавались произведения, составившие бесценный фонд музыкальной классики» [13, с. 73].

Первые образцы классического камерно-инструментального ансамбля принадлежат

Й. Гайдну. В ансамблевом наследии композитора насчитывается 41 трио для скрипки (или флейты), виолончели и фортепиано [19, стлб. 883]. Как указывает Л. Царегородцева, Й. Гайдн, «быстро эволюционировал в создании классического эталона фортепианного трио не только с точки зрения структурной организации цикла, но и в отношении функционального равноправия инструментальных партий» [127, с. 7–8]. В свою очередь, «в законченной полноте стилистика классического ансамблевого письма была воплощена Моцартом в восьми фортепианных трио и двух фортепианных квартетах. В них характерным признаком стало распределение фактурно-содержательной нагрузки внутри ансамблевой партитуры по принципу диалога фортепиано и группы струнных инструментов в манере “стилистики состязания” (Е. Назайкинский), свойственной эпохе Классицизма» [127, с. 8]<sup>2</sup>.

С именем Л. ван Бетховена связан следующий этап эволюции инструментального камерного ансамбля эпохи Просвещения. Композитор «начал опусный ряд своих сочинений с трех, посвященных Гайдну, фортепианных трио нормативного состава» [127, с. 8]. Отметим, что перу Л. ван Бетховена принадлежат восемь трио для фортепиано, скрипки и виолончели<sup>3</sup>, трио для фортепиано, кларнета и виолончели *B-dur*, op. 11 (*Gassenhauer*, 1798), трио для фортепиано, флейты и фагота *G-dur* WoO 37 (написано между 1786/87 и 1790), 14 вариаций *Es-dur* для фортепианного трио op. 44 (1803?), Вариации *G-dur* на тему песни *Ich bin der Schneider Kakadu* для фортепиано, скрипки и виолончели op. 121a, а также ряд переложений для состава: фортепиано, скрипка и виолончель<sup>4</sup>. Следует отметить, что в двух фортепианных трио op. 70 Л. ван Бетховена отчетливо прослеживаются черты романтизма. Но наиболее ярким примером бетховенского стиля в жанре камерно-инструментального ансамбля является *Эрцгерцог-трио B-dur*, op. 97. По утверждению Л. Царегородцевой, «это инструментальное полотно по своим очертаниям сродни как симфонической, так и концертной композиции. Общая укрупненность “полнометражного” четырехчастного цикла покоится здесь на масштабном тематическом развитии с тщательной и диалектически гибкой фактурной разработкой материала, подкрепленной впечатляющим многообразием средств инструментального письма. Бетховен пробудил к жизни способность фортепианной камерной музыки раскрывать как глубоко драматические, так и личностно-субъективные переживания» [127, с. 8].

Отличительной чертой бетховенского ансамблевого письма является равноценность участия и фактурный баланс фортепианной и инструментальной групп в целостной ансамблевой партитуре. Здесь мы наблюдаем выстроенный ансамблевый паритет, фактурное насыщение партий всех участников ансамбля и выход за рамки



унифицированных фактурных приемов.

Достижения барочной ансамблевой культуры, преобразованные в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта и раннего Л. Ван Бетховена, имели огромное значение для развития жанра фортепианного трио. По мнению Л. Соколовой, барочные традиции в фортепианных трио великих венцев «воплотились на разных уровнях музыкального материала. У Гайдна они связаны с композиционно-драматургической, тематической и тональной организацией и ансамблевой стороной сочинений, у Моцарта с — полифоническими и комбинаторными приемами, а также тематическими решениями, у Бетховена — с композиционными, тематическими, образными, полифоническими принципами построения музыкального целого» [113, с. 74].

Классический этап эволюционного развития фортепианного трио отмечен «свойственным тому времени явлением стилевой конвергенции и тяготением к обобщению художественного опыта. В процессе движения к унификации в период классицизма оформились и откристаллизовались в качестве господствующих нормативные составы» [127, с. 9]. Наряду «со стабилизацией приемов композиторского письма наблюдается процесс преодоления унификации и выход на индивидуализированное экспонирование всех компонентов ансамблевой фактуры» [127, с. 9]. Именно фортепианные трио Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена не только завершают этап формирования жанра, но и намечают пути его дальнейшей эволюции.

Суммируя изложенное, констатируем, что работы, посвященные фортепианным трио композиторов-классиков, представляют собой солидную методологическую базу, позволяющую выявить и проанализировать классицистские приемы музыкального языка и классицистские способы оформления музыкального материала с точки зрения формы в трио молдавских композиторов, находящихся в центре одной из глав настоящего исследования.

Среди исследований, касающихся проблематики западноевропейского фортепианного трио XIX–XX вв., определенный интерес представляет монография английского музыковеда Б. Смоллмана *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire* [161]. Развитие жанра трио в различных музыкальных культурах рассматривается автором в контексте общей истории музыки, выявляя изменения композиторской техники — от Й. Гайдна и В. А. Моцарта до композиторов-авангардистов XX столетия. Б. Смоллман фокусируется на наиболее показательных образцах жанра, снабжая их аналитическими описаниями.

Среди работ на русском языке отметим книги П. Вульфуса *Классические и*

романтические тенденции в творчестве Шуберта [20], диссертационное исследование Е. Карелиной *Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля* [40], вторая глава которой посвящена камерно-ансамблевым сочинениям композитора, и его фортепианным трио, в частности.

Ведущими жанрами романтической музыки XIX века стали вокальные и инструментальные миниатюры<sup>5</sup>, а также камерные жанры (соната, трио, квартет, квинтет и пр.). Новая образная сфера романтизма обусловила значительное видоизменение выразительных средств, тембровой драматургии и принципов формообразования камерной музыки — наиболее востребованной слушательской аудиторией. Стремление к новаторским формам и отход от музыкального языка классицизма характеризует таких композиторов XIX века как С. Франк, Р. Шуман, К. Сен-Санс, А. Дворжак. У других — Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, И. Брамса, Э. Грига, Ф. Шопена — ясно ощутимы тенденции к сохранению классицистских принципов. Однако при всей сложности жанрово-стилевой картины эпохи романтизма, типичной тенденцией в музыке XIX века становится симбиоз нового и традиционного.

Среди множества разновидностей камерного инструментального творчества жанр фортепианного трио находится в центре внимания композиторов-романтиков: ни один из них не прошел мимо этого, достаточно богатого по своим возможностям, жанра. Фортепианные трио эпохи образуют одну из вершин камерно-инструментальной музыки, в которой доминирует лирическое начало: с одной стороны — это ясное, ничем не омраченное душевное состояние, теплота и одухотворенность в сочетании с гармонической уравновешенностью; с другой — страстный порыв, эмоциональная напряженность, смятение, трагический разлад. В первом случае лирическое переживание демонстрирует энергию созидания и утверждения: мир как устойчивость является художественным кредо Ф. Шуберта и И. Брамса. К другой грани лирики — столкновение взаимоисключающих начал, острые конфликты, разлад — можно отнести фортепианные трио Р. Шумана, Ф. Мендельсона, С. Франка. К примеру, анализируя образный строй шубертовских фортепианных трио, Л. Царегородцева отмечает, что оба опуса композитора данного жанра «несут в себе всю шкалу эмоций от жизнелюбия и радужного восприятия мира до глубочайшего трагизма» [127, с. 10].

В творчестве каждого композитора-романтика насчитывается разное количество фортепианных трио. Так, перу Ф. Шуберта принадлежат *Фортепианное трио № 1 B-dur*, op. 99 (1826) и *Фортепианное трио № 2 Es-dur*, op. 100 (1827); Ф. Мендельсон — автор *Фортепианных трио d-moll*, op. 49 (1839) и *c-moll*, op. 66 (1845); С. Франк создал четыре

опуса в данном жанре<sup>6</sup> — *Фортепианные трио № 1 fis-moll*, op. 1/1 (ок.1841), *№ 2 Салонное B-dur*, op. 1/2, *№ 3 h-moll*, op. 1/3, *№ 4 h-moll*, op. 2; у Р. Шумана можно обнаружить три сочинения — *Фортепианные трио № 1 d-moll*, op. 63 (1847), *№ 2 F-dur*, op. 80 (1847), *№ 3 g-moll*, op. 110 (1851); в свою очередь, камерно-ансамблевое творчество И. Брамса включает *Фортепианное трио A-dur*, A 4/5 (1853–1855, апокриф) и *Фортепианные трио № 1 H-dur*, op. 8 (1854), *№ 2 C-dur*, op. 87 (1880–1882); *№ 3 c-moll*, op. 101 (1886)<sup>7</sup>. К сожалению, сочинения этого периода не стали объектом самостоятельного исследования, а, как правило, являются лишь частью монографий или работ, посвященных определенному историческому периоду. Исключение составляет работа А. Бондурянского *Фортепианные трио Иоганнеса Брамса* [11]. В центре внимания российского исполнителя и исследователя находится исполнительская проблематика фортепианных трио: в работе представлен комплексный музыковедческий и исполнительский анализ 5 трио композитора, включая 2 трио с участием духовых инструментов: валторны или кларнета. Автор рассматривает историю создания каждого опуса, композиционные особенности, драматургию, а также дает конкретные советы исполнительского плана.

Обновленный образный мир романтических фортепианных трио привел к воплощению более сложных драматургических коллизий, в частности, симфонизации цикла. Так, к концу XIX века в этих жанрах постоянной величиной становится *принцип развития*, способный отразить смену впечатлений в их взаимообусловленности: одноплановости и подчеркнутой концентрированности смысла в трио бетховенского периода противопоставляется многоплановость и рассредоточенность мотивных, ритмических, тембровых образований в романтических сочинениях. Таким примером могут служить *Фортепианное трио g-moll*, op. 15 (1855) Б. Сметаны и *Andante con moto* для скрипки, виолончели и фортепиано (1878) Э. Грига.

В связи с лирико-драматической направленностью образного содержания фортепианного трио обращают на себя внимание механизмы тембровой драматургии этого жанра. Именно у романтиков идея ансамбля осуществляется, прежде всего, посредством особой тембровой организации: полифония образов находит свое непосредственное выражение в многослойности фактуры. В этом случае каждая партия камерно-инструментального ансамбля участвует в создании драматургически самостоятельного слоя. В такой партитуре три компонент-пласта, обладающие образной (тематической) самостоятельностью, образуют диалогическую драматургию и одновременно, многоуровневую единую смысловую композицию как, например, в фортепианном трио *Думки*, op. 90 (1981) А. Дворжака<sup>8</sup>.

Как утверждает М. Друскин, сочинение представляет собой «цикл, содержащий тесно связанные друг с другом 6 пьес» [30, с. 558], основанный на сочетании песенности и танцевальности и вовлечении различных фольклорных жанров. Подобная трактовка вызывает определенные аналогии с сочинением З. Ткач *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано*. Таким образом, методология анализа данного сочинения выдающимся советским музыковедом может быть использована в процессе рассмотрения семантических и структурных особенностей трио З. Ткач.

Важным аспектом драматургической организации целого является процесс формообразования. Почти во всех романтических фортепианных трио сохраняется тенденция к четырехчастности цикла и каноническому принципу организации материала. Это и производно-тематические связи разделов формы, и интонационное родство тем различных частей, и часто используемый принцип вариационного и вариантного преобразования тематизма (Ф. Шуберт, А. Дворжак, Б. Сметана, Э. Григ) и опора на форму рондо, рондо-сонаты в финалах. Для обеспечения внутренней логики развития композиторы прибегают к использованию одноименных тональностей, терцовым тональным смещениям, энгармоническим сдвигам как к средствам воплощения различных психологических оттенков единого образа. Ярким примером этому является *Фортепианное трио № 2 Es-dur*, op. 100 Ф. Шуберта.

В концепции фортепианных трио эпохи романтизма особое значение приобретают национальные народно-песенные и танцевальные истоки, проявляющиеся в *Фортепианном трио g-moll*, op. 8 (1829) Ф. Шопена и вышеупомянутых сочинениях И. Брамса, Б. Сметаны, Э. Грига и А. Дворжака. Их интонационная и метроритмическая основа во многом обуславливают самобытность, колорит и оригинальность звуковой палитры камерного ансамбля.

В целом, как отмечает В. Холопова, «романтический XIX век стал культивировать уникальный, неповторимый стиль художника-гения, отмеченный искрой божьей. Хотя становление индивидуумов-гениев происходило и раньше, в XIX столетии требование для каждого художника неременной собственной стилевой индивидуальности стало довлеющим эстетическим законом» [124, с. 224].

На переломе XIX и XX столетий камерно-инструментальные жанры приобретают особую значимость в музыкальном искусстве, связанную с психологической углубленностью, эмоциональной исповедальностью, значимостью интеллектуальной составляющей данных жанров, включая фортепианное трио.

Некоторые сведения, касающиеся вопросов исследуемого жанра, обнаруживаются в

трудах М. Друскина и В. Конен под общим названием *История зарубежной музыки* [30; 49], Ю. Крейна *Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля* [59], очерках двутомника *Музыка XX века* [83], сборнике статей *Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века* [101], а также в диссертации Л. Царегородцевой *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано* [127].

Поздний романтизм, импрессионизм, неоклассицизм, экспрессионизм, ставшие «базовыми» художественными течениями, определяют круг образов и средства музыкальной выразительности, подталкивая к трансформации жанров и форм. Камерно-инструментальные жанры, вбирая в себя инновации в области гармонии, исполнительских приемов, баланса ансамблевого звучания, сохранили в целом академичность формообразования и характерную специфику жанра. Фортепианное трио в полной мере отвечает этой тенденции.

Многочисленные образцы жанра фортепианного трио представлены во французском музыкальном искусстве. В частности, в камерно-инструментальном наследии К. Сен-Санса отметим два трио для скрипки, виолончели и фортепиано — *Фортепианное трио № 1 F-dur*, op. 18 (1863) и *Фортепианное трио № 2 e-moll*, op. 92 (1892), в которых прослеживаются черты романтизма и классицизма: по словам Л. Раабена, «звукоизобразительность имеет явно романтическую доминанту» [103, с. 234].

В период становления и развития импрессионизма камерные жанры приобрели ведущее значение в отражении характерных свойств этого художественного направления. Стилистика импрессионизма нашла воплощение как в образной сфере, так и в музыкальном языке, отражающем доминирование колорита, сложную метроритмическую основу. Черты импрессионизма отражены в *Фортепианном трио G-dur* (1880) К. Дебюсси, созданном в период становления импрессионизма и *Фортепианном трио a-moll* (1914) М. Равеля, написанном в пору расцвета направления. Однако, в этих творениях достаточно ощутимы классико-романтические традиции.

Так, в опусе К. Дебюсси доминирует стилистика романтизма; в свою очередь, в сочинении М. Равеля обнаруживается применение полистилистики: его особенностью становится отсутствие наиболее характерных признаков красочной звукописи в сочетании с неоклассическими чертами, выраженными в обращении к старинным жанрам и применении элементов линейной полифонии. Гармоничное сочетание классической ясности и национального (баскского) колорита придает своеобразие этому произведению. Особенная черта этого камерного произведения заключается в оркестровой звучности с подчеркнутым доминированием партии фортепиано. По мнению Ю. Крейна, «трио

производит временами впечатление настоящего фортепианного концерта с оркестром, быть может несколько искусственно втиснутого в тесные рамки камерного ансамбля» [59, с. 61–62].

В этот же период написано *Фортепианное трио g-moll*, op. 3 (1881) Э. Шоссона, которому свойственно следование романтической эстетике с ее эмоциональной открытостью и свободной трактовкой драматургических линий и композиционных особенностей произведения. Слияние признаков разных стилевых тенденций можно наблюдать в камерном творчестве Г. Форе, характерной особенностью которого становится *симфонизация* жанра камерного ансамбля. Так, в *Фортепианном трио D-dur*, op. 120 (1923) он обращается к антитезе Жизни и Смерти, раскрывая эту тему с романтической пассионарностью, но в классической циклической форме. Многообразно — от приверженности к романтизму до неоклассицистских исканий — выражались стилистические пристрастия Ж. Роже-Дюкаса (*Фортепианное трио*, 1909), А. Русселя (*Фортепианное трио Es-dur*, op. 2, 1902), Л. Маньяра (*Фортепианное трио f-moll*, op. 18, 1905). Однако импрессионистские тенденции присутствуют в их творениях, воплощаясь в утонченности художественных образов, гармоническом и тембровом колорите. Характерные черты импрессионизма отразились и в *Трио* для фортепиано, скрипки и виолончели *h-moll* op. 53 (1888) датского композитора П. Мюллера.

Тяготение к эстетике позднего романтизма прослеживается в фортепианных трио представителей немецкой школы: Г. Пфицнера — *Трио B-dur* (1886), *Трио F-dur*, op. 8 (1895–1896) и М. Рegera — *Трио h-moll*, op. 2 (1891) В его же *Трио e-moll*, op. 102 (1908) можно наблюдать тенденцию неоклассицизма. Эстетика романтизма проявляется в трех фортепианных трио норвежского композитора К. Синдинга. Так, *Трио № 1 D-dur*, op. 23 (1893) отличает эмоциональный накал высокого уровня, а в *Фортепианном трио № 2 a-moll*, op. 64a (1902), одном из самых поэтичных сочинений композитора, на первый план выходит виртуозность фортепианной партии, что позволило современникам называть его «камерным концертом для фортепиано». В *Фортепианном трио № 3 C-dur*, op. 87 (1908) можно отметить связь со скрипичными сонатами автора. В творчестве бельгийского композитора Г. Лекé также присутствует *Фортепианное трио c-moll* (1891), написанное в стилистике позднего романтизма. Черты этого художественного направления нашли отражения в польском *Фортепианном трио* (1901) Г. Фительберга и *Фортепианном трио* (1907) К. Шимановского.

На рубеже XIX и XX веков, а затем в первых десятилетиях XX века в области исследуемого жанра особенно ощутимо воздействие национального фольклора.

Проникновение фольклорных элементов в музыкальную ткань в опосредованном виде наблюдается во всех жанрах, не минуя камерные. Присутствие ирландского музыкального фольклора проявляется в *Фортепианных трио № 1 Es-dur*, op. 35 (1889), *№ 2 g-moll*, op. 73, (впервые опубликовано в 1899), *№ 3 A-dur*, op. 158. (1918) Ч. Стэнфорда. В свою очередь чешский композитор В. Новак, обратившись к жанру трио в 1902 году, привнес в музыкальный язык *Trio quasi una Ballata* для фортепиано, скрипки и виолончели элементы национальной музыкальной культуры. С болгарской народной музыкой связана стилистика *Фортепианного трио* П. Владигерова, созданного в 1916 году. Соединяя элементы музыкального народного творчества с современной композиторской техникой, П. Владигеров приближается к неофольклоризму. Бретонская тематика присуща камерным сочинениям Г. Ропарца: в *Фортепианном трио a-moll* (1918), посвященном Пьеру де Бревиллю, композитор использует бретонскую фольклорную тему.

В австрийской и германской музыкальной культуре ведущим художественным направлением первых десятилетий XX века становится экспрессионизм, вобравший себя характерный для позднего романтизма субъективизм, усиленный экзистенциальным мировоззрением. В творчестве композиторов нововенской школы эстетические принципы экспрессионизма нашли достаточно полное воплощение: от хрупкой лирики А. Веберна и эмоциональной болезненно трагичной мощи А. Берга до своеобразного синтеза экстатичных и холодноватых образных сфер в творениях А. Шёнберга. Новые композиторские техники, в основе которых лежал тотальный отказ от традиционных музыкально-слуховых представлений об *устое* и *неустое* (атональность, додекафония), в полной мере способствовали созданию образов трагического, разрушительного разлада героя с миром и с самим собой.

Камерные жанры не остались без внимания экспрессионистов, однако подверглись значительной трансформации, как в области формообразования (деструктивность форм), так и в жанровой определенности, приведя по выражению Л. Раабена к «диффузии» [103, с. 246]. По мнению исследователя, «смысл этого явления для экспрессионистов заключался, видимо в том, чтобы, с одной стороны, по-новому ориентировать слушателя, привыкшего к строгой иерархии жанров, а с другой, смешать жанровые признаки для максимального их обострения» [103, с. 246].

Как отмечает Л. Царегородцева, «с начала XX века обнаруживается сильнейшее тяготение к самым разнообразным и разнородным инструментальным составам, в которых резко возрастает роль детализированного тембрового письма с рельефным акцентированием каждой линии и каждого штриха» [127, с. 19]. Композиторы

экспериментируют с составом камерного инструментального ансамбля, по-своему преломляя мир экспрессионистской образности. Анализируя процессы, происходящие в камерно-ансамблевой сфере XX столетия, И. Польская резюмирует: «На первый план выдвигается фактор внутренней полилогичности ансамблевых жанров. Им обусловлены, соответственно, опора на коллективно-групповое начало, увеличение числа взаимодействующих субъектов и взаимосвязей между ними, многозначность ансамблевых функций, неожиданность и нестандартность ансамблевого “соотношения сил” и распределения исполнительских “ролей”» [100, с. 163]. Возможно, именно поэтому в творчестве композиторов, чьи сочинения отражают новые тенденции в композиторской технике, жанр фортепианного трио не получил интенсивного развития.

Как пишет И. Нестьев, «музыкальное мышление, пресытившееся звуковыми нагромождениями и дразнящими слух пикантными звучностями, обратилось вспять — к наивной ясности мелоса, к прозрачности гармонии и фактуры, к простоте формы, к традициям Моцарта и Гайдна, Куперена и Рамо. Этот неожиданный поворот — в противовес перманентному усложнению новой музыки — проявился в различной форме у композиторов самых различных течений» [89, с. 82].

Приметы неоклассицизма можно обнаружить в творчестве М. Регера, К. Дебюсси и М. Равеля, а также в опусах чешского композитора Б. Мартину, создавшего три фортепианных трио, первое из которых (1930) именуется *Пять коротких пьес*, указывая на самостоятельность разнотемповых, разнохарактерных разделов. Второе (*d-moll*, Н. 327) и Третье (*C-dur*, Н. 332) трио были написаны в США в 1950, 1951 годы, в них прослеживается подчеркнута преобладающая роль партии фортепиано. Отметим, что в творческом наследии композитора обнаруживается сочинение *Bergerettes (Пастушьи песни)* для фортепианного трио. Разноплановые композиции, чаще всего со скрытой или явной программной направленностью, создавал швейцарско-американский композитор Э. Блох. Так, в 1924 году были написаны *Три ноктюрна* для фортепианного трио.

Неоклассицистские тенденции достаточно ярко проступают в *Sonata a Tre*, op. 62 (1938) для фортепиано, скрипки, виолончели итальянского композитора А. Казеллы. Однако здесь уже присутствуют черты своеобразного ответвления неоклассицизма, которое впоследствии получит определение *необарокко*, что, прежде всего, определяется обращением композитора к старинным жанрам. Так, в финале *Sonata a Tre* вводятся хорал и жига. В творчестве композитора также можно обнаружить произведение *Сицилиана и бурлеска* для скрипки, виолончели и фортепиано, op. 23 (1917)<sup>9</sup>.

Резюмируя процессы, происходящие в жанре фортепианного трио в прошлом



столетии, сошлемся на высказывание В. Холоповой: «XX век выработал свои нормы в отношении стиля. Как наследник наиболее “индивидуалистического” XIX века, он так же ревностно охраняет суверенитет индивидуально-неповторимого композиторского стиля. Но в силу осознанного плюрализма культуры XX век образовал принципиальную стилевую множественность, поняв и приняв ее как в синхроническом, так и в диахроническом ракурсах. ... При этом главным, центральным стилевым понятием осталось понятие индивидуально неповторимого, уникального композиторского стиля» [124, с. 224–225].

### **1.3. Жанр фортепианного трио в русской музыке: историческое развитие и стилевые особенности**

Как пишет Т. Гайдамович, «Русское фортепианное трио по праву заняло почетное место в мировой музыкальной культуре. Шедевры, созданные Глинкой, Чайковским, Рахманиновым, Танеевым, свидетельствуют о самобытном претворении классических черт жанра, безграничных его возможностях. В большой степени этим объясняется феномен привлекательности фортепианного трио, которое на протяжении почти двух столетий удерживает одно из ведущих положений в отечественной камерно-инструментальной, ансамблевой музыкальной литературе и в сложных условиях изменяющихся эстетических пристрастий неизменно соответствует запросам профессионалов и широких кругов слушателей». [21, с. 3].

Проблематике русского фортепианного трио посвящены как развернутые исследования, так и небольшие обзорные статьи. В их числе — монографии Т. Гайдамович *Русское фортепианное трио* [21], Л. Раабена *Инструментальный ансамбль в русской музыке* [102] и *Советская камерно-инструментальная музыка* [106], его же очерки *Камерная инструментальная музыка* [103; 104].

Вопросы эволюции камерно-инструментальной русской и советской музыки освещаются в диссертациях Т. Воскресенской *Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (проблемы, истоки, стадия формирования* [18], О. Левко *Пути обновления жанра камерно-инструментального ансамбля в творчестве русских советских композиторов 60–70-х годов* [63], Н. Мартиросовой *Эволюция жанра фортепианного трио в армянской музыке* [67], Т. Неровной *Композитор Павел Юон и судьбы русского фортепианного трио первой трети XX века* [86], ее же статьях *Композитор Сергей Юферов и его фортепианное трио: петербургские «мотивы» эстетики и стиля* [87], *Поиск индивидуального жанрового*

решения в русском фортепианном трио начала XX века (на примере трио-*impromptu* Л. Л. Сабанеева) [88].

Отдельные сведения можно обнаружить в трудах Т. Левоу *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи* [62], И. Польской *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика* [100]. Полезные материалы, касающиеся исследовательской области, обнаруживаются в нотном архиве *International Music Score Library Project (IMSLP)*. *Petrucchi Music Library* [151], а также на ресурсе *Классик-онлайн* [41], дополненном аудио записями.

Первые шаги камерного ансамбля в России совпадают с первыми этапами барского «замкнутого» (домашнего, салонного, придворного) и общественно-концертного музицирования на рубеже XVIII–XIX веков. Отсюда и его основное стилистическое направление: скромность в выборе средств выразительности, техники и тембровой драматургии. Однако, уже к 30-м–40-м годам XIX века русское камерное инструментальное творчество, вовлеченное в русло романтических тенденций эпохи, осваивает сферу возвышенных идей, область созерцания и лирико-драматических образов. В жанрах камерно-инструментальной музыки как высшей сферы интроспекции, самопознания и сосредоточения, русские композиторы обнаружили безграничные возможности для воплощения творческих инициатив — поиска и эксперимента. Подобно опере и симфонии, русский камерный ансамбль чутко отзывается на передовые идейно-эстетические устремления отечественной мысли и общеевропейские просветительские тенденции эпохи XIX века.

Среди достаточно широкого круга русских камерно-инструментальных ансамблей особый интерес вызывает такая его разновидность, как фортепианное трио. К первым опытам в этом жанре можно отнести *Фортепианные трио Es-dur* и *a-moll* А. Алябьева<sup>10</sup>, *Патетическое трио d-moll* для фортепиано, кларнета и фагота М. Глинки<sup>11</sup> (существует и версия для фортепиано, скрипки и виолончели). В трио, написанных в первой трети XIX века, формируются свойственные времени драматургические и ансамблевые приемы, а также круг настроений и впечатлений, идущих от общего эмоционального тона музыки. И у А. Алябьева, и у М. Глинки — это дань вкусам «прекраснодушной» чувствительности XIX века со свойственной ей романтической взволнованностью. Однако, трио М. Глинки демонстрирует как его склонность к программности (название «Патетическое» сопровождается эпиграфом на французском „*Je n'ai connu l'amour que par les peines qu'il cause!*”<sup>12</sup>), так и особая привязанность к нежным и прозрачным тембрам деревянных духовых инструментов. Кроме того, мелос этого сочинения является живым документом,

демонстрирующим становление того глинкинского мелодического стиля, который впоследствии станет высшим эталоном обобщенной песенно-аризной сферы русского романса и оперы. В целом *Патетическое трио* дает ясные представления о его знакомстве с творчеством Дж. Фильда и И. Гуммеля, поисках свежих ансамблевых решений, стремлении обновить языковые средства музыки элементами русского фольклора.

Середина XIX века обозначена такими выдающимися образцами этого жанра как фортепианные трио А. Серова, А. Рубинштейна и А. Бородина. *Фортепианное трио* А. Серова, написанное в 1849 году, можно отнести к тем сочинениям, которые представляли собой попытки перенести на местную художественную почву нормы западноевропейского инструментального мышления. А. Рубинштейн культивировал академические традиции, обогащая ансамблевый репертуар. В композиторском активе пять фортепианных трио: два — *F-dur* и *g-moll*, op. 15 (1851); *B-dur*, op. 52 (1857); *A-dur*, op. 85 (1870); *c-moll*, op. 108 (1883). В первых *Трио* op. 15 отчетливо проявляются классицистские черты, идущие от Л. ван Бетховена, в *Трио* op. 85 и op. 108, написанных последними, отражены романтические тенденции. В *Трио* op. 52 черты классицизма и романтизма объединены. В музыкальном языке данного опуса можно отметить присутствие русского начала. *Фортепианное трио D-dur* (1860). А. Бородина относится к раннему периоду творчества композитора. Это сочинение в жанре камерного инструментального ансамбля можно считать предварительной пробой пера композитора, который в дальнейшем создал в этой сфере высокохудожественные произведения.

Несмотря на то, что произведение для камерного инструментального ансамбля составляли сравнительно небольшую, в количественном отношении, область творчества, именно этому жанру было суждено выполнить важную функцию в создании новой русской музыкальной стилистики. В основе эстетической сущности такого явления, как русский камерный ансамбль, лежало стремление к творческому переинтонированию, демократизации музыкального языка посредством объединения русского, украинского фольклора с речевой и декламационной интонацией, западноевропейскими танцевальными ритмами и канонами музыкальной лирики Ф. Шуберта и Р. Шумана, новыми тембровыми решениями и гармоническими особенностями. В жанровом плане романтический период в истории фортепиано трио выявил интерес к элегии-размышлению, лирической элегии, романтической балладе, философской поэме.

К одним из самых значительных произведений русской камерной музыки XIX века относится фортепианное трио *Памяти великого художника* П. Чайковского, созданное в 1882 году. Смерть Н. Рубинштейна, замечательного пианиста и дирижера, глубоко

почитаемого П. Чайковским, потрясла композитора. По мнению Т. Гайдамович, «желание Чайковского сказать поминальное слово, возможно побудило композитора к поиску новых, не использованных им прежде образов и формы. Наиболее привлекательным оказалось для него сочетание трех сольных инструментов, различных по тембрам и выразительности средствам» [21, с. 134]. Как отмечает Л. Царегородцева, трио «дало импульс для создания в русской музыке целой серии “эпитафияльных” сочинений» [127, с. 16].

В российской музыкальной культуре этого периода выдвигается плеяда высокоодаренных композиторов, выступавших под знаменем решительного обновления образного строя, жанров, формы и языка музыкального искусства. Среди широкого круга композиторов петербургской и московской школ можно выделить несколько фигур, оставивших яркий след в развитии русского камерно-инструментального жанра — это А. Аренский, С. Танеев, С. Рахманинов. Именно в их творчестве камерные жанры не только приобретают равноправное значение с симфоническими, но иногда и доминирующее.

Приметной чертой камерного стиля этих композиторов становится отказ от прямого цитирования песенных и танцевальных тем фольклорного генезиса, широкое использование полифонического письма, сложных приемов звукоизвлечения, штрихов; усложнение ладогармонических и метроритмических средств. Все чаще композиторы обращаются к жанрам элегии, поэмы, траурного марша, сарабанды; некоторые из фортепианных трио имеют явную или скрытую программу психологического характера.

К концу XIX века камерно-инструментальные жанры стремительно осваивают круг образов, идущих от двух основных тенденций русского искусства рубежа XIX–XX вв.: *трагической*, отражающей сложность и противоречивость действительности, и — *утверждение прекрасного* как вечной данности жизни, сущности человека. Обе тенденции ярко представлены в двух трио С. Рахманинова — *Элегическое трио № 1 g-moll* (юношеское, 1889), *Элегическое трио № 2 d-moll*, op. 9 (1893) и в *Фортепианном трио D-dur*, op. 22 С. Танеева (1907).

Отметим, что в сочинениях С. Рахманинова обнаруживаются признаки классицистско-романтической стилистики, что отразилось как в лирической образной сфере сочинений, так и в элементах музыкального языка и формы, приемах развития интонационной, ритмической и ладогармонической сфер. В свою очередь, для *Фортепианного трио* С. Танеева характерно широкое применение полифонических форм и приемов полифонического развития музыкального материала. По мнению Т. Гайдамович, фортепианное трио — одно из значительных в наследии композитора — становится произведением, завершающим этот этап в развитии жанра трио в русской музыке и

закладывающим фундамент для последующего его развития [21, с. 228].

Наибольший творческий подъем на рубеже XIX–XX вв. демонстрирует камерная музыка А. Аренского, начиная с Первого фортепианного трио *d-moll*, оп. 32 в 1894 году и завершаясь Вторым фортепианным трио *f-moll*, оп. 73 — в 1905. Музыкальная ткань фортепианного трио представляет собой яркий пример его камерного стиля, где господствуют четкость формы, структуры и, одновременно, изменчивое развертывание тембровых звуко сочетаний. Это произведение свидетельствует об органичности ансамблевого письма.

Приметной чертой камерного стиля композиторов рубежа XIX–XX становится отход использования прямых народно-песенных и танцевальных цитат, широкое использование полифонического письма, сложных приемов звукоизвлечения, штрихов; усложнение ладогармонических и метроритмических средств. Все чаще композиторы обращаются к жанрам элегии, поэмы, траурного марша, сарабанды; некоторые из фортепианных трио имеют явную или скрытую программу психологического характера (фортепианные трио С. Рахманинова, С. Танеева).

В целом жанр русского фортепианного трио, замыкая собой век романтизма в музыкальном искусстве, обретает тот высокий уровень интеллектуализма, который придал ему статус особого музыкального явления, предназначенного для избранных. Музыкальный жанр, в котором «беседуют», «размышляют», спорят всего три инструмента, прокладывает дорогу в будущее музыкального искусства, утонченного, созерцательного и глубоко символичного.

Развитие музыкального искусства в XX веке принесло с собой невиданное многообразие диаметрально противоположных идей, направлений, техник музыкальной композиции и мн. др. Крайний плюрализм методов сочинения музыки и способов ее исполнительского воссоздания привел к радикальному перерождению многих академических жанров — симфонии, оперы, кантаты и др. В этом «вавилонском столпотворении» стилей, традиций, форм, камерно-инструментальная музыка выделяется как феномен ценностной точки притяжения: преломление многовековых устоев классического музыкального мышления на фоне разнородности отдельных составляющих музыки XX века, приводят к выявлению ранее нереализованных акустически-выразительных возможностей, направленных на воплощение целостной модели мироздания и сложного комплекса этических проблем человечества.

Творческая практика композиторов XX века демонстрирует диалектику стабилизирующих и модифицирующих тенденций именно в сфере камерной музыки и, в частности, жанре фортепианного трио.

Новое отношение к этому виду инструментального ансамбля проявилось в укрупнении и симфонизации камерного стиля, монументализации его формы. В ряду сочинений первого десятилетия XX века, отражающих данную тенденцию, помимо трио С. Танеева, назовем *Фортепианное трио f-moll*, op. 14 Г. Катуара (1900) и *Фортепианное трио № 1 c-moll*, op. 38 А. Гречанинова (1906). Другая тенденция этого периода, как отмечает Т. Неровная, выразилась во взаимодействии фортепианного трио с лирической миниатюрой, «что определило в итоге утверждение еще одного жанрового варианта — *романтического ансамбля-дневника*» [86, с. 12]. К подобному типу сочинений можно отнести *Фортепианные трио* А. Аренского (*f-moll*, op. 73, 1905), А. Станчинского (*D-dur*, 1910). С. Юферова (*c-moll*, op. 52, 1911–1912). Поиски индивидуального жанрового решения обнаруживаются в *Трио-impromptu d-moll*, op. 4 Л. Сабанеева (1907) и *Фортепианном трио g-moll*, op. 14 А. Гедике.

Сложные переплетения разнородных художественных устремлений демонстрирует юношеское *Фортепианное трио c-moll*, op. 8 Д. Шостаковича (1923), которое, по мнению вышеназванного исследователя, «рельефно доказывает неразрывность связи позднеромантических тенденций и идей нового искусства» [86, с. 14]. *Фортепианное трио* op. 34 А. Черепнина (1925) и *Фортепианное трио № 2 G-dur*, op. 128, А. Гречанинова (1931) «представляют собой оригинальные жанровые образцы русского трио, созданные в благоприятных условиях парижского художественного климата, поощрявшего стремление как к авангардным открытиям, так и к национальному своеобразию» [86, с. 14].

В целом, исследователь Т. Неровная характеризует первую треть XX века «как период расцвета в истории русского фортепианного трио, когда этот жанр был представлен в широком эстетико-стилевом диапазоне. Кроме того, многообразие авторских решений утвердило его потенциал для дальнейших поисков (в творчестве Г. Галынина, М. Гнесина, А. Гольденвейзера, Э. Денисова, Г. Свиридова, А. Хачатуряна, Б. Чайковского, А. Черепнина, Д. Шостаковича), определив векторы эволюции жанра в русском музыкальном искусстве последующих десятилетий» [86, с. 24].

Неповторимый стилевой портрет творчества мастеров XX века обусловил новое прочтение инструментального ансамбля, повлиявшие на эволюцию жанра. На волне тяготения к традиции актуализируется и наполняется новым смыслом такое понятие, как классичность, подтверждением чему может служить *Фортепианное трио d-moll*,

Г. Галынина (1948). Классичность мышления обнаруживается и в музыке второй половины XX века. Сочинения тяготеют к четырехчастной структуре, сохранению норм классических сонатных форм, вариаций, рондо, сложных трехчастных композиций.

Центральное историческое событие XX века — Вторая мировая война — отразилось в звуковых образах *Фортепианного трио № 2* Д. Шостаковича (1944) и *Фортепианного трио* Г. Свиридова (1945). Этой тематике посвящены также фортепианные трио А. Богатырева (1943), С. Вайнюнаса (1945), М. Гнесина — *Памяти наших погибших детей*, оп. 63.

Фортепианные трио XX века отмечены тенденцией обогащения музыкального материала фольклорными элементами, что, наряду с использованием свободной атональности, неомодалности, серийности образуют новую стилевую доминанту эпохи. В качестве примеров таких опусов назовем *Фортепианное трио* А. Хачатуряна (1932), *Балладу* на марийские темы для фортепианного трио М. Гнесина (1942), *Фортепианное трио* А. Бабаджаняна (1952), а также сочинение У. Гаджибекова для фортепианного трио *В стиле ашугской*.

#### **1.4. Специфика жанра в композиторском творчестве Республики Молдова**

Эволюция жанров камерного инструментального ансамбля как одной из форм профессионального творчества в Республике Молдова неразрывно связана со становлением молдавской композиторской школы.

В главе коллективной монографии *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, озаглавленной *Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră* [134] содержится не только ценная фактологическая информация, касающаяся интересующего нас жанра, но и предпринята попытка его научного анализа. Так, музыковед П. Ротару предлагает периодизацию эволюции молдавской камерно-инструментальной музыки, намечая несколько этапов ее развития. Важно подчеркнуть, что первые камерно-инструментальные сочинения в молдавской музыке появились еще в 1920-е–30-е годы: трио и квартеты Г. Яцентковского, *Трио* К. Романова, струнные квартеты Е. Коки и Шт. Няги и *Фортепианный квинтет* Шт. Няги. Эти произведения являются своеобразной предысторией камерно-инструментальной музыки в Молдове.

По мнению исследователя, *первый этап* эволюции молдавской камерно-инструментальной музыки охватывает 1940–50-е годы и связан с созданием произведений для скрипки и фортепиано Шт. Няги и Д. Гершфельда, пьес для фортепиано С. Лобеля, а также первыми попытками освоения жанра *сонаты* [134, с. 594]. Так, С. Лобель пишет две

сонаты для фортепиано и *Первую сонату* для кларнета и фортепиано. В жанровой сфере, ориентированной на камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано, появляется первое масштабное сочинение — *Фортепианное трио g-moll* Н. Пономаренко, музыкальный язык которого отличается обращением к стилистике классицистско-романтического плана, а также к фольклорным источникам.

На протяжении *второго этапа* эволюции, охватывающего 1960-е годы, камерная музыка обогащается новыми жанрами и музыкально-выразительными средствами. Среди наиболее востребованных жанров данного периода — *сюита* (сюиты для фортепиано Г. Няги, С. Лобеля, сюита для скрипки П. Ривилиса), *квартет* (сочинения С. Бузилэ, Е. Доги, В. Загорского, Г. Няги, В. Полякова), *соната* для разных инструментов (*Соната для виолончели и фортепиано* С. Лобеля, *сонаты* для фортепиано А. Люксембурга, *Соната для альты и фортепиано* В. Масюкова, *Соната для альты и фортепиано* П. Ривилиса) [134, с. 595].

*Третий этап* эволюции, охватывающий 1970–80-е годы, отмечен обогащением звуковой палитры, появлением новых тембровых сочетаний в камерно-инструментальных сочинениях композиторов Молдовы (*Две пьесы для ная, цимбал и камерного оркестра* и *Три диалога для флейты и клавирина*, *Шесть дуэтов для виолончели и ударных* Д. Киценко, *Каприччио для скрипки и валторны* и *Квинтет для цимбал и струнного квартета* Б. Дубоссарского). Именно этот период камерно-инструментальная музыка обогащается жанрово-стилевыми приметами фольклорного происхождения (*Баллада* для тромбона и фортепиано и *Легенда* для валторны и фортепиано И. Маковея, *Олеандра* для флейты и фортепиано и *Învârțita* для гобоя и фортепиано В. Сливинского, *Хора* для фортепиано С. Лунгула) [134, с. 596]. По сравнению с предыдущими этапами развития камерно-инструментальной музыки, на смену прямому цитированию или обработкам народной музыки приходит оригинальное претворение интонационных и метроритмических особенностей фольклорных жанров (например, *Две пьесы для кларнета* З. Ткач).

*Четвертый этап*, по версии П. Ротару, охватывает 1980–90-е годы и связан с выходом на первый план нового поколения композиторов — Д. Киценко, В. Беляев, Г. Чобану, О. Палымский, Ю. Гогу, А. Божонка. Эти композиторы находятся в поисках музыкального языка, соответствующего стилевым инновациям конца XX века. В данном источнике предложен музыковедческий анализ некоторых сочинений.

В монографии Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков* камерно-инструментальной музыке посвящена четвертая глава. Рассматривая данную жанровую сферу в контексте постмодернизма, исследователь



отмечает: «Гипертекст камерно-инструментальной музыки в Молдове переходного периода столь объемён и многосоставен, что избрать для его анализа единый критерий, положенный в основу классификации, не представляется возможным, поскольку оправданными будут и количество участников, и тембровый фактор, и разновидности жанров, и технико-стилевые параметры. В первую очередь, обращает на себя внимание расширение сферы тембровых звуков в камерно-инструментальной музыке. Тембровое обогащение заметно уже в сочинениях для инструментов соло. Традиционно массовый акцент на сочинениях для фортепиано, скрипки и виолончели соседствует с опусами для всех духовых инструментов соло, для органа соло, для цимбал, нага, тарагота; та же тенденция наблюдается и в дуэтах для солирующих инструментов с фортепиано. Ещё более пёстрая картина складывается в отношении составов инструментальных ансамблей. Композиторы обращаются как к традиционным стандартным, так и нестандартным составам» [75, с. 213]. Е. Мироненко отмечает сочинения для фортепианного трио таких композиторов, как Г. Няга, З. Ткач, В. Ротару, Б. Дубоссарский, О. Негруца, Г. Кузьмина, Л. Штирбу и М. Стырча.

Одной из немногих работ, посвященных проблемам камерно-ансамблевой музыки, является учебное пособие Н. Козловой и С. Циркуновой *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания* [45]. Определенную ценность данного труда составляет список основных камерно-ансамблевых произведений отечественных композиторов, написанных с начала XX века по 10-е года XXI века. Вместе с тем, из всего перечня фортепианных трио, созданных молдавскими авторами, в работе анализируется лишь два образца жанра фортепианного трио: *Трио А-дур* К. Романова и *Оглан* Д. Гагауза.

К сожалению, до настоящего времени в отечественной музыковедческой литературе не создано специальных монографических исследований, посвященных стилистическим проблемам жанра фортепианного трио. Вместе с тем, в имеющихся работах содержится информация, в той или иной степени затрагивающая вопросы исследуемой области музыкального искусства. Отдельные наблюдения можно найти в работах, посвященных советскому периоду творчества молдавских композиторов: статьи *Инструментальная музыка* А. Абрамовича, С. Лобеля [2], *Молдавская ССР* Л. Аксеновой и А. Абрамовича [3; 4], *Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг.* И. Милютиной [69] и *Молдавская музыка после Великой Октябрьской социалистической революции* Л. Аксеновой и Н. Себова [5], *Камерный инструментальный ансамбль в творчестве М. Стырчи, И. Алди-Теодоровича и А. Кирияка* Е. Узун [119], а также сборник статей

*Музыкальная культура Молдавской ССР* [84].

Перечень основных камерно-инструментальных сочинений советского периода содержится в таких изданиях, как *Композиторы Молдавской ССР* под редакцией З. Столяра [48], *Молодые композиторы Советской Молдавии* (составитель Г. Пирогова) [81], *Очерки о советских молдавских композиторах* [43] и *Композиторы Советской Молдавии* Е. Клетинича [42].

Вопросы кристаллизации жанрово-стилевых аспектов композиторского творчества постсоветской Молдовы рассматриваются в статьях Е. Мироненко: *Композиторский пейзаж 90-х годов* [74], *Жанровая панорама молдавской современной музыки в постсоветском культурном пространстве* [72], *Творчество молдавских композиторов в постсоветском культурном пространстве (жанровая панорама)* [77], *Понятие «национальное композиторское творчество» и его трансформация на рубеже XX–XXI веков* [76], *Влияние переходных процессов на развитие постсоветского композиторского творчества в Республике Молдова* [71].

Монографические исследования, посвященные отдельным молдавским композиторам представлены работами Г. Кочаровой *Злата Ткач: судьба и творчество* [57], Е. Мироненко *Композитор Владимир Ротару* [73], а также статьями Т. Мельник *Макс Фишман: педагог и композитор* [68], С. Циркуновой *Вклад творческой деятельности Константина Романова в развитие музыкальной культуры Бессарабии (20-е годы XX века)* и др. [128].

Наибольший интерес представляют аналитические труды, посвященные отдельным сочинениям исследуемого жанра. В статье Н. Кичук *Repere ideatice în Trio pentru clarinet, vioară și pian de Gheorghe Neaga* [138] сочинение Г. Няги рассматривается в контексте синтеза академических традиций формообразования с элементами массовой и фольклорной музыкальных культур. Статья *Compoziție și dramaturgie muzicală în trio-urile lui Gheorghe Neaga* [137] вышеуказанного автора привлекательна в плане анализа эволюции исследуемого жанра в творчестве Г. Няги. Два опуса, написанные в разные периоды (1970-е и 2001-е годы соответственно), изучаются в контексте содержания, тематического и композиционно-драматургического развития, жанрово-стилистических влияний и архитектоники.

В статье С. Циркуновой и Н. Козловой *Трио A-dur для фортепиано, скрипки и виолончели Константина Романова: особенности композиции, драматургии и музыкального языка* [129] авторы анализируют первое в отечественной музыке сочинение в жанре фортепианного трио. Здесь рассматриваются музыкально-выразительные средства

произведения, его архитектоника, а также делается вывод о влиянии русской музыки на стиль данного сочинения. В работе вышеназванных авторов *Особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки пьесы «Оглан» для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза* [47] затрагиваются стилевые аспекты композиторского языка: произведение построено на народной гагаузской мелодии.

В последнее время проблематика молдавского фортепианного трио освещается в работах молодых ученых, связанных с исполнительским осмыслением данного жанра в молдавской музыке. Таковы автореферат Н. Костиковой *Трактовка партии виолончели в фортепианных трио молдавских композиторов на рубеже XX–XXI веков* [53], а также ряд работ, посвященных данной проблеме: *Trio “I. N. O. 2” for violin, cello and piano by Vladimir Rotaru: particularities of composition and musical language* [148], *Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX–XXI веков* [51], *Композиционные особенности трио № 2 для скрипки виолончели и фортепиано Г. Няги* [50], *Раннее фортепианное Трио Златы Ткач (1961): к проблеме трактовки виолончельной партии* [52]. Другим автором, чьи работы посвящены макроциклу В. Ротару „I” „N” „O” [28; 29] является Н. Джалилова. Таким образом, в последнее время проблематика фортепианного трио находится в центре музыковедческих и исполнительских исследований.

Помимо музыковедческих трудов, необходимо упомянуть работы, посвященные вопросам методики преподавания и исполнительства в сфере камерного ансамбля. Основные положения данной проблематики нашли отражение в трудах российских ученых: *Основы ансамблевой техники* [25] и *Фактура и тембр в ансамблевом произведении А. Готлиба* [26], *Мастера советского камерно-инструментального ансамбля Л. Раабена* [105], учебные пособия *Камерно-инструментальная музыка: история, методика, исполнительство* Л. Погореловой [98] и *Камерный ансамбль Р. Хурматуллиной* [126], сборник статей *Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство* под редакцией К. Аджемова [38], статьи Т. Ворониной *О камерном музицировании и становлении исполнителя* [17], Д. Благого *Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования* [9].

Среди работ отечественных авторов назовем совместные статьи Н. Козловой и С. Циркуновой *Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова)* [46], *Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова* [44].

Вопросы исполнительской психологии участников камерного ансамбля затрагиваются в совместном труде А. Лапикуса и Ю. Маховича *Психологические аспекты камерно-ансамблевого исполнительства: метод. разработ. для спец.: Фортепиано, Оркестровые инструменты* [61], в их же статье *Psihologia interpretării camerale: identificarea problemei* [141].

В обзорных статьях музыкальных энциклопедий *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [155; 156], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [173; 174], *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture* [163], содержится справочный материал, расширяющий наши познания в области исследования. Из отечественных изданий назовем энциклопедии *Молдавская ССР* [79], *Советская Молдавия* [112], библиографический справочник *Compozitori și muzicologi din Moldova* Г. Чайковского-Мерешану [140], путеводитель *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)* И. Чобану-Сухомлин [139], статьи в *Enciclopedia interpretilor din Moldova* [135] и другие источники.

### **1.5. Выводы по главе 1**

1. В современном музыкознании накопился обширный опыт исследования образцов камерно-инструментального ансамбля. Это труды исследователей стран Европы и США Р. Роуэн, Э. Мейера, Б. Смоллмана, В. Равиззы, П. Олсопа, Э. Апфеля, К. Биля, Х. Зауэр, Л. Финшера, М. Кубе, Н. Данн, Э. Хиберт, Х. Ирвинга, К. Комлоса. Из российских исследователей назовем И. Бялого, Ю. Бочарова, Т. Гайдамович, П. Вульфюса, Ю. Крейна, Л. Раабена, А. Готлиба, Л. Миронова, А. Бондурянского, А. Епишина, Г. Иванову, А. Васильева, Н. Самойлову, О. Савицкую, Л. Соколову, Л. Царегородцеву, И. Польскую, Л. Погорелову, Т. Воскресенскую, Е. Карелину. В национальном музыкознании исследованиям жанра посвящены работы А. Абрамовича, С. Лобеля, Г. Кочаровой, И. Милютиной, Н. Козловой, С. Циркуновой.

2. Эволюция жанра фортепианного трио довольно подробно изучена в научной литературе — от предпосылок становления жанра трио-сонаты, отраженных через развитие жанра трио в классический период и в эпоху романтизма до современности. В данном пласте исследований сложились традиции углубленного анализа жанрово-стилевых аспектов фортепианного трио, рассматриваемых как в диахроническом, так и в синхроническом аспекте.

3. Интерес к фортепианному трио в молдавском композиторском творчестве в последние десятилетия активизировался, о чем свидетельствуют работы как опытных

исследователей — С. Циркуновой и Н. Козловой, так и молодых авторов — Н. Джалиловой, Н. Костиковой и Н. Кичук. Тем не менее, молдавское фортепианное трио изучено недостаточно: многие опусы молдавских авторов до настоящего времени не становились объектом музыковедческого исследования. В силу указанных причин, часть представленных в диссертации материалов изучается впервые. Кроме того, наиболее репрезентативные и ценные с художественной точки зрения сочинения данного жанра ранее не рассматривались с точки зрения их принадлежности к основным стилевым направлениям, чем и определяется научная проблема исследования.

## 2. ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КЛАССИЦИСТСКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ОРИЕНТАЦИИ

### 2.1. Ассимиляция стилевых и жанровых признаков классицизма и романтизма в фортепианном трио *A-dur* Константина Романова

Константин Романов<sup>13</sup> — известный бессарабский пианист и композитор, который, наряду с другими представителям своего поколения — И. Базилевским, В. Онофреем и В. Сероцинским — составил плеяду отечественных пианистов-композиторов межвоенного периода (1918–1940). Перечисленные выше композиторы вели и активную исполнительскую деятельность. Завершив обучение в вузах за пределами Бессарабии, они впоследствии работали педагогами в Кишиневе. Так, К. Романов, окончив Киевскую консерваторию по классу Р. Глиэра, преподавал в консерватории «Unirea» в которой, как отмечает Б. Котляров, «занятия в специальных классах проводились по программе русских консерваторий» [54, с. 97–98].

По утверждению Е. Гупаловой, «К. Романов был активным пропагандистом русской фортепианной литературы» [27, с. 151]. В этом он был близок со своими коллегами В. Булычевым, учеником С. Танеева, воспитанниками Петербургской консерватории пианистом Ю. Гузом, скрипачом М. Пестером, виолончелистом и композитором Г. Яцентковским, пианисткой А. Стадницкой. Эти музыканты «прививали студентам любовь к русской музыкальной культуре, пропагандировали произведения Глинки, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова и других русских композиторов» [54, с. 97].

К сожалению, фигура К. Романова и его произведения не были по достоинству оценены в музыковедческих трудах предшествующей эпохи. Как утверждают С. Циркунова и Н. Козлова, «переехав в 1929 г. на постоянное жительство в Бухарест, К. Романов как бы “изъял” себя из панорамы музыкальной жизни Бессарабии, а его композиторские опыты оказались практически выключенными из дальнейшей исторической эволюции музыкального искусства в крае» [45, с. 123]. Тем не менее, композитор оставил после себя ряд крупномасштабных инструментальных произведений. Среди них отметим два фортепианных концерта — *g-moll* и *d-moll*. *Первый концерт* для фортепиано с оркестром был исполнен автором в 1920 г., а *Второй концерт* для фортепиано с оркестром был сыгран И. Базилевским под управлением автора в 1923 г. По

утверждению Е. Гупаловой, оба опуса, «наряду с концертом В. Онофрея, заложили основы этого жанра в Бессарабии» [27, с. 151].

Отметим игнорирование вклада как самого К. Романова, так и композиторских достижений межвоенного периода в Бессарабии отечественной наукой и практикой, что, по мнению исследователя, объясняется неоднородным художественным уровнем последних. «Можно отметить, что не все фортепианные произведения, созданные молдавскими авторами — В. Онофреем, И. Базилевским, В. Сероцинским, А. Ильященко, К. Романовым, К. Златовым, С. Шапиро, О. Тарасенко, Шт. Нягой, Е. Кокой и др. в 20–30-е годы XX века, равноценны по своему художественному уровню, — утверждает автор. — Многие из них остались неизданными или не сохранились вовсе, часто об их существовании свидетельствуют лишь архивные документы. В результате к 40-м годам XX века в довоенной Молдове всё ещё не было качественного учебного национального репертуара, приоритетом здесь пользовались произведения зарубежной и русской классической литературы, апробированные местными пианистами-исполнителями в прошлом веке» [27, с. 153].

Тем не менее, с позиций сегодняшнего дня эти опусы приобретают особую важность не только как исторические документы, но и как первые образцы национальной камерной музыки. Ими являются и два *Фортепианных трио*, созданные К. Романовым — *d-moll* и *A-dur*, наиболее ценные в контексте нашего исследования. Отметим, что анализ *Трио A-dur* выполняется на основе нотного текста из личного архива С. Циркуновой. Что касается другого *Фортепианного трио*, С. Циркунова пишет о том, что упоминание о *Трио d-moll* содержится в мемуарных записках К. Романова, однако нотный материал до сих пор не обнаружен [45, с. 124].

На основе анализа доступных нам источников, можно утверждать, что, помимо двух *Фортепианных трио* К. Романова, в межвоенный период не появилось ни одного трио, написанного молдавскими композиторами. Таким образом, *Трио d-moll* и *A-dur* для фортепиано, скрипки и виолончели Константина Романова являются одними из первых образцов данного жанра, созданных в Бессарабии в начале XX века. *Трио d-moll* завершено композитором в 1919 году [80, с. 275]. Точная дата создания *A-dur*'ного опуса, к сожалению, неизвестна; нам доступно только мнение Н. Козловой и С. Циркуновой: авторы утверждают, что предположительное время создания этого произведения относится к периоду между 1918 г. и 1929 г. [45, с. 123]. Отметим, что *Трио A-dur* исполнялось самим автором в составе К. Бобеску (скрипка), Г. Драгич (виолончель). Архивная запись сохранилась в фондах радио Бухареста<sup>14</sup>.

**Трио A-dur К. Романова** — циклическое трехчастное произведение с соотношением темпов *Allegro — Sostenuto, ma non troppo — Andantino con moto* (тема с вариациями) и тональным планом *A-dur — d-moll — A-dur* (тема *a-moll*).

**Первая часть Трио** — *Allegro* — написана в традиционной сонатной форме. Главную партию характеризуют быстрый темп, трехдольный метр, фортепианная фактура аккомпанирующего плана, в которой «ощущается устремленность и эмоциональная открытость» [45, с. 125] (пример 2.1.1).

Пример 2.1.1. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1,  
главная партия

Обращает на себя внимание вальсовость главной темы, не очень характерная для циклических форм венских классиков, но более типичная для образцов романтического трио западноевропейских и русских композиторов. В качестве примеров можно сослаться на такие сочинения, как *Фортепианное трио B-dur*, K 254 и *Фортепианное трио E-dur*, K 542 (1788) В. А. Моцарта; *Фортепианное трио № 3 c-moll*, op. 1 (1793–1795) Л. ван Бетховена; *Трио для флейты, виолончели и фортепиано* (1818–1819) К. М. Вебера; *Фортепианное трио № 2 Es-dur*, op. 100 (1827) Ф. Шуберта; *Фортепианное трио d-moll*, op. 49 (1839) Ф. Мендельсона; *Первое фортепианное трио F-dur*, op. 18 (1863) К. Сен-Санса; *Фортепианное трио № 2 g-moll*, op. 26 (1876) А. Дворжака; *Второе фортепианное трио C-dur*, op. 87 (1880–1882) Й. Брамса; *Фортепианное трио c-moll* (1897) Н. Римского-Корсакова; посвященное А. Гречанинову *Фортепианное трио D-dur*, op. 22 С. Танеева (1908).

Жанровая основа главной темы поддерживается и структурными закономерностями последней. Как отмечают С. Циркунова и Н. Козлова, «разнообразные ритмические рисунки в мелодии на фоне равномерного движения сопровождающих голосов в трехдольном акцентном метре (3/4) придают музыке черты вальса. Танцевальная жанровая основа подчеркивается и ее структурными особенностями: тема



квадратна (8 т.+8 т. + 8 т.+8 т.), выполнена в форме модулирующего (A – G) сложного периода повторного строения ( $a-a_1 - a-a_2$ ) с соотношением каденций с D–D – D–T» [45, с. 127–128].

Тема главной партии экспонируется поочередно всеми участниками ансамбля (скрипка, виолончель, фортепиано), обогащаясь новыми тембровыми красками и привнося динамику в развитие музыкального образа. В то же время, не стоит недооценивать вокальную природу главной темы, первое проведение которой поручено скрипке (тт. 1–16), отличающейся простотой и певучестью, и создающей светлый лирический образ, погружающий слушателя в состояние эмоционального воодушевления.

Логика развития мелодии движется от экспонирования более крупных построений, естественно «сцепленных» между собой, к последующим фразам, основанным на приеме синтаксического дробления, хроматизации мелодической линии, что придает мелодии менее устойчивый, развивающий характер. Отметим свойственное вокальной теме равновесие нисходящего и восходящего движения, приводящее к кульминации на звуке  $a^2$ , усиливающей эмоциональное напряжение и логически подводящей к экспонированию темы в партии виолончели (тт. 17–32). Гармоническое наполнение мелодии сосредоточено в фактуре фортепианной партии, опираясь на аккордику терцового строения, обогащенную побочными тонами (доминанта с секстой в т. 4 и с квартой в т. 7), аккорды вводной двойной доминанты и побочных доминант.

Изложение главной темы в партии виолончели (ц. 1) по-новому распределяет соотношения инструментов в плане динамики: так, основная тема проводится на  $f$ , фортепианный аккомпанемент — на  $mf$ , а скрипичный подголосок, основанный на противоположном движении и вплетаемый в ансамблевую фактуру, на  $p$ . Такое композиторское решение позволяет предположить, что именно ц. 1 является своеобразной «отправной точкой» движения к кульминации, воплощения художественного образа темы посредством развития ансамблевых ресурсов.

Характерен используемый композитором прием комплементарности в соотношении партий ансамбля (заполнение выдержанных звуков в одной из партий мотивными вкраплениями других инструментов), приводящий к уплотнению ансамблевой фактуры, нарастанию напряжения, непрерывности музыкального высказывания.

Движение к кульминационному проведению темы продолжается в рамках 16-ти тактовой связки, представляющей собой простой период повторного строения ( $b b^1$ ) [45, с. 130], в котором акцент сделан на фактурном развитии музыкальной ткани (пример 2.1.2). Так, если мелодическая фраза первого предложения ( $b$ ) опирается на унисон

выдержанных звуков (в партии виолончели и партии левой руки фортепиано), базирующийся на мотиве из второго такта главной темы, то ее гармоническое «заполнение» аккордовыми последовательностями на *staccato* в среднем голосе представляет собой новый прием фактурного развития.

Пример 2.1.2. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1, связка (b)

Во втором предложении ( $b^1$ ) мелодия излагается октавным унисоном в партиях скрипки и виолончели, а фортепианное сопровождение претерпевает изменения в той части партии правой руки, которая представлена восходяще-нисходящим движением «ломаных» арпеджио, оформленных шестнадцатыми длительностями (пример 2.1.3). Такое фактурное решение в условиях динамики *ff*, придает развитию музыкальной ткани интенсивность, а художественному образу — эмоциональную наполненность и экспрессивность.

Пример 2.1.3. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1, связка ( $b^1$ )

Говоря о приеме дублировки, используемом в данном разделе музыкальной формы, отметим, что А. Готлиб охарактеризовал ее так: «Дублировка — очень распространенный прием инструментовки — применяется с разными целями: 1) для уплотнения и усиления звучания или, напротив, его смягчения, что помогает выразить нарастание напряжения или его спад; 2) для создания качественно иного тембра, когда индивидуальные

особенности дублирующих друг друга инструментов, сливаясь, образуют новый, своеобразный характер звучания, обогащающий общий колорит произведения. Отметим, что при этом возможна как равная интенсивность тембров, так и преобладание одного из них» [26, с. 109].

В данном случае речь идет о первом типе удвоения, позволяющем участникам камерного ансамбля более экономно и эффективно пользоваться таким сильно действующим, а потому и довольно быстро утомляющим музыкальным средством, как усиление громкости звучания, сохраняя его резервы для кульминаций. Таким образом, впечатляющий результат «динамической» дублировки достигается в известной мере «сам по себе» и в значительной степени предопределен композитором при создании партитуры.

Кульминацией данного раздела является заключительное проведение главной темы, порученное партии фортепиано (тт. 49–64). Здесь струнные инструменты, в отличие от фортепиано, выполняют функцию аккомпанемента, решенного как гармоническая фигурация: этот прием позаимствован из партии фортепиано (пример 2.1.4).

Пример 2.1.4. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1,  
главная партия (у фортепиано)

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The score is in A major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The Violino and Violoncello parts are marked 'sempre ff' and play a melodic line with a dotted rhythm. The Piano part is marked 'ff' and 'brioso', playing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. An '8va' marking is present above the piano part. The score consists of four measures.

Как справедливо указывают Н. Козлова и С. Циркунова, «тема звучит пафосно, торжественно и гимнически» [45, с. 130], чему способствует ее аккордовое изложение, охват звукового диапазона *Dis<sub>1</sub>-gis<sup>3</sup>* и динамическое наполнение. Если главная тема в партиях струнных проводится однократно, то фортепиано излагает ее дважды, что является, с одной стороны, утверждением романтического образа, а, с другой, приводит к структурному балансу формы.

Заключительное предложение (тт. 72–82) второго фортепианного проведения темы, утверждая основную тональность части *A-dur*, отмечено нюансами *p* в мелодии и *pp* в сопровождающих голосах, а фактура приобретает прозрачность благодаря появлению выдержанных звуков в аккомпанирующих голосах. Тем самым, автор подготавливает

слушателя к восприятию нового *cis-moll'*ного лирического образа побочной партии, в тональности которой выполняется модуляция в последнем такте предложения. Таким образом, тема главной партии выполняет функцию связки, подготовки побочной темы.

По мнению Н. Козловой и С. Циркуновой, отсутствие связующей партии объясняется тем, что «образный контраст между главной и побочной темами невелик: обе они имеют лирический характер и различаются лишь деталями. Главная тема порывиста, взволнованна, в ней ощущается устремленность и эмоциональная открытость, побочная более напевна, спокойна и уравновешенна. Лирическая природа основных тем экспозиции обуславливает и использование в них сходных средств музыкального языка: мелодии, гармонии, метроритма, фактуры, тембра и динамики. Поэтому необходимости в плавном переходе от главной темы к побочной (через связующую партию) нет. Непосредственное сопоставление двух тематических образов и их тональных центров (*A-dur* в главной партии и *cis-moll* в побочной) подчеркивает пусть и не яркий, но все же заметный контраст данных разделов» [45, с. 124–125].

Что касается строения главной партии, цитируемые выше авторы трактуют ее таким образом: «Главная партия написана в простой трехчастной форме (*a–b–a<sub>1</sub>*), где первая часть (тт. 1–32) экспонирует тематический материал, в контрастной середине (тт. 33–48) преобладает развивающий тип изложения, варьированная реприза (тт. 49–82) несет на себе местную кульминацию» [45, с. 125].

Не случайно, цитируемые выше авторы пишут: «Указанные особенности главной темы обеспечили ей качества завершенности и замкнутости: она вполне могла бы быть отдельной пьесой, не требующей дальнейшего тематического “действия”. Поэтому появление побочной партии воспринимается как новый, относительно самостоятельный раздел формы» [45, с. 131–132].

Тема *побочной партии* песенного склада первоначально проводится фортепиано *соло*. Основная тональность *cis-moll*, сохраняемая на протяжении всей зоны побочной партии и композиторская ремарка *cantabile* придают теме лирический, умиротворенный характер (пример 2.1.5). Здесь обнаруживается плотная трехслойная фактура, в рамках которой функция баса поручена виолончели, мелодия — скрипке, а гармоническое заполнение — фортепианному аккомпанементу. Данное обстоятельство следует учитывать пианисту при экспонировании побочной партии: дифференцируя слои фортепианной фактуры, приближая фортепианное звучание к тембровым особенностям струнных, пианист, тем самым, обеспечивает адекватный характер музыки данного раздела, способствуя выявлению характера побочной темы другими инструменталистами.

Пример 2.1.5. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1,

побочная партия

The musical score for Example 2.1.5 is for the piano part of the first movement of the Trio in A major by K. Romanov. It is in 3/4 time and marked 'Allegro'. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melodic line with a long phrase spanning several measures, marked with a *cantabile* dynamic. The left hand provides harmonic support with chords and single notes, marked with a *mf* dynamic. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Тема побочной представляет собой большой период из двух предложений, завершающийся мелодическим подъемом, подготавливающим последующее скрипичное проведение. В отличие от начального сольного проведения темы, в скрипичном проведении задействованы все инструменты ансамбля. Чтобы не «утяжелить», не «перегрузить» фактуру, в данном изложении композитор применяет композиционные приемы, позволяющие расширить звуковой диапазон и регистрово «рассредоточить» фактуру (пример 2.1.6). Так, мелодия, порученная скрипке, излагается в диапазоне  $a^1-e^3$ . «Мелодия “поднимается” в высоту третьей октавы, словно «отрываясь» от сковывающих ее остальных голосов фактуры, и приобретает качество нежности и трепетности» [45, с. 133]. Фортепианная фактура сменяется одногласным волнообразным триольным сопровождением в диапазоне  $A-e^3$ , придающим легкость, воздушность и прозрачность музыкальному образу, а «виолончельное *pizzicato* на сильных долях тактов акцентирует основные тоны аккордов» [45, с. 134].

Пример 2.1.6. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1,

побочная партия (у скрипки)

The musical score for Example 2.1.6 shows the violin part of the first movement of the Trio in A major by K. Romanov. It is in 3/4 time and marked 'Allegro'. The score consists of three staves: a treble clef staff for the Violino, a bass clef staff for the Violoncello, and a grand staff for the Piano. The Violino part plays a melodic line with a long phrase, marked with a *mf* dynamic. The Violoncello part plays a *pizz.* accompaniment, marked with a *p* dynamic. The Piano part plays a triole accompaniment, marked with a *p* dynamic. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Завершение побочной партии и переход к разработке К. Романов решает характерным композиционным приемом: «выключая» виолончель во втором предложении скрипичного проведения темы (тт. 108–114), композитор сохраняет ощущение присутствия всех трех участников, преобразовывая виолончельное *pizzicato* в мелодическую линию в нижнем регистре в партии фортепиано. Такое фактурное решение

способствует непрерывности мелодического развития и вместе с тем создает спокойный, размеренный музыкальный образ.

В завершении раздела «несколько раз повторяется кадансовый гармонический оборот, сопровождающий начальный мелодический ход темы — скачок на интервал сексты» [45, с. 134], который проводится поочередно всеми участниками трио. Возвращение к первоначальной фактуре в партии фортепиано создает композиционную арку *cis-moll'* ной зоны и приводит к логическому завершению экспозиции.

С появлением тональности *e-moll* начинается *разработка*, которая «содержит четыре небольшие фазы, отличающиеся тематическим материалом и способами его развития» [45, с. 134]. Первая фаза (тт. 125–151) строится на тематическом материале главной партии. Композитор оставляет в неизменном виде ритмический рисунок побочной партии в аккомпанементе, сочетая синкопированный ритм в среднем голосе с триольным волнообразным движением в партии левой руки, тем самым сохраняя трехголосие в условиях паузирующих струнных (тт. 129–133). Такой композиционный прием придает форме непрерывность и единство развития (пример 2.1.7).

Пример 2.1.7. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1,  
разработка, 1-я фаза

Структура первой фазы отражает в «миниатюре» структуру главной партии экспозиции. Разрабатываясь мелодически (секвенцирование), тонально, темброво, тема непрерывной линией проходит во всех голосах, завершаясь кульминационным проведением в партии фортепиано, которая подготавливается двутактом, фактурно идентичным связке в экспозиции. Рассчитывая динамический план раздела, ансамблистам следует учитывать линейность ансамблевой фактуры, стараясь не дробить единую линию музыкального развития вступлениями каждого инструмента. Вместе с тем, «следует подчеркнуть различия, обусловленные тембровой индивидуализацией, регистровкой и нюансами» [45, с. 134]. Что касается фортепианной партии, ее трехслойная фактура в *соло*

(тт. 129–133) требует от пианиста мастерства дифференциации слоев и владения тембровой звуковой палитрой, обеспечивающей рельефность художественному образу.

Тональный план данного раздела неустойчив и охватывает тональности *e-moll*, *F-dur*, *C-dur*, *D-dur*, *E-dur*, *Fis-dur*, *g-moll*, *As-dur*, *Cis-dur*, *C-dur*, *f-moll*, причем, ни одна из них не задерживается более одного-двух тактов [45, с. 134–135]. Подобный тональный «калейдоскоп» подводит к тональности *g-moll*, появление которой знаменует начало второй фазы разработки.

Следующая фаза разработки представлена двумя предложениями, построенными на материале побочной партии: мелодическая линия основана на варьировании начального восходящего мотива побочной темы, а сопровождающая ее многослойная фактура каждый раз по-разному распределяется между голосами участников ансамбля. По словам исследователей, «вторая фаза (тт. 151–166) развивает материал побочной темы, в которую искусно вплетены интонации главной (пример 2.1.8). В динамическом отношении данная фаза построена как контрастное сопоставление мягкого скрипичного проведения темы на *p* (тт. 151–158) и яркого, эмоционального открытого фортепианного на *f* (тт. 159–165), которое предлагаем подготовить приемом *crescendo* (т. 158). При интенсивном гармоническом движении здесь почти постоянно ощущается опора на тональность *g-moll*, чем данная фаза отличается от неустойчивой первой» [45, с. 135].

Например, если в первой фазе разработки триольное сопровождение концентрируется в партии фортепиано, то скрипичное проведение темы второй фазы сопровождается триольным движением партии виолончели, а виолончельное *pizzicato* «перемещается» в партию левой руки фортепианной фактуры.

Пример 2.1.8. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1,  
разработка, 2-я фаза

Во втором предложении (тт. 159–166), где мелодия поручена партии фортепиано, виолончель и скрипка выполняют аккомпанирующую роль, поддерживая гармонию

синкопированным ритмическим рисунком, переходящим в триольное «волнение». Такие композиционные приемы, как игра тембровыми красками, смена ролей ансамблистов, секвенцированное развитие мотива в восходящем движении, обеспечивают интенсивность развития музыкальной ткани и рост эмоционального напряжения на протяжении короткого отрезка времени (16 тактов).

Начало третьей фазы плавно вытекает из кульминации второй, в котором на фоне аккорда *B-dur* (т. 166) начинается фугато, построенное «на материале главной темы. Это четырехголосное имитационно-полифоническое построение» [45, с. 135]; виолончельное первое проведение темы (тт. 166–169) охватывает диапазон  $a-a^1$  и звучит на *f*, угасая в последнем такте. Таким динамическим приемом подготавливается вступление темы на *p* в партии фортепиано (тт. 169–174), завершаемое четырехтактовой двухголосной интермедией (пример 2.1.9).

Следующее скрипичное проведение темы (тт. 177–180), поддерживаемое единым ритмическим рисунком в партиях виолончели и фортепиано, заимствованным из побочной темы, отличается расширением звукового диапазона партитуры  $f-a^2$  и ростом динамики (авторская ремарка *mf*). Экспонирование темы завершается ее октавным изложением в нижнем регистре в партии левой руки фортепиано (тт. 181–184). Примечательно, что в заключительном проведении темы, при сохранении эффекта присутствия трех участников ансамбля, композитор сочетает композиционные приемы, использованные ранее: это унисонное изложение голосов в условиях паузирующей виолончели, которые можно обнаружить в связке и завершающем построении побочной партии. В четвертом проведении темы фугато ансамблевая фактура становится более разреженной, оттеняя кульминационное изложение темы, в котором виолончельная тема излагается в партии фортепиано в диапазоне  $F1-f$  (ц. 9).

Пример 2.1.9. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 1, разработка, 3-я фаза (фугато)



Следующее за фугато построение опирается на тематизм и фактуру второго предложения скрипичного проведения побочной темы и второго предложения второй фазы разработки, основанного на материале побочной партии.

Преобладание нюанса *p* и одновременное завершение третьей фазы *ritenuto* в данном построении эмоционально «сдерживает» динамический накал, оттеняя яркую экспрессивную репризу, предваряемую четвертой фазой развития.

Заключительная фаза разработки представляет собой доминантовый преддыкт к репризе (тт. 203–219) [45, с. 136]. На фоне бессменного фортепианного октавного тремоло на звуках *E–E<sub>1</sub>* в партии левой руки и выдержанных аккордов в партии правой руки, скрипка и виолончель поочередно экспонируют начальный двутактовый, а затем однотоковый мотив главной партии в динамике предыдущего построения (*p*), перерастающие в тремолирующее движение голосов, сопровождая последующие интонационные «высказывания» главной партии, порученные фортепиано.

Появление главной темы в основной тональности *A-dur* означает начало репризы. По сравнению с экспозицией, тематический материал здесь экспонируется всеми участниками ансамбля, однако в репризе обнаруживаются некоторые изменения композиционной структуры. Сопровождаемая триольной мелодической линией струнных, первоначально тема проводится партией фортепиано и «звучит на *ff* ликующе и торжественно» [45, с. 137].

Второе проведение темы излагается октавным унисоном струнных, усиливая динамику насыщенной триольной фортепианной фактурой. Такое сопровождение позаимствовано из скрипичного проведения побочной партии в экспозиции. Таким образом, главная партия репризы синтезирует ритмические элементы двух главных тем первой части *Трио*. Поручив скрипке и виолончели одновременное экспонирование главной темы, К. Романов тем самым сокращает зону главной партии, которая завершается на *p* с постепенным «разряжением» фактуры, подготавливая вступление побочной партии.

Побочная партия излагается в тональности *a-moll* и, в отличие от экспозиции, исполняется лишь двумя участниками ансамбля. Последующее фортепианное проведение темы, сопровождаемое *pizzicato* струнных, завуалировано арпеджированными пассажами шестнадцатых длительностей. «Однако ее ключевые интонации и опорные точки, отчетливо прослушиваемые в ходе мелодического развертывания фортепианной партии, создают крепкий интонационный каркас, который сдерживает свободу фигурационного движения» [45, с. 137].

**Вторая часть** — *Sostenuto, ma non troppo* — созерцательного, лирического характера. По утверждению цитируемых ранее авторов, «данная часть цикла написана в сложной трехчастной форме с эпизодом в качестве средней части (*A–B–A'*). Первый раздел (*A*: тт. 1–36), в свою очередь, представляет собой двойную простую двухчастную репризную форму, в которой исходная структура (*a–a'*, *b–a'*) повторяется с вариантными изменениями. Первый вариант простой двухчастной репризной формы (тт. 1–19) выполняет функцию экспонирования темы, второй (тт. 20–36) — ее развития» [45, с. 139].

Основная *d-moll*'ная тема (*a a'*), напоминающая светлую грусть романа, экспонируется виолончелью в сопровождении фортепиано. «Использование VI дорийской ступени в начальном мелодическом обороте придает теме изысканность и терпкость» [45, с. 139], а синкопированный ритм среднего голоса в партии фортепиано, базирующийся на размеренной мелодической линии в басу, создает ощущение непрерывности движения музыкальной ткани, бесконечности, «легкости» пульсации (пример 2.1.10).

Пример 2.1.10. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 2,

Тема

**Sostenuto, ma non troppo**

The musical score consists of three systems. The first system includes Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The Violino part is mostly silent. The Violoncello part has a melodic line starting in the second measure. The Piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *p*, *mp*, *cresc.*, and *dim.* The tempo is *Sostenuto, ma non troppo*.

Вторая часть простой двухчастной репризной формы (*b*) начинается с проведения темы в партии скрипки в сопровождении фортепиано. Тональность одноименного мажора *D-dur* в сочетании с тембровыми особенностями скрипки наделяют мелодию новыми чертами: она звучит вдохновенно, с эмоциональным подъемом. Далее скрипичная тема подхватывается фортепиано *соло*, возвращаясь в основную тональность. Продолжая развитие основного художественного образа, пианист вместе с тем подготавливает его завершение, совпадающее с окончанием первого раздела сложной трехчастной формы. Заключительное предложение (*a*<sup>2</sup>) синтезирует различные функции ансамблистов: поочередно продемонстрировав технические и тембровые возможности на протяжении первого раздела, партии струнных инструментов сливаются в единое фактурное целое, обогащая колористическую палитру октавным проведением струнных под аккомпанемент фортепиано.

В структуре первого раздела немаловажная композиционная роль отведена двутактному фортепианному вступлению, встречающемуся в данном разделе трижды — в начале и в конце первого раздела, а также в качестве границы разделов простой двухчастной репризной формы. Использование такого приема позволяет композитору, с одной стороны, сохранить непосредственную функцию вступления и создать четкое деление элементов композиционной структуры, а, с другой стороны, — наделять фортепианный двутакт обрамляющей функцией, которая придает логическое завершение

как самой теме, так и первому разделу в целом. Отметим, что основная тема второй части *Трио* базируется на материале побочной темы первой части сочинения. Их объединяет интонационная близость, минорный лад, синкопированный ритмический рисунок аккомпанемента. Средний раздел второй части (тт. 37–68) представляет собой контрастный эпизод, отмеченный появлением новой тональности *F-dur*, сменой размера с 3/4 на 3/8 и темпа *Poco agitato*.

«Живой» диалог скрипки и виолончели, оформленный повторяющимися триолями шестнадцатых, охватывающий тональности *g-moll*, *Ges-dur*, создает ощущение эмоционального возбуждения, взволнованности, неустойчивости. Так называемый «спор» ансамблистов, наряду с динамическим и темповым развертыванием (*cresc. ed accelerando poco a poco*), придает музыкальному развитию стремительность, что приводит к кульминации раздела в тональности *F-dur*. В кульминационной зоне раздела композитор цитирует тему главной партии первой части *Трио*. Благодаря темпу *Vivace* и размеру 3/8 эта тема наделяется новыми характерными чертами — взволнованностью, устремленностью и порывистостью.

**Третья часть Трио** — Тема с вариациями — самая масштабная. По композиционной структуре финал трио К. Романова продолжает традиции зарубежной и русской музыки эпохи классицизма, романтизма и начала XX века. Здесь можно обнаружить общие черты с такими сочинениями, как *Фортепианное трио F-dur*, Ноб.XV:2 Й. Гайдна (1. Allegro. 2. Menuetto. 3. Finale: Theme and Variations (Adagio 4)); два *Фортепианных трио* В. А. Моцарта — *G-dur*, К 496 (1. Allegro. 2. Andante. 3. Allegretto (вариации 6)) и *G-dur*, К 564 (1. Allegro. 2. Andante (вариации 6) 3. Allegretto); *Фортепианное трио № 3 c-moll*, op. 1 Л. Ван Бетховена (1. Allegro con brio. 2. Andante cantabile con Variazioni (4). 3. Menuetto. 4. Finale. Prestissimo); *Фортепианное трио № 3 a-moll*, op. 124 Л. Шпора (1. Allegro moderato. 2. Andante con variazioni (7). 3. Scherzo. 4. Final), а также с опусами русских композиторов рубежа XIX и XX веков: трио *Памяти великого художника a-moll*, op. 50 П. Чайковского (1. Pezzo elegiaco. Moderato assai. 2a. Tema con variazioni (11). 2b. Variazione finale e coda); *Фортепианное трио № 2 f-moll*, op. 73 А. Аренского (1. Allegro moderato. 2. Romans. Andante. 3. Scherzo. Presto. 4. Tema con variazioni. Allegro non troppo (6)); посвященное А. Гречанинову *Фортепьянное трио D-dur*, op. 22 С. Танеева (1. Allegro. 2. a) Allegro molto; b) Tema con variazioni (7); c) Tempo del commincio. 3. Andante espressivo. 4. Finale: Allegro con brio); *Элегическое трио № 2* для скрипки, виолончели и фортепиано *d-moll*, op. 9 С. Рахманинова (1. Moderato. 2. Вроде вариаций. 3. Allegro risoluto). Как видим, количество вариаций в этих опусах различно, а

сам вариационный цикл используется в качестве как средней, так и финальной части цикла.

Возвращаясь к финалу *Трио* К. Романова, отметим, что 12-ти тактовая тема вариаций итальянского композитора XVII века Антонио Тенальи «*Begli occhi, mercé*», заимствованная из сборника Алессандро Паризотти «*Arti antiche*», экспонируется струнными в тональности *a-moll*: скрипке поручена мелодия, ариозный характер которой отмечают цитируемые выше исследователи [45, с. 151], а *pizzicato* виолончели выполняет аккомпанирующую функцию (пример 2.1.11). Каждую вариацию композитор презентует как отдельную миниатюру, наделенную художественным содержанием, о чем свидетельствуют темповые авторские ремарки.

Пример 2.1.11. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 3,

тема

Первая вариация, *Pochissimo piu mosso* (48 тактов), сохраняющая тональность и размер темы, написана в простой трехчастной форме *a b a'*-кода [45, с. 149]. Основная тема раздела *a* поручена виолончели и «полностью следует мелодико-гармоническому плану темы» [45, с. 149]. Изложенная непрерывной пульсацией шестнадцатых, партия скрипки создает ощущение непрерывности движения и естественности увеличения темпа. Вместе с тем, арпеджированные аккорды фортепиано, вызывающие тембровые аналогии со звучанием арфы, размеренно заполняют виолончельное проведение, насыщая мелодию колористическими красками в диапазоне  $A_1-g^4$  (пример 2.1.12). В данном случае, пианисту следует обратить внимание на звуковую и ритмическую ровность и четкость исполнения арпеджированных пассажей, избегая чрезмерного подчеркивания каждой доли такта.

Пример 2.1.12. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 3,

вариация 1

**Poshissimo piu mosso**

Необходимо отметить, что фактурное изложение этой вариации вызывает ассоциации со второй вариацией из *Па* части трио *Памяти великого художника* П. Чайковского.

Раздел *b* наделен разработочной функцией. Здесь композитор использует приемы диалогичности, наряду с перераспределением смысловой и фактурной нагрузки между ансамблистами. В репризе изменения касаются лишь фортепианной фактуры, решенной как противосложение основной виолончельной теме. Кода концентрирует в себе основные фактурные пласты вариации, распределенные следующим образом: скрипичное завершение темы *pp* с виолончельными аккордовыми вкраплениями *pizzicato* на основных долях поддерживается фортепианными пассажами шестнадцатых.

Вторая вариация, *Tempo di valse* (41 такт), как и предыдущая, сохраняет трехдольный метр. Помимо авторского обозначения темпа, сама фактура изложения музыкальной ткани указывает на жанровые приметы вальса (пример 2.1.13). Отметим, что к жанру вальса как способу развития музыкального произведения обращались русские композиторы. В частности, примером этому может служить шестая вариация из *Па* части трио *Памяти великого художника* П. Чайковского, а также третья вариация из четвертой части *Фортепианного трио № 2 f-moll*, оп. 73 А. Аренского.

Пример 2.1.13. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 3,  
вариация 2

**Tempo di Valse**  
con sord.

В данной вариации тематический материал изложен в партии фортепиано, «где проходит новая мелодия кантиленного характера, в которой господствуют малосекундовые ходы, впервые обозначившиеся в срединном разделе предыдущей вариации» [45, с. 151], струнные же выполняют аккомпанирующую функцию. Меняется и тональный план, связанный с появлением тональности *g-moll*. Что касается исполнения вариации, ансамблистам необходимо обратить внимание на динамическую градацию *p-pp* и расставить звуковые приоритеты в фактурных слоях. Несомненно, фортепианная тема должна быть исполнена рельефно, но использование сурдины у струнных не означает нивелирования ее звучания. Скорее, такая колористическая краска должна послужить гармоничным дополнением и заполнением аккомпанирующей линии партии фортепиано, обогащая ансамблевую тембровую палитру.

Третья вариация, *Animato* (56 тактов), контрастна тонально и метроритмически. Изложение вариации в *A-dur* как бы предвещает утверждение основной тональности опуса. Вместе с тем, тональную связь с темой третьей части *Трио* демонстрирует средняя часть вариации, которая имеет «неустойчивый характер: при основном тональном центре *a-moll*, здесь затрагиваются тональности VI, II низкой и III ступеней» [45, с. 155].

Тема, как и в предыдущей вариации, поручена фортепиано, но изложена она аккордами, а «ритмическая ее организация настолько преобразует интонационную сущность музыки, что данная вариация, как и предыдущая, воспринимается как далеко отстоящая от исходного интонационного образа» [45, с. 155]. Рельефность мелодического звучания достигается посредством яркого исполнения пианистом аккордовых «верхушек». Каждый двутактовый тематический мотив подхватывается *pizzicato* струнных (пример 2.1.14).

Пример 2.1.14. К. Романов. *Трио A-dur*, ч. 3,  
вариация 3

The musical score shows three staves: Violino, Violoncello, and Piano. The Violino and Violoncello parts are marked 'pizz.' and 'p' respectively. The Piano part is marked 'p'. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Violino and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Piano part plays a series of chords.

Дальнейшее развитие музыкальной ткани этой вариации построено на принципе диалога «фортепиано – струнные». Движение размеренными четвертями *alla breve* на

протяжении всей вариации требует от исполнителей четкости в передаче ритмических особенностей музыкального материала. По словам А. Готлиба, «единство “чувствования темпа” особенно сказывается в паузах и при длительно выдержанных звуках» [25, с. 24]. Поэтому ансамблистам необходимо точно соблюдать четвертные длительности, так как «даже незначительное нарушение ритма в одной из партий становится заметным» [25, с. 27]. Определенные аналогии возникают между данной вариацией и седьмой вариацией из упоминаемой ранее *Па* части трио *Памяти великого художника* П. Чайковского.

Четвертая вариация, *Vivo ed energico* (96 тактов), написана в форме трехголосной фуги *alla Jensen*. Изложенная в тональности *g-moll* и предназначенная фортепиано *соло* фуга отличается стремительным напористым характером, продолжая линию полифонических форм, используемых в цикле (пример 2.1.15).

Пример 2.1.15. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 3,  
вариация 4



И снова обратим внимание на *Па* часть трио *Памяти великого художника* П. Чайковского, где в форме трехголосной фуги изложена восьмая вариация.

Пятая вариация *Vivace* (165 тактов) — самая масштабная. Тональность *E-dur*, размер  $2/4$ , быстрый темп придают музыкальному образу живой, задорный характер. Написанная в духе русской плясовой, вариация создает атмосферу праздничного уличного гуляния (пример 2.1.16).

Пример 2.1.16. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 3,  
вариация 5

Основная тема экспонируется в партии скрипки. Рельефность темы достигается за счет сочетания разнохарактерных штрихов партитуры, создающих, как утверждает А. Готлиб, «совсем особую многослойную фактуру звучания» [25, с. 87].



Непринужденность, легкость музыкального образа сохраняется на протяжении всей вариации. По мнению Н. Козловой и С. Циркунов, «при общей сложной трехчастной структуре (A–B–A<sub>1</sub>) в композиции произведения ощущаются черты рондальности, поскольку основная тема плясовой в крайних разделах (A и A<sub>1</sub>) многократно повторяется, чередуясь с оттеняющими ее музыкальными образами» [45, с. 159–160]. Вместе с тем, К. Романов каждый раз варьирует рефрен, используя приемы имитации, вводя тональные и тембровые изменения, насыщая и уплотняя ансамблевую фактуру. Помимо применения характерных приемов варьирования, композитор перераспределяет и роли инструментов, наделяя их то главной, то сопровождающей функцией.

Шестая вариация, *Andantino religioso* (24 такта), погружает в атмосферу созерцательности. *D-dur*'ная вокальная тема, изложенная в партии фортепиано, хорошо узнаваема. Ее светлый образ наполнен вдохновением и лиризмом. Хоральный аккомпанемент струнных четвертями в размере 6/4 обогащает мелодию красочными гармониями, а метроритмическая размеренность пульсации аккомпанемента добавляют ей возвышенности и сдержанности (пример 2.1.17).

Пример 2.1.17. К. Романов. *Трио A-dur* ч. 3,  
вариация 6

Седьмая вариация, *Scherzino* (162 тактов), по масштабам приближена к пятой вариации. Темп *Molto vivace*, размер 3/8 отражают типичные черты жанра *скерцо*. Прозрачная ансамблевая фактура (непрерывное движение восьмыми длительностями, штрих *staccato*, морденты, форшлагги) придают этой вариации игривый шуточный характер. Восьмая вариация, *Moderato* (13 тактов), представляет собой первоначальное проведение темы в одноименном мажоре. Поскольку тема распределена между струнными, в исполнении участвуют все ансамблисты. При этом пианист сопровождает

основную тему равными моноритмическими мотивами, изложенными четвертными длительностями, создавая образ вращения, неотвратимого движения.

Девятая вариация (71 такт) обозначена композитором как *Ноктюрн*, что обуславливает использование богатой фортепианной фактуры романтического плана в стиле Ф. Шопена, а заключительная десятая вариация (62 тактов) вновь возвращается к образам плясовой из пятой вариации, оптимистически и радостно завершая циклическую форму. Важно отметить также реминисценцию лейттемы *Трио*, выстраивающую композиционную арку на макроуровне.

Трактовка вариационного цикла восходит как к ор. 19 П. Чайковского, так и к вариационным циклам его предшественника Р. Шумана, «создавшего новый тип романтического свободного вариационного цикла» [82, с. 138]. Таким образом можно констатировать, что в финальной части *Трио*, композитором используются романтические жанрово-характерные вариации, индивидуальность которых, по словам В. Холоповой, «определяется присутствием какого-либо конкретного жанра: скерцо, романса, фуги, марша, менуэта, мазурки» [125, с. 146]. Сказанное отражено в таблице 2.1.1.

**Таблица 2.1.1. Композиционная структура финальной части *Трио* К. Романова**

Раздел формы	Тема	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4
Жанр	ария (скрипка и виолончель)	ария	вальс	марш	Fuga a 3 voci Alla Jensen, (соло фортепиано)
Тональность	<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>
Темп	<i>Andantino con moto</i>	<i>Pochissimo piu mosso</i>	<i>Tempo di Valse</i>	<i>Animato</i>	<i>Vivo ed energico</i>
Размер	3/4	3/4	3/4	2/2	2/2
Кол-во тактов	12	48	41	56	96

(продолжение таблицы)

Вар. 5	Вар. 6	Вар. 7	Вар.8	Вар. 9	Вар.10
плясовая	хорал	Scherzino		Notturmo (ноктюрн)	Finale (плясовая)
<i>E-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>g-moll</i>	<i>A-dur</i>	<i>H-dur</i>	<i>A-dur</i>
<i>Vivace</i>	<i>Andantino religioso</i>	<i>Molto vivace</i>	<i>Moderato</i>	<i>Sostenuto</i>	<i>Allegro vivo</i>
2/4	6/4	3/8	3/4	3/8	4/4
165	24	162	13	71	62

Даже беглый взгляд на данную схему позволяет прояснить как разнообразие жанровых преобразований исходной темы в рамках вариационной формы, типичной для романтических вариаций, так и продуманный тональный план, в котором органично взаимодействуют сразу несколько принципов: вполне романтическое движение «от мрака

— к свету», от меланхолического *a-moll* к торжественному *A-dur*; вовлечение тональностей доминанты (и двойной доминанты) как средства тонального контраста на расстоянии (*a-moll–H-dur–E-dur*, *g-moll–D-dur*). При этом соотношение местных тональных центров *a-moll–g-moll* позволяет создать более темное, драматическое звучание в вариациях № 2 и № 3 за счет понижения местного тонального центра на тон. В пользу романтических жанровых вариаций говорит и развитый, модулирующий тональный план внутри отдельных вариаций, а также более свободная трактовка метров (соотношение четных и нечетных метров) и темпов (разнообразная палитра умеренных темпов, завершающаяся ускорением в финальной вариации).

Как видно из приведенных в схеме темповых обозначений, композитор уделяет большое внимание тонким темповым градациям. Этот прием приводит к образованию нескольких темповых микроциклов по принципу близости темповых обозначений.

Подводя итоги изучению одного из первых образцов отечественной камерно-инструментальной музыки — *Трио* К. Романова, следует отметить, что данное сочинение имеет подражательный характер, обусловленный самим периодом его написания и состоянием национальной композиторской школы исследуемого периода.

## **2.2. Фортепианное трио Макса Фишмана как звуковой документ эпохи**

Макс Фишман (12 декабря 1915, Варшава – 24 сентября 1985, Кишинев) — известный молдавский музыкант, педагог и композитор, чья преподавательская и композиторская деятельность приходится на 1950-е–1970-е годы XX века. С 1939 года учился в Варшавской консерватории (по классу композиции А. Марека, фортепиано — Ю. Турчинского<sup>15</sup>), однако из-за наступления немецких войск вынужден был бежать из Польши. По окончании войны М. Фишман продолжил учёбу в Саратовской консерватории<sup>16</sup>, где как пианист учился у профессора Е. Зингера<sup>17</sup>, а по композиции — у А. Богатырева<sup>18</sup>, завершив пианистическое образование в 1952 году в Минской консерватории, в классе Г. Петрова<sup>19</sup>.

После окончания Минской консерватории Макс Фишман осуществлял педагогическую деятельность в музыкальном училище Гомеля, затем был направлен в Молдавию. В разные годы он преподавал фортепиано в Каларашском педагогическом училище и в музыкальной школе села Карпинены. В 1952–1976 гг. работал на кафедре *общего фортепиано* Кишинёвской консерватории.

Параллельно с преподавательской работой, М. Фишман активно занимался композиторской деятельностью. Автор сочинений различных жанров, которые

исполнялись на молдавской сцене такими музыкантами, как Г. Страхилевич, О. Кюн, А. Аксёнов, Е. Вербецкий, М. Унтерберг и др. Макс Фишман — автор большого числа фортепианных произведений. Среди них: пять фортепианных концертов, *Десять миниатюр для фортепиано на народные молдавские мелодии*, *Сонатина d-moll*, 4 этюда, *Десять пьес для фортепиано на молдавские темы*, фортепианный цикл *Каноны* и др.

М. Фишманом был создан также ряд камерно-инструментальных сочинений — *Сонатина* для кларнета *in B*, *Скерцино* для кларнета *in B*, *Концертная пьеса* для скрипки и фортепиано, *Юмореска* для скрипки и фортепиано, *Романс*, *Скерцо*, *Соната* для скрипки и фортепиано *d-moll*. Оркестровые сочинения М. Фишмана представлены *Сюитой* для большого симфонического оркестра, *Фантазией* для малого симфонического оркестра и др.

Интерес к творчеству М. Фишмана подтверждается тем фактом, что в 2006 году был выпущен диск с записью сочинений композитора из фондов радио, куда, помимо фортепианных сочинений и малых камерно-инструментальных ансамблей, вошло *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано в исполнении О. Дайна (скрипка), А. Дубровского (виолончель), Л. Ваверко (фортепиано), запись 1958 года. 26 октября 2019 года, в рамках независимого проекта *ARC muzical-istoric Trio* М. Фишмана прозвучало в Органном зале г. Кишинева в исполнении Б. Старнес (скрипка), Э. Даутри (виолончель), Е. Барановой (фортепиано).

Что касается жанрово-стилевых особенностей творчества М. Фишмана, исследователь Т. Мельник пишет о том, что в опусах композитора «нашли отражение гармонические и фактурные формулы как эпохи романтизма (аллюзии с произведениями Ф. Шопена, П. Чайковского, С. Рахманинова), так и инновации фортепианной музыки XX века (Б. Барток)» [68, с. 89].

**Трио М. Фишмана** относится к 1950-м годам, хотя точная дата его создания неизвестна, а запись на Молдавском радио датируется 1958 годом. Это трехчастное циклическое произведение, в котором обнаруживаются следующие темповые соотношения: *Allegro con anima* — *Largo* — *Vivace giocoso*, а тональная логика цикла: *G-dur* — *e moll* — *G-dur*.

**Первая часть Трио** — *Allegro con anima* — написана в сонатной форме. Зона *главной партии* (до ц. 9) основана на теме, представляющей собой период повторного строения из двух предложений. Ее мятежный, взволнованный характер, подвижный темп, преобладание таких ритмических рисунков, как триоли, пунктирный ритм, интенсивное мотивное развитие на основе восходящих попевок, использование приема

секвенцирования свидетельствуют о явно романтической стилистике музыкального материала, обогащенной вкраплениями интонационных элементов фольклорного генезиса с использованием увеличенных секунд и кварт в мелодике главной темы (пример 2.2.1).

Пример 2.2.1. М. Фишман. *Трио* ч. 1,  
главная партия

Каждое из трех проведений темы главной партии привносит тембровое разнообразие, подчиняясь нормам ансамблевой фактуры романтического типа. Известно, что фактура фортепианного трио предполагает свободу оперирования всем диапазоном, разную плотность звучания, мелодизацию фактуры каждого из инструментов. Как правило, главный мелодический голос усиливается унисонными, терцовыми, секстовыми дублировками, а аккордовые последовательности, в свою очередь, нередко используются как тембровый «усилитель» мелодии. Фоновые голоса «распеваются» наравне с мелодией, благодаря чему грань между мелодией и аккомпанементом нередко стирается. Все эти приемы применены и в анализируемом сочинении М. Фишмана.

Так, начальная тема первой части *Трио* проводится поочередно в партии скрипки, виолончели и фортепиано. Подобная «тройная экспозиция» не очень типична для западноевропейской музыки эпохи романтизма, но нередко обнаруживается в сочинениях русских композиторов XIX–XX веков. В качестве подтверждения приведем такие опусы, как *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано *Памяти великого художника* П. Чайковского, *Фортепианное трио № 2 e-moll*, op. 67 (памяти И. Соллертинского) Д. Шостаковича и др.

Еще одной точкой соприкосновения темы главной партии М. Фишмана с русской музыкой является близость фортепианной фактуры и интонационных особенностей партий мелодических инструментов с *Фортепианным трио № 1 d-moll*, op. 32 А. Аренского (пример 2.2.2).

Пример 2.2.2. А. Аренский. *Фортепианное трио №1 d-moll*, op.32, ч. 1

Заключительное проведение темы является мощной кульминацией данного раздела. В нем основной тематический материал поручен партии фортепиано, фактура которой объединяет полнозвучную вертикаль терцового строения с параллельными унисонами, благодаря чему музыка приобретает решительный, императивный характер, а пунктирный ритм и обилие триолей создают патетический, возвышенный образ. Отметим регистровый охват этого изложения (от  $A$  до  $as^3$ ), моноритмическую фактуру и другие приемы, обеспечивающие кульминационный характер раздела.

Тематизм главной партии типичен скорее для жанра фортепианного концерта эпохи романтизма, благодаря репрезентативности, лапидарности, рельефности и яркости музыкального материала, а манера изложения темы октавами или даже в три октавы типична, по утверждению А. Алексева, «для кульминационных, “гимнических” проведений тем в сочинениях Чайковского — вспомним коду финала Первого фортепианного концерта или средний эпизод в последней части Большой сонаты» [6, с. 313].

В отличие от рельефного характера фортепианной партии, струнные инструменты исполняют покачивающийся триольный аккомпанемент, в котором объединяются звуки, принадлежащие аккордовой вертикали партии фортепиано с отдельными мелодическими элементами (например, нисходящий хроматический ход  $g^1-fis^1-f-f^1-f-e^1-es^1-d^1$  в партии скрипки (ц. 5, т. 1), создающий скрытое двухголосие и усложняющий ансамблевую фактуру). Аналогичный прием, но в восходящем движении, применяется в партии виолончели (см. звуки  $g-a-ais-h$ , ц. 5, т. 2).

Тема *связующей партии* (ц. 7) характеризуется тональной неустойчивостью, интенсификацией развития внутри ансамблевой фактуры, ростом напряжения. Подобная трактовка вполне типична для классического типа сонатной формы, которую В. Задерацкий характеризует как «доразвитие материала главной партии» [34, с. 26].

С точки зрения интерпретации, обращает на себя внимание необходимость точного исполнения ритмических рисунков, связанных с особыми видами ритмического деления, которые, с одной стороны, должны опираться на точную пульсацию, а, с другой, отражать спонтанную, импровизационно-свободную концертную манеру, свойственную пианистическому искусству эпохе романтизма.

В соотношении партии фортепиано со струнными инструментами необходимо добиться идеального совпадения пульсации, идентичности штрихов в партиях скрипки и виолончели в сопровождении темы, точного динамического баланса, особенно в тех случаях, когда ансамблевая фактура различается по функциям (фон, рельеф).

*Побочная партия* изложена в тональности III-й ступени *h-moll*, признанной в фортепианной музыке одной из самых меланхолических по звучанию тональностей, подтверждением чему служат *Соната* Ф. Листа *h-moll*, *Прелюдия* op. 28 № 6 Ф. Шопена и др. М. Фишман, как прекрасный пианист и знаток мирового фортепианного репертуара, использовал семантику этой тональности не случайно. «Игра» разнообразных тональных красок усиливается внутри побочной темы также благодаря сопоставлениям мажорной и минорной субдоминант (см., например, ц. 9 т. 9).

Лирический характер побочной темы подчеркивается ее начальным проведением в скрипичной партии с размеренным аккомпанементом фортепиано, приводя к своеобразному эмоциональному «затишью». Далее тема звучит у фортепиано на фоне прозрачных педалей струнных, которые, в свою очередь, «дуэтно» подхватывают второе предложение темы консонирующими интервалами, плавно вливаясь в зону *заключительной партии* (ц. 11). При этом в фактуру фортепиано возвращаются мелкие длительности, что придает ей плотность звучания и способствует нагнетанию напряжения.

В отличие от лирических *главной* и *побочной* партий, *заключительная* контрастна первым двум благодаря более решительному, «мужскому» характеру музыкального материала. Тем не менее, интонационно *заключительная* партия производна от *главной*. В ней нет яркого тематизма, а в ансамблевой фактуре, построенной на сочетании разных мотивов, подчеркивается метроритмический фактор: фоновые фактурные элементы (триоли, пунктирный ритм) выходят на первый план. Особенно важна остинатная фигура в басу в партии фортепиано на тонической функции, дополненная партией правой руки в высоком регистре, благодаря чему происходит охват регистровой периферии рояля (от  $D_1$  до  $d^3$ ). В тональном плане вуалирование цезуры между экспозицией и разработкой (а именно, окончание экспозиции на доминанте тональности *D-dur* (*d-moll*)) подчеркивает

слитность, единство основных разделов сонатной формы. Отметим, что тональная незамкнутость экспозиции также может рассматриваться как влияние романтической трактовки сонатной формы.

*Разработка* первой части довольно краткая, что объясняется высокой интенсивностью развития внутри самой сонатной экспозиции. *Разработка* представляет собой две волны развития, дополненные преддыктом. *Первая волна* (ц. 12–15) начинается в тональности *B-dur* (эта тональность была отчасти подготовлена вкраплением одноименного *d-moll* в заключительных тактах экспозиции): здесь происходит развитие начального мотива главной партии, его секвенционное проведение в тональностях *B-dur*, *As-dur*, при этом фактура каждой инструментальной партии сохраняет плотность и насыщенность. В рамках *второй волны* (ц. 16–17) развиваются интонационные элементы побочной партии. Тональный план разработки неустойчив и сочетает такие отдаленные тональные центры, как *B-dur*, *As-dur*, *D-dur*: последний выполняет роль доминантового преддыкта к репризе, что подчеркивается продолжительным фигурированным органным пунктом в фортепианной партии (пример 2.2.3).

Пример 2.2.3. М. Фишман. *Трио* ч. 1, разработка

The image shows a musical score for the development section of the first movement of a Trio by M. Fishman. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro con anima' and 'Piano'. It features a piano part with a triplet pattern in the bass line and a treble part with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo is marked 'Allegro con anima' and the dynamics are marked 'Piano' and 'ff'. The score shows a triplet pattern in the bass line and a treble part with chords and moving lines.

В отличие от экспозиции, в *репризе* (ц. 17) тема главной партии вступает октавным унисоном струнных, приобретая, по сравнению с экспозицией, большую мощь и напряженность звучания. Этот прием также обнаруживает влияние русской музыки начала XX века: так, Т. Гайдамович указывает на композиционную роль этого приема в репризе первой части *Фортепианного трио g-moll*, ор. 14 А. Гедике [21, с. 215]. Несмотря на то, что в партии фортепиано сохраняется триольное движение (как главный ритмический элемент первой части), за счет октавных фактурных вкраплений происходит расширение звукового диапазона. Следует отметить, что из-за отсутствия в репризе проведения темы в партии фортепиано зона главной партии сокращена, а связующая тема превратилась в краткую четырехтактовую связку: все эти изменения ведут к динамизации репризы. Этот прием можно объяснить той ролью, которая отводилась партии фортепиано в разработке, особенно в преддыкте к репризе (ц. 16).

*Побочная партия* в репризе проводится в тональности минорной субдоминанты *c-moll*. С одной стороны, эта тональность звучит напряженно благодаря более высокой



позиции по отношению к экспозиционному *h-moll*, с другой, тональность *c-moll*, по сравнению с меланхолическим *h-moll*, имеет более мягкую, матовую окраску.

По сравнению с экспозицией, в репризе *побочная тема* проводится не в партии скрипки, а в партии виолончели в сопровождении фортепиано. Подобное тембровое решение дополняет тональную окраску темы. *Заключительная партия* в репризе, в свою очередь, не несет в себе фактурных изменений, однако протяженность ее увеличивается на 8 тактов. В тематическом плане заключительная партия построена на материале связующей темы из экспозиции: подобным приемом М. Фишман подчеркивает интонационное, фактурное, тематическое единство первой части *Трио*.

Прекрасное владение инструментом, а также знание пианистической фортепианной литературы позволило композитору достичь довольно интенсивного фактурного развития на протяжении первой части цикла. М. Фишман изобретательно использует многообразные фактурные элементы, будь то *martellato*, движение параллельными октавами, сочетание различных ритмических рисунков, типично-романтическую расходящуюся фигурацию в партиях левой и правой руки (заключительная партия). Исполнение этой части (в условиях темпа *Allegro con anima*) требует от пианиста такой же серьезной и длительной подготовки, как к исполнению фортепианного концерта или романтической сонаты.

Для того, чтобы справиться с техническими проблемами необходим тщательный подбор аппликатуры, лимитированное использование педали. Отдельная задача состоит в осмыслении фразировки в сочинении М. Фишмана, которая, обладая формообразующим потенциалом, должна трактоваться как средство объединения отдельных мотивов и фраз в более крупные тематические образования. Многослойная фактура *Трио*, основанная на соединении контрастных пластов, также требует от исполнителей особого внимания. Для наглядного воспроизведения композиционной структуры первой части *Трио* воспользуемся следующей схемой (таблица 2.2.1.).

**Таблица 2.2.1. Композиционная структура первой части *Трио* М. Фишмана**

1-я часть <i>Трио</i>	экспозиция				разработка		реприза			
	ГП	СП	ПП	ЗП	1-я волна развития	2-я волна развития	ГП	СП	ПП	ЗП
Тональный план	<i>G-dur</i>	<i>D-dur – H-moll</i>	<i>h- moll</i>	<i>D-dur</i>	<i>B-dur, As-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>G-dur</i>	–	<i>c- moll</i>	<i>G-dur</i>
Темпы	<i>Allegro con anima</i>			<i>energico</i>						
Цифры	1–6	7–8	9–10	11	12–15	16–17	17–19		20–21	22

**Вторая часть Трио**, лаконичное по своим масштабам *Largo* — лирико-философский центр цикла. Трактовка композитором сложной трехчастной формы отличается большой изобретательностью и индивидуализацией. Так, в первом разделе формы (тт. 1–23), состоящем из трех периодов, складывается разное соотношение основных параметров формы. В тональном плане три периода очерчивают тональную логику *e-moll–g-moll–e-moll*, то есть репризную трехчастность, в то время как в изложении тематического материала обнаруживается вариантность (соотношение периодов  $a^1 a^2$ ). Важно подчеркнуть, что тематизм первого раздела второй части опирается на мелодику главной темы из первой части *Трио* (несмотря на тональность *e-moll*, которая оттеняет лирическое настроение), тем самым, обеспечивая интонационную и образную целостность всему произведению (пример 2.2.4).

Пример 2.2.4. М. Фишман. *Трио* ч. 2, тема



Средний раздел сложной трехчастной формы (тт. 24–61) вводит ладовый контраст за счет привлечения круга одноименных мажорных тональностей *E-dur–G-dur*, а также тональности *H-dur* (как доминанты тональности *E-dur*). Середина второй части имеет двухчастную структуру, составленную на основе разных принципов. В первом разделе (тт. 24–40) экспонируется новая тема в партии виолончели, генетически связанная с темой побочной партии благодаря идентичному ритмическому рисунку, а во втором разделе (тт. 40–61) в полной мере проявляется полифоническое мышление композитора (пример 2.2.5). Здесь М. Фишман объединяет по вертикали два предыдущих раздела: в верхнем слое фактуры (в партиях скрипки и виолончели) излагается материал начального периода в преобразованном виде, а в партии фортепиано звучит тема второго раздела середины.

Достижение основной кульминации средней части обеспечивается проведением основной темы среднего раздела в уплотненной аккордовой фактуре (т. 40).

Пример 2.2.5. М. Фишман. *Трио* ч. 2

В репризе происходит возвращение исходной тональности и основного тематического материала первого раздела (тт. 62–88). В соответствии с законами экспонирования материала в трио, композитор изменяет порядок изложения тем у инструментов: если в первом разделе эта тема излагалась в партии скрипки, в репризе она звучит у виолончели, приобретая более глубокое, матовое звучание. Развитие ансамблевой фактуры обеспечивается также присоединением скрипки в репризе, излагающей подголоски, отдельные реплики, словно «вторящие» основному высказыванию виолончели (напомним, что в первом разделе скрипка не была поддержана виолончелью).

Определенные изменения касаются и фортепианной фактуры: если в начале она опирается на статичные «стоячие» аккорды, в репризе наблюдается более динамичное арпеджированное движение. Определенной загадкой является группировка в т. 62 и далее, когда в размере 3/4 восьмые объединяются в две группы, что предполагает иную трактовку ритма пианистом: он начинает мыслить триольно, благодаря чему данные ритмические рисунки не только звучат более плавно, гибко, создавая синкопирование в рамках трехдольного метра, но и ведут к метроритмическому переосмыслению фрагмента, который начинает восприниматься в размере 6/8. Композиционную структуру средней части можно отразить в виде таблицы 2.2.2.

**Таблица 2.2.2. Композиционная структура второй части Трио М. Фишмана**

2-я часть Трио	<i>A</i> <i>a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup></i>	<i>B</i> <i>b a/b</i>	<i>A<sup>1</sup></i> <i>a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup></i>
<b>Тональный план</b>	<i>e-moll, g-moll, e-moll</i>	<i>E-dur, G-dur, a-moll, e-moll, E-dur, D-dur</i>	<i>e-moll, g-moll, e-moll</i>
<b>Темпы</b>	<i>Largo</i>	<i>Con moto</i>	<i>Tempo I</i>
<b>Цифры</b>	24–25	25–27	27–28

В средней части Макс Фишман демонстрирует удивительное мастерство фактурного и динамического развития, позволяющего добиться эффекта достижения кульминации — от нежного, пастельного прозрачного звучания начальной темы (ц. 24) путем подключения подголосков, обогащения ритмических рисунков, фактурного насыщения, расширения диапазона участвующих инструментов к регистровой периферии, к мощному ансамблевому звучанию. Что касается пианистических трудностей, отметим, что прекрасное знание композитором природы инструмента делает эту часть чрезвычайно комфортной для исполнения, обуславливая удобство в подборе аппликатуры.

Масштабная *третья часть* — *Vivace giocoso* — жизнерадостное танцевальное завершение цикла, оттеняющее лирическую среднюю часть. Эти качества подчеркнуты фактурой фортепианной партии (бас-аккорд), оживленным темпом, преобладанием квадратных структур, специфическими штрихами (обилие *pizzicato* и *staccato*).

Первая тема финала имеет игривый характер, подчеркнутый мажоро-минорной перекраской мелодических ячеек *G-dur-g-moll*. Первоначально роли инструментов распределяются следующим образом: в партии скрипки проводится тема, а партии виолончели и фортепиано выполняют аккомпанирующую функцию (пример 2.2.6).

Пример 2.2.6. М. Фишман. *Трио* ч. 3,  
первая тема финала

В дальнейшем мелодическая функция и роль ритмико-фактурного фона поочередно распределяются между всеми участниками ансамбля.

Во второй теме финала тонко стилизуются особенности игры на цимбалах, а круговой характер мелодии напоминает об особенностях народных танцев. В ладовом плане этот раздел опирается на параллельный минор (пример 2.2.7).

Пример 2.2.7. М. Фишман. *Трио* ч. 3,  
вторая тема финала

Трактовка ладотонального мышления отличается тонким и довольно сложным взаимодействием самых разных композиционных принципов. С точки зрения *тонального*

плана, можно говорить о трехчастной контрастной макроформе *A B A*, первый раздел которой опирается на тональные центры *G-dur–e-moll*, а средняя часть — на соотношение тональностей *As-dur–f-moll*. Внедрение же двух других тональных центров — *h-moll* и *c-moll* — объясняется проникновением музыкального материала из других частей цикла с их тональностями. В первом случае — это цитирование темы побочной партии из первой части в оригинальной тональности *h-moll* (ц. 34), во втором — реминисценция основной темы второй части (ц. 40), а именно, периода  $a^2$  в тональности *c-moll*, отличающейся от оригинального строя — *e-moll*. Третий же раздел связан с возвращением в основную тональность (таблица 2.2.3).

**Таблица 2.2.3. Композиционная структура третьей части Трио М. Фишмана**

<b>3-я часть Трио</b>	<b>Вступление</b>	<i>A</i>					
		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
<b>тональный план</b>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>G-dur</i>
<b>темпы</b>	<i>Vivace giocoso</i>	<i>Vivace giocoso</i>					
<b>такты</b>	1–4	5–12 (violino)	13–20 (cello)	21–28	29–36 (piano)	37–44	45–53 (violino+cello)

(продолжение таблицы)

<b>3-я часть Трио</b>	<i>Реминисценция ПП из 1-й части Трио</i>	<i>B</i>					<i>Реминисценция основной темы из 2-й части Трио (период <math>a^2</math>)</i>
		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>		
<b>Тональный план</b>	<i>h-moll</i>	<i>As-dur</i>	<i>f-moll</i>	<i>As-dur</i>	<i>f-moll</i>	<i>c-moll</i>	
<b>Темпы</b>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I</i>				<i>rubato</i>	
<b>Такты</b>	51–68	69–84	85–92	93–100	101–110	111–132	

(продолжение таблицы)

<b>3-я часть Трио</b>	<i>A</i>						<b>Coda</b>
	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	
<b>Тональный план</b>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>Es-dur G-dur</i>
<b>Темпы</b>	<i>Vivace giocoso</i>						<i>Vivace giocoso</i>
<b>Такты</b>	133–140 (violino)	141–148 (cello)	149–156	157–164 (piano)	165–172	173–180 (violino+ cello)	181–196

С точки зрения *тематического материала* наблюдается повторение двух основных тематических образований: это *G-dur*'ная тема (*a*) и *e-moll*'ная контрастная, лирическая тема (*b*). Несмотря на их внешнюю близость темам главной и побочной партий, или рефрену и эпизоду, порядок экспонирования тем не совпадает ни с логикой сонатной

формы, ни с нормами рондо-сонаты. Наличие постоянного повторения двух тем сходно с логикой двойных вариаций. Однако здесь отсутствует вариационность в разработке тематического материала, доминирует точная повторность.

Кроме того, часто раздел *a* повторяется дважды, и, следовательно, функцию темы выполняет весь начальный раздел *a a b*, функцию первой вариации — *a b*, функцию второй вариации — *a a b*, с проведением фрагмента из первой части *Трио*, третья вариация — *a b* с замыканием раздела темой из второй части *Трио*. Два последних проведения (*a b* и *a b a*) точно повторяют начальный раздел. Таким образом, данная структура напоминает двойные вариации без использования вариационности как принципа развития материала.

Принимая во внимание неоднозначность композиционной структуры, эту форму можно было бы трактовать как рондо-сонату, где *a* и *b* обозначают функцию контрастных элементов (главную и побочную темы либо рефрен и эпизод соответственно). Можно говорить о наличии экспозиции, среднего раздела и репризы рондо-сонаты благодаря проведению в экспозиции основных тем *a a b*, а также их изложению в измененном порядке *a b a*. Возможно, это симбиоз рондо-сонаты с двойным экспонированием, типичный для формы трио: ведь для того, чтобы каждый инструмент презентовал музыкальный материал, требуется двойное или тройное экспонирование. В пользу рондо-сонаты говорит наличие двух тем, возвращение в конце экспозиции главной темы в основной тональности и тот факт, что в экспозиции и репризе точно сохраняются тональный план и последовательность тем.

Как указывает В. Задерацкий, «Экспозиция рондо-сонаты подразумевает возврат главной тональности в заключительной партии (а в определенных условиях — в завершающей фазе побочной). ... Главная тональность чаще возвращается в последней фазе *экспозиции*. Иными словами, сонатность, захватив экспозиционное пространство, как бы “сдает позиции”, меняя нормативный ход тональной логики и вынуждая возврат рефрена. Периодичность рефренных возвратов — самый сильный знак формы. Но сонатность в ней — воспринимаемая слухом “оппонирующая сила”, действующая на разных участках формы. И здесь чем шире “пространство сонатных эффектов”, тем богаче и динамичнее композиционный результат» [34, с. 262]. Тем не менее, нельзя утверждать о наличии признаков сонатности в тональности плане, так как побочная тема в репризе излагается в той же тональности, что и в экспозиции.

Самым любопытным является тематическое наполнение среднего раздела (*Meno mosso*, т. 53, ц. 34). По сравнению с крайними разделами, здесь композитор вводит темы из других частей цикла, добиваясь, тем самым, интонационного единства макроформы.

Тема *a* в виде двух проведений (ц. 35 и ц. 38) и тема *b* (тт. 85–92 и тт. 101–110) помещена в центр среднего раздела, а реминисценции из других частей цикла выполняют обрамляющую функцию: так, данный раздел формы начинается с цитирования темы побочной партии из первой части *Trio* в оригинальной тональности *h-moll*, правда, с некоторыми изменениями: вместо скрипки тема проводится в партии виолончели, с вкраплением проведения темы у фортепиано. Смена регистров обеспечивает иной колорит, более матовое, глубокое звучание. Завершение раздела поручено музыкальному материалу, который можно трактовать как реминисценцию основной темы второй части (ц. 40), а именно, периода  $a^2$  в тональности *c-moll*, отличающейся от тональности *e-moll* сдвигом на 4 знака в бемольном направлении, что придает этой теме более сумрачное звучание. Таким образом, данная композиционная структура относится к свободным формам.

Обнаруженные в *Trio* музыкально-интонационные обороты могут быть названы, пользуясь термином Л. Шаймухаметовой, «мигрирующими интонационными формулами» [131, с. 10]. «Под мигрирующей интонационной формулой подразумевается такой устойчивый интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и, мигрируя из текста в текст, сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики» [idem]. «Феномен мигрирующей интонации в целом базируется на ассоциативном механизме мышления. В процессе функционирования образуются прочные ассоциации, создающие значения, направленные в одном случае к области образных визуальных представлений, в другом — к эмоционально-аффективным реакциям. И те, и другие рассчитаны не только на интеллект, но в значительной степени и на работу подсознания» [131, с. 14]. В данном случае — это общедоступные интонации, заимствованные из еврейского фольклора со свойственными ему семантическими значениями.

Пытаясь определить генезис этих интонационных формул, отметим, что Увеличенные секунды и специфические обороты связаны с ладовыми особенностями еврейского фольклора, которые частично «накладываются» на идиоматику молдавского фольклора (опевание увеличенных секунд). Использование приема «мигрирующих интонаций» позволяет добиться удивительного интонационного единства всех трех частей произведения, индивидуализации музыкального языка, основанного на модальной специфичности клезмерской и канторской музыки.

Таким образом, мигрируя из одной части Европы в другую, М. Фишман сохранял уникальность мышления еврейского музыканта, транслируя общепонятные и

общедоступные интонации музыкальной культуры, носителем которой он являлся. Так же нельзя не учитывать и популярности клезмерской культуры на территории Бессарабии как среды для сохранения и воспроизведения еврейского фольклора.

«Феномен мигрирующей интонации» в творчестве М. Фишмана имеет универсальный характер, подтверждением чему служат фрагменты из самых разных его опусов (примеры 2.2.8; 2.2.9; 2.2.10):

Пример 2.2.8. М. Фишман. *Сонатина d-moll*,  
III-й раздел

**Allegretto** ♩ = 100

Пример 2.2.9. М. Фишман. *Весна идет*,  
из цикла 5 прелюдий для фортепиано

**Agitato**

Пример 2.2.10. М. Фишман. *Ла вынэтоаре*,  
из цикла 10 миниатюр для фортепиано на народные молдавские мелодии

**Allegro energico**



Пример 2.2.11. М. Фишман. *Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur* ч.1



### 2.3. Выводы по главе 2

Классицистско-романтические фортепианные трио К. Романова и М. Фишмана находятся в русле тенденции, которая проявилась в таких сочинениях русских и советских композиторов, а также композиторов стран Европы конца XIX–XX вв., как *Фортепианные трио* Дж. Энеску *g-moll* (1897) и *a-moll* (1916); *Фортепианные трио* А. Аренского *d-moll*, op. 32 (1894) и *f-moll*, op. 73 (1905); *Фортепианные трио* Р. Кана *c-moll*, op. 35 (1902) и *e-moll*, op. 72; *Фортепианное трио № 1 c-moll* и *Фортепианное трио № 2* Ф. Бриджа, написанные в 1907 и 1929 соответственно; *Фортепианное трио D-dur*, op. 22 С. Танеева (1907); фортепианное трио *Классическое D-dur*, op. 17 В. Косенко (1927); *Фортепианное трио № 2*, op. 41 Б. Лятошинского (1936); *Фортепианное трио a-moll*, op. 150 Э. Бич (1938).

В **Трио A-dur К. Романов** осваивает жанровые и стилевые особенности фортепианного трио, опираясь как на достижения классицистской и романтической традиции данного жанра, так и творческое наследие русских композиторов рубежа XIX–XX веков, в частности, П. Чайковского. В образном плане это выявляется в доминировании патетических и лирических образов первой и второй частей, а также в более разнообразной палитре финала, включая плясовые вариации (№ 5 и № 10), атрибутивные для фортепианных вариационных циклов П. Чайковского (op. 19 и op. 72). В сфере гармонического языка в *Трио* К. Романова преобладают аккордика терцового строения, обогащенная побочными тонами, мажоро-минорные тональные соотношения, умеренно свободный тональный план внутри разделов формы.

На уровне ансамблевой фактуры наблюдается использование К. Романовым традиционных амплуа инструментов, сложившихся в классической и романтической традициях, что находит выражение в развернутых виртуозных *соло* фортепиано, основанных на ломаных и арпеджированных пассажах, в усложнении мелодической линии аккордовой вертикалью, в октавных дублировках струнных инструментов и др. Среди более индивидуальных приемов, используемых композитором, отметим перенос

определенных приемов и штрихов из одного инструмента в другой (завершающий раздел побочной партии первой части, в котором виолончельное *pizzicato* переходит в партию фортепиано). В плане стилевых ориентиров, фортепианная партия *Трио* испытывает на себе сильное влияние фактуры фортепианных опусов Р. Шумана и Ф. Шопена.

С точки зрения освоения композиционных принципов классической и романтической эпохи, следует отметить *разнообразие композиционных структур и принципов развития*, умело применяемых К. Романовым: трехчастность, репризность, вариационность и др. Появление фуги в качестве одной из вариаций финала может также быть трактовано как влияние классицизма (Л. ван Бетховен) и романтизма, о чем свидетельствует традиция использования данной формы в масштабных сочинениях Р. Шумана и И. Брамса. В русле романтического композиционного мышления находится и прием реминисценций, тематических арок: так, в кульминационном разделе второй части цикла и в десятой вариации финала звучит тема главной партии из первой части, цементирующая форму на макроуровне.

Жанровая и стилевая индивидуализированность отдельных вариаций третьей части *Трио*, которым сам автор дает некоторые пояснения (обозначения темпа, характера музыки, композиционной структуры), сближают финал *Трио* К. Романова и ор. 19 П. Чайковского. Что касается влияния вариационного цикла ор. 72 П. Чайковского, то из этого сочинения К. Романов мог позаимствовать идею завершения вариационного цикла русским народным танцем: в цикле П. Чайковского это № 18 *Танцевальная сцена (Приглашение на трепак)* в функции завершающей вариации.

Остается невыясненным вопрос: почему в нотном тексте К. Романов указывает имя Адольфа Йенсена (Adolf Jensen, 1837–1879), малоизвестного немецкого пианиста и композитора, автора сонат, квартетов, увертюр, песен, романсов, фантазий. Возможно потому, что в 1856 году он посещал Россию, где давал уроки фортепианной игры, став частью истории русской музыки. Выдвинем предположение, что именно через русскую культуру К. Романов мог познакомиться с его творчеством.

В контексте синтеза историко-стилевых традиций в **Трио М. Фишмана** отметим преломление классических и романтических тенденций, помноженных на претворение особенностей национального фольклора (в первую очередь, еврейского). С точки зрения ассимиляции опыта разных композиторских школ, отметим сильное *влияние русской музыки*, которое всегда присутствовало как в молдавской, так и в польской музыкальной культурах, преломляясь в самых разных произведениях композитора, помноженное на стремление сохранить и передать в музыке этнокультурную идентичность.

Влияние *классической традиции* прослеживается в использовании трехчастной структуры с соотношением темпов «быстро – медленно – быстро», построении первой части *Трио* в форме сонатного *allegro* с традиционным контрастом энергичной, призывной главной партии и лирической побочной; довольно типичным является и использование сложной трехчастной формы в качестве композиционной структуры средней части.

*Романтические тенденции* находят воплощение в способах фактурного развития фортепианной партии, с привлечением богатого арсенала приемов (*tremolo*, *martellato*, пассажная техника, гармоническая фигурация, скрытое многоголосие, сочетание двух- и трехдольных ритмических рисунков, особых видов ритмического деления и др.). Соотношение партий внутри ансамбля, способы развития ансамблевой фактуры испытывают сильное влияние русского фортепианного трио, что проявляется в попеременном проведении темы в партии каждого инструмента, особенностях тематизма и фактуры.

С точки зрения трактовки цикла можно констатировать, что классицистская трехчастная модель цикла «быстро – медленно – быстро», представленная в *Трио* для фортепиано, скрипки и виолончели *A-dur* К. Романова и *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано М. Фишмана, обнаруживается в мировом композиторском наследии во множестве опусов. Среди них: *Фортепианное трио c-moll*, op. 2 Й. Сука (1891); *Фортепианное трио f-moll*, op. 14 Г. Катуара (1900); *Фортепианные трио № 1 E-dur*, op. 19 и *№ 2 Es-dur*, op. 33 Р. Кана, созданные в 1893 и 1900 соответственно, три *Фортепианных трио* К. Синдинга — op. 23 (1893), op. 64 (1902), op. 87 (1908); *Фортепианное трио № 1 a-moll*, op. 17 П. Юона (1901); *Фортепианное трио № 1 c-moll*, op. 38 А. Гречанинова (1906); *Фортепианное трио D-dur*, op. 56, Ч. Кэдмен (1914); *Фортепианное трио № 3 A-dur*, op. 158 (*Через тернии к звездам*) Ч. Сэнфорда (1918); *Фортепианное трио № 1*, op. 7 Б. Лятошинского (1922); *Фортепианное трио D-dur*, op. 120 Г. Форте (1923), *Фортепианное трио* Л. Бернштейна (1937); *Фортепианное трио e-moll*, op. 118 Й. Боуэна (1946); *Фортепианное трио* Э. Звилич (1987) и др.

### 3. ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА КАК СФЕРА ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА

#### 3.1. Жанровые и стилевые особенности клезмерской музыки в цикле Златы Ткач *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано*

Музыкальная культура Республики Молдова находится под влиянием культур многих этносов, поскольку на молдавской земле проживают украинцы, русские, гагаузы, болгары, поляки, немцы, евреи. В этом контексте особое значение имеет влияние фольклора различных этнических групп, проживающих на современной территории Республики Молдова, на отечественное композиторское творчество. В частности, отметим влияние еврейского фольклора на творчество Златы Ткач<sup>20</sup>, пристальное внимание которому композитор уделяет в 90-е годы XX столетия.

Об этом писала исследователь композиторского творчества Галина Кочарова, констатируя следующее: «грань последних десятилетий можно считать тем временем, когда начался новый период творческой деятельности Златы Ткач, отмеченный желанием служить развитию еврейской национальной традиции. Его можно считать временем “перестройки” и в эстетике, и поэтике ее композиторского труда» [57, с. 27]. Исследователь Елена Мироненко отмечает, что «в сочинениях З. Ткач сугубо национальная “знаковость” естественно интегрирована в современный общеевропейский музыкальный контекст» [74, с. 42].

Злата Ткач — автор симфонических, балетных, оперных, вокально-симфонических, хоровых, камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений. Среди произведений в жанре камерно-инструментальной музыки можно обнаружить такие сочинения для классического состава фортепианного трио, как: *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано (1961), *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* — I. *Băjgelă*, II. *Șăr*, III. *Gas-nign*, IV. *Lobn mir zix ibărbătn* (1995), *Аллегро* для скрипки, виолончели и фортепиано (1996), *Трио на еврейские темы для скрипки, виолончели и фортепиано* (2001).

Отметим, что, по мнению молдавского пианиста и композитора, ученика З. Ткач Александра Тимофеева, *Трио на еврейские темы для скрипки, виолончели и фортепиано* 2001 года по своему музыкальному материалу совпадает с сочинением *Из еврейского фольклора* 1995 года, и представляет собой редакцию данного сочинения. Этот же опус фигурирует как в версии для струнного квартета, так и для фортепиано *соло* под

названием *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для фортепиано*, 1991 год, в которой используются три пьесы из четырех в ином, по сравнению с оригиналом, порядке (2 часть: *Gas-nign*; 3 часть: *Şār*; 4 часть: *Bäjgelä*; а в качестве первой пьесы композитор использует тему *Fräjläxs*). Таким образом, первоисточником можно считать фортепианный цикл 1991 года, на основе которого были созданы версии для струнного квартета (1995) и фортепианного трио (1995). Подобное внимание самого композитора к данному опусу свидетельствует о его важности в творчестве З. Ткач, а, возможно, желанием обеспечить данному опусу более частое концертное исполнение<sup>21</sup>.

Сочинение З. Ткач *Из еврейского фольклора*, завершённое композитором 14 марта 1995 года, представляет собой цикл из 4 пьес для скрипки, виолончели и фортепиано. По свидетельству Е. Мироненко, «в *Трио на еврейские темы* для скрипки, виолончели и фортепиано (2001) ощутим образный строй, близкий музыке финала *Трио памяти И. Соллертинского Шостаковича*» [75, с. 222]. Тот же автор утверждает, что «интонационный материал композитор черпала из знаменитой коллекции собирателя еврейского фольклора М. Береговского» [75, с. 222].

Моисей Яковлевич Береговский — всемирно известный музыковед-фольклорист советской эпохи. Родился 28 декабря 1892 году в селе Термаховка Киевской губернии, завершил свой жизненный путь 12 августа 1961 в Киеве. В период 1915–1920 гг. обучался в Киевской консерватории по классу композиции у Болеслава Яворского<sup>22</sup> и виолончели у Фридриха фон МулERTA<sup>23</sup>. В 1922 году продолжил занятия композицией в классе Максимилиана Штейнберга<sup>24</sup> в Петроградской консерватории [160].

М. Береговский — создатель фундаментального труда *Еврейский музыкальный фольклор* в пяти томах, охватывающего практически все области еврейского бытового музицирования. В третьем томе *Еврейская народная инструментальная музыка* исследователь пишет о двух основных видах еврейского инструментального фольклора: «1. музыка для танцев и 2. музыка для слушания» [7, с. 35], причем самую значительную часть клезмерской музыки составляла танцевальная музыка<sup>25</sup>.

По словам М. Береговского, «Из специфически еврейских танцев, то есть таких, которые танцевали только на еврейских свадьбах, наиболее любимым и популярным нефигурным танцем был фрейлехс, а из фигурных танцев — шер. Из других танцев можно назвать еще бейгэлэ, баройгэз-танец, сэмэнэ, шток и другие» [7, с. 35]. «Фигурный танец (от лат. *figuro* — образываю, формирую) — тип общественного бального танца, композиция которого, в отличие от импровизационных танцев и танцев свободной композиции, формируется из установленных танцевальных фигур» [120]. Как отмечает

исследователь традиционной музыкальной культуры восточноевропейских евреев Е. Хаздан, «еврейская свадьба в первую очередь — инструментальна. Музыка, звучавшая в ключевые моменты свадьбы, выполняла обрядовые функции» [122, с. 346].

Обратимся к анализу цикла З. Ткач *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано*. Первая часть цикла *Bäjgelä* (Бубличек) — свадебный танец игрового содержания. В некоторых источниках (например, в книге Й. Строма о клезмерском искусстве) указано, что еще одно значение слова *beugele* на идиш — хоровод [162, с. 332]. По утверждению Е. Фраёновой, «Обрядовые хороводы во всех национальных культурах являются древнейшими; им свойственны игровой элемент, медленное круговое движение “по солнцу” под пение архаичных песен; инструментальное сопровождение встречается редко (молдавские и болгарские свадебные хороводы, грузинский воинственный хоровод “Хоруми”)» [121, стлб. 71].

Как пишет М. Береговский, «подавляющее большинство еврейских танцев — в двудольном размере (все без исключения фрейлехсы, шеры, хосиды и т. п.) ... незначительное количество танцев — в трехдольном размере» [7, с. 36].

Приведем сделанную В. Месманом в 1912 году нотную запись темы *Bejgele*. *Бубличек (хоровод)* из коллекции М. Береговского, найденную в архиве *Общества еврейской народной музыки* в Петрограде (пример 3.1.1). Тема записана в оригинальной тональности.

Пример 3.1.1. *Bejgele*. *Бубличек (хоровод)* [7, с. 183]

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It is divided into two main sections: **Andantino** (marked with a tempo of 108) and **Allegro**. The **Andantino** section consists of two staves of music, ending with a double bar line and the word *Fine*. The **Allegro** section consists of two staves of music, ending with a double bar line and the instruction *Da capo al Fine*, indicating a repeat of the **Allegro** section.

Следует отметить ладовую специфику фольклорной мелодии. Как пишет М. Береговский, «кроме мажора и минора в еврейском музыкальном фольклоре встречаются лады, которые мы условно называем “измененный фригийский” и “измененный дорийский”» [7, с. 40].

Данный пример с *си-бекаром* при ключе можно рассматривать как гармонический *c-moll*. Однако, завершающий мелодию звук *g* производит впечатление основного тона,

характерного для измененного фригийского лада, в том виде, в котором этот звукоряд представлен в исследованиях М. Береговского. (пример 3.1.2).

Пример 3.1.2. Звукоряд измененного фригийского лада [7, с. 40]



По утверждению вышеупомянутого музыковеда, «целый ряд фактов может служить доказательством того, что еврейские народные музыканты, как профессионалы, так и любители, отличали этот лад от гармонического минора. Клезмеры и канторы называли его “фрейгиш” (по средневековому фригийскому ладу) и на практике настраивали свои инструменты не по малому тоническому трезвучию до минора, а следующим образом:



От фригийского этот лад отличается тем, что терция к основному тону в нем всегда большая (*соль–си*), а во фригийском ладу — малая. Восходящая терция к основному тону в кадансе во фригийском ладу всегда большая, а в измененном фригийском ладу — малая (*ми–бекар–соль*). Отличием является также и то, что тоникой измененного фригийского лада является мажорное трезвучие *соль–си–ре*» [7, с. 40–41]. Таким образом, можно утверждать, что фольклорный образец представлен в измененном фригийском ладу.

Обратимся к композиторской версии *Bājgelā*. В начальном разделе тема, украшенная типичным для еврейской народной музыки восходящим полутоновым форшлагом, поручена скрипке. Звучание мелодии в высоком регистре добавляет ей характерности и резкости (пример 3.1.3).

Пример 3.1.3. 3. Ткач. Из еврейского фольклора. *Bājgelā*



Сравнение нотных примеров *Bäjgelä* обнаруживает очевидное интонационное и метроритмическое родство композиторской темы с фольклорным прототипом. Вместе с тем, З. Ткач преобразовывает фольклорный первоисточник: в первую очередь, это касается изобретательного метроритмического мышления композитора. В отличие от фольклорной темы, отличающейся регулярностью и квадратностью, композитор использует иное ритмическое оформление основной мелодии, увеличивая длительность начального звука в т. 5, а также финального звука начальной фразы в т. 7.

Благодаря применению внутритактовых и междутактовых синкоп, а также смещению по горизонтали исходного мотива, который вместо сильной доли исполняется на относительно сильной (т. 8), мелодия трансформируется, танцевальность обогащается скерцозностью, характерностью.

Интересен прием экспонирования самой ансамблевой фактуры. В цц. 1–2 используется имитация игры на инструментах, в частности, на цимбалах, которые нередко дополняли состав клезмерских капелл, о чем свидетельствуют штрихи — *staccato* у фортепиано и *pizzicato* у виолончели. Композитор использует «расслоение» аккордового сопровождения: верхний звук сектаккордовой фактуры изложен в партии виолончели, что придает ансамблевому звучанию сонорный эффект клезмерского оркестра.

Несмотря на элементарность фортепианного аккомпанемента, композитор находит индивидуальное решение метрических аспектов последнего: в двутакте, составляющем основу аккомпанемента, звуки баса в левой руке метрически смещены с сильных долей на слабые либо относительно сильные. Эта басовая линия дополняется движением параллельных терций по малым секундам вверх вниз в партии правой руки, позаимствованных из малосекундовых ламентозных интонаций скрипичной партии.

Подобная вертикализация линейных структур выступает доминирующим приемом ансамблевой фактуры, позволяя автору отклониться от фольклорного автоматизма и разнообразить «конструирование» аккомпанемента.



Драматизация музыкального материала (ц. 3–6) осуществляется при помощи полифонических приемов развития ансамблевой фактуры, в частности, контрастного двухголосия. Данный прием используется на протяжении всей средней части танца. Поскольку клезмерская музыка обладает яркой визуальной образностью, можно предположить, что композитор персонифицирует инструменты камерного ансамбля: поочередно «отключая» один из ансамблевых инструментов, З. Ткач предоставляет возможность условным музыкальным персонажам продемонстрировать свои образы.

Впервые прием контрастного двухголосия проводится в среднем разделе простой трехчастной формы с развивающей серединой и варьированной репризой в партии фортепиано и скрипки (тт. 22–28). Скрипичная мелодия в диапазоне  $f^1-des^2$  интонационно производна от основной темы, однако она обогащается мелизматикой (мордентами). Октавный унисон в партии фортепиано в нижнем регистре расширяет звуковое поле ансамблевой фактуры, добавляя новые краски. Можно предположить, что столь активное использование унисонов моделирует игру малосоставной клезмерской капеллы: композитор словно пытается имитировать музыкальными средствами игру двух инструментов в унисон либо общение двух персонажей.

Тот же прием используется в ц. 4 в партиях виолончели и скрипки. Отметим, что голоса инструментов разведены в регистровом плане: нисходящая тема с повторами на звуке  $E_s$  в партии виолончели создает ворчливый, «бубнящий» образ. Скрипичная же тема, обогащенная мордентами, звучит в высоком регистре (верхний звук  $c^3$ ), что придает ей контрастный экспрессивный характер (пример 3.1.4). Интонационное наполнение этого раздела также основывается на малосекундовых интонациях, что подтверждается мордентами на звуках  $c^3-des^3$ , нисходящими секундами в мелодии, с вкраплениями *ув. 2*.

Пример 3.1.4. З. Ткач. *Из еврейского фольклора. Vájgelǎ,*

тт. 33–38



В т. 37 тему скрипки подхватывает партия виолончели, подчеркивая диагональ ансамблевой фактуры: здесь также доминирует нисходящее мелодическое движение, обогащенное трелями и *ув. 2*. Благодаря тембру виолончели тема приобретает иную окраску (пример 3.1.5).

В ц. 5 на фоне звучащей виолончели обнаруживается новый вариант контрастного двухголосия с монодийной фортепианной темой, изложенной в октаву (пример 3.1.6).

Такое изложение вызывает аналогии с финальной частью *Фортепианного трио № 2 e-moll*, ор. 67 Д. Шостаковича, где на фоне струнных звучит фортепианная тема, изложенная в двухоктавный унисон (пример 3.1.7).

Известно, что музыкальная эстетика и стилистика Д. Шостаковича оказала большое влияние на творчество З. Ткач, о чем свидетельствует не только образная и стилевая близость анализируемого сочинения и *Трио памяти И. Соллертинского* Д. Шостаковича, о котором мы упоминали выше, но и *Соната памяти Дмитрия Шостаковича* для альта и фортепиано, написанная З. Ткач в 1976 году.

Следующий эпизод, основанный на контрастном двухголосии в партиях струнных, основан на общности интонационного фонда и метроритмических моделей обеих тем (пример 3.1.8).

Пример 3.1.8. З. Ткач. *Из еврейского фольклора. Väjgelä*,

ц. 5, тт. 42–46

The image shows a musical score for Violino and Violoncello. The Violino part is in the treble clef and the Violoncello part is in the bass clef. Both are in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one flat (B-flat). The Violino part starts with a rest, followed by a series of eighth notes with accents and slurs. The Violoncello part starts with a series of eighth notes with accents and slurs. The score ends with a 'tr' marking.

Завершается средний раздел первой части контрастным двухголосием в партиях фортепиано и виолончели, базирующемся на принципе комплементарности. Таким образом, на протяжении среднего раздела формы прослеживаются черты диалогичности.

В ц. 7 в партии скрипки излагается начальная тема, расположенная на октаву выше, от  $e^3$  — самого высокого звука данной части, знаменуя собой начало репризы. Подобный прием переноса мелодии на октаву вверх типичен для клезмерской традиции. Как утверждает М. Береговский, «амбитус мелких произведений большей частью ограничен пределами октавы-децимы, при этом отдельные части часто исполняются (или повторяются) на октаву выше, расширяя таким образом амбитус всего произведения в целом» [7, с. 36].

Подобно среднему разделу, в репризе преобладает линейное мышление. Вместе с тем, в партии фортепиано появляются квинтовые и квартовые ходы, постепенно возвращающие слушателя к первоначальной ансамблевой фактуре. Однако, в отличие от аналогичного раздела во вступлении, здесь квартсекстаккорды сосредоточены в партии правой руки фортепиано. Обнаруживаются также новые модификации аккомпанемента: в сопровождении остаются параллельные сексты, затем параллельные терции; темы проводятся фрагментарно (пример 3.1.9).

[Allegretto]

Экспонируясь в виде отдельных фрагментов в партиях струнных инструментов, основная тема опускается от звука  $e^3$  до звука  $C$ , а путем постепенного «выключения» одного из инструментов камерного ансамбля достигается эффект растворения.

Что касается композиционной структуры первой части, то *Bājgelā* написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой и варьированной репризой  $a b a^1$ . Такая форма, с одной стороны, обеспечивает интонационную устойчивость темы *Bājgelā*, а, с другой стороны, — непрерывное развитие основной мелодии, которая на протяжении всей пьесы подвергается микроизменениям.

Помимо композиторских задач, 3. Ткач ставила перед собой задачи исполнительского плана. Будучи выпускницей Кишиневской консерватории по классу скрипки у И. Дайлиса, 3. Ткач в полной мере владела тонкостями скрипичного исполнительства. Сказанное подтверждается тем фактом, что композитор тщательно выставляет штрихи, а также ремарки исполнительского характера в партии каждого инструмента. Это говорит о том, что 3. Ткач заботил конечный исполнительский результат, который бы точно отражал композиторский замысел.

Вторая часть цикла носит название *Šār (Шер)*. По утверждению М. Береговского, «шер является групповым фигурным танцем (четыре или восемь пар), темп его всегда приблизительно один и тот же — *allegro* ... У каждой капеллы было несколько определенных мелодий, которые она всегда играла для танца шер» [7, с. 36].

Существует гипотеза, что название данного танца происходит от прямых, быстрых движений ног, напоминающих ножницы портных (*шер* на идиш означает ножницы). В вышеупомянутой книге Й. Строма танец трактуется как «клезмерская кадрили» [162, с. 359]. По утверждению некоторых источников, «изначально это был танец гильдии портных, и в нем символически изображался процесс шитья. На еврейской свадьбе *шер* символизировал обычай стричь волосы невесте накануне свадьбы. В древности *шер* танцевали женщины, потому что женщинам и мужчинам обычно не разрешалось танцевать вместе» [132].

Особое значение в исполнении данного танца имел «платочек — аксессуар, позволявший мужчинам и женщинам танцевать вместе, не держась за руки. Им пользовались в танце *шер* или *шереле* (“ножницы”), который отличался весьма сложным пространственным рисунком: четыре пары танцующих образуют квадрат и во время пляски меняются местами, как бы “отрезая” друг друга» [114].

*Şâr* — один из самых распространенных клезмерских танцев, также в размере 2/4, что подтверждается числом расшифрованных танцев из сборника М. Береговского. Так, например, в данном издании всего два *Bejgele* и 28 примеров — *Şer*. Из всех содержащихся в данном издании мелодий, приведем ту, что стала основой второй части цикла З. Ткач. Данный образец был записан М. Береговским от колхозника М. Ляско (голос) в колхозе им. Воровского Фрайдорфского района в Крыму в 1937 году (пример 3.1.10). Эта тема также основана на измененном фригийском ладу.

Пример 3.1.10. *Şer. Шер* [7, с. 165]

Как указывает Й. Стром, «этномузыковед М. Береговский предполагает, что танец произошел от немецкой мелодии *Der Sherer oder Schartanz*, датируемой 1562 годом. Это был контрданс, в котором от четырех до восьми пар образовывали две противоположные линии лицом друг к другу; пары склоняли головы друг к другу, меняясь местами, проходя под воротами, образованными руками друг друга. Хасиды называли танец хахна’а (евр: подчинение), потому что склоненная голова была знаком уважения. Чаще всего для танца использовалась музыка фрейлехс в размере 2/4, в минорном ладу, с двумя или тремя разделами» [162, с. 57].

Как видно из приведенного примера, *Şâr* представляет собой образец народного танца в темпе *Allegro*, три темы которого близки интонационно. По сравнению с оригиналом, З. Ткач использует первую и вторую темы фольклорного прототипа в темпе *Moderato*.

Несмотря на весьма скромные масштабы пьесы (66 тактов), ее архитектура оригинальна. Крайние разделы (тт. 1–16 и 47–66 соответственно) представляют собой тематические структуры, выполняющие, с одной стороны, роль первой и последней частей, а, с другой — функции вступления и заключения. Внутренние разделы —  $a^1$  и  $a^1$  — написаны в простой трехчастной репризной форме на той же теме (тт. 17–22 и тт. 31–46 соответственно), а раздел  $b$  (тт. 23–30) — своеобразный центр формы, построенный на материале второй темы фольклорного образца. Таким образом, являясь ядром музыкальной формы, раздел  $b$  «обрастает» двумя кольцами ( $a^1 a^1$  и  $a a$ ), создавая зеркальную симметрию. Как утверждает В. Холопова, «зеркальная симметрия простой трехчастной формы дает импульс к привнесению в нее черт концентричности» [125, с. 78]. В тональном плане все разделы, за исключением центрального, написаны в измененном фригийском от звука  $fis$ , а центральный раздел — в тональности гармонического  $h$ -*moll*.

Начальный раздел построен на материале первой темы фольклорного образца. Композитор заведомо уходит от прямого цитирования мелодии и дает видоизмененную, метроритмически преобразованную тему. Здесь органнй пункт виолончели на звуке  $Fis$  чередуется с тематическими репликами в партии фортепиано. Фольклорная тема трансформируется, членится на мотивы, каждый из которых выводится на первый план, чередуясь с педалью на основном тоне лада (пример 3.1.11). С одной стороны, это обеспечивает интонационную целостность фольклорной мелодии, а с другой, приводит к определенной деконструкции первоисточника.

Пример 3.1.11. 3. Ткач. Из еврейского фольклора. *Şār*

**Moderato**

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Moderato'. It consists of three staves: Violino, Violoncello, and Piano. The Violino staff is mostly empty, with a few notes in the first measure. The Violoncello staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with a fermata. The Piano staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with a fermata. The key signature is one sharp (F#).

По сравнению с фольклорным оригиналом, тема метроритмически расширена вдвое при помощи внедрения педальных виолончельных двутактов перед каждым

мотивом (16 тактов вместо 8), а также ритмического увеличения длительностей, завершающих мелодию в партии фортепиано.

Первая тема, экспонируемая в разделе *a*<sup>1</sup>, ближе к своему фольклорному прототипу, хотя и представлена в сокращенном виде — пропущен третий двутактовый мотив (пример 3.1.12).

Пример 3.1.12. З. Ткач. *Из еврейского фольклора. Šār*,  
раздел *a*<sup>1</sup>



С т. 23 начинается раздел *b*, где в партии фортепиано композитор представляет вторую фольклорную тему. Как и предыдущая, эта мелодия подвергается микроизменениям метроритмического плана (пример 3.1.13).

Пример 3.1.13. З. Ткач. *Из еврейского фольклора. Šār*,  
раздел *b*

The image shows a three-part musical score for Violino, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is 2/4. The Violino part has a melodic line with some rests. The Violoncello part has a similar melodic line. The Piano part features a complex accompaniment with triplets and a dynamic marking of 'mf'. The piece concludes with a 'sfz' (sforzando) marking and a fermata.

В т. 31 обнаруживается яркое начало канонической имитации на материале первой темы, звучащей более мощно благодаря исполнению всем ансамблевым составом в верхнем регистре. Наряду с канонической имитацией, которая проводится с интервалом вступления в унисон на расстоянии одного такта, композитор использует октавные дублировки, тем самым придавая фортепианной фактуре регистровую полноту звучания (пример 3.1.14).

Одновременно фортепианная партия обогащается интервалами *м. 7, б. 6, ум. 5, ч. 4, ув. 4, б. 2, ув. 2*. Здесь начинается кульминационный раздел *a*<sup>1</sup>: нисходящее мелодическое движение завершается в т. 39 контрастным двухголосием струнных. На фоне паузирующего фортепиано основная тема звучит в первой октаве в партии скрипки, а партии виолончели исполняется контрапунктирующая линия. В заключительном разделе,

как и во вступительном, тематический материал представлен в низком регистре, создавая, тем самым, фоническую арку.

Пример 3.1.14. 3. Ткач. *Из еврейского фольклора. Šar,*

тт. 31–35

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The score is in 2/4 time and marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The Violino part starts with a rest, then enters with a melodic line. The Violoncello part starts with a rest, then enters with a similar melodic line. The Piano part starts with a rest, then enters with a rhythmic accompaniment. The score is written in a linear fashion, with the melodic material presented in a single line for each instrument, avoiding complex vertical structures.

Линейное мышление прослеживается в данной части как в соотношении партий, так и в самой партии фортепиано, тематический материал которой, как правило, излагается монодийно в октавный унисон. В партиях всех инструментов ансамбля можно констатировать избегание аккордовости, вертикальных структур.

Логика концентрической формы придает музыке черты повествовательности, картинности, создавая эффект «приближения–удаления». Используя характерные средства музыкальной выразительности, различные полифонические приемы, особую композиционную логику, 3. Ткач реконструирует театральную сценку, участниками которой являются два персонажа — девушка и парень, танцующие традиционный танец, изобилующий движениями, поворотами, жестами.

Третья пьеса *Gas-nign* (*Уличный напев*), как и две предыдущие, относится к обрядовому фольклору. *Gas-nign* — музыка для слушания, онтологическая функция которой связана с церемониями помолвки и бракосочетания. Цитируемый ранее исследователь утверждает, что «группа “уличных напевов” — пьесы, которые звучали на улице, когда гостей провожали домой (ночью после свадебного ужина, а на следующий день после обеда)» [7, с. 37].

В отличие от танцевальных жанров клезмерского фольклора, «уличные напевы выделяются из остального клезмерского репертуара тем, что почти все они в трехдольном размере. Как возникла традиция исполнения этого рода пьес в трехдольном размере, ни один клезмер не мог объяснить» [7, с. 38].

В сборнике М. Береговского содержится 17 примеров данной мелодии. Мелодия, ставшая источником для 3. Ткач (*Gas-nign. Уличный напев. Фонозапись № 897/1*), была



обнаружена в 1936 году кларнетистом и руководителем оркестра Г. Баркаганом в г. Калининдорфе Николаевской обл. (пример 3.1.15).

Пример 3.1.15. *Gas-nign. Уличный напев* [7, с. 100]



З. Ткач не случайно обратилась к данному образцу: фольклорная мелодия по своей стилистике контрастна двум предыдущим. *Gas-nign* выступает смысловым центром цикла. Темп *Andantino*, нечетный метр, различные звукоизобразительные приемы придают пьесе философский характер.

*Gas-nign* представляет собой простую трехчастную форму контрастной серединой и варьированной репризой  $ab a^1$ , обрамленную идентичными вступлением и заключением. Индивидуализированный характер данной структуре придает появление элементов вступления перед средним разделом (тт. 15–17).

*Gas-nign* открывается четырехтактовым вступлением. По мнению В. Холоповой, «вступление к простой трехчастной форме может указывать на повествовательно-балладный характер пьесы» [125, с. 69]. Действительно, используя технический прием — флажолеты струнных — композитор с первых тактов погружает слушателя в атмосферу, традиционно связанную с исполнением *Gas-nign* (пример 3.1.16). Свистящие звуки скрипки приобретают особый тембр, напоминающий флейту — инструмент, также входивший в состав клезмерских капелл.

Пример 3.1.16. З. Ткач. *Из еврейского фольклора. Gas-nign,*  
вступление



Основная тема впервые в цикле экспонируется виолончелью, чей глубокий благородный звук придает теме медитативный характер. Интонационные «вкрапления» фортепиано и скрипки основаны на малосекундовом восходящем и нисходящем опевании

устойчивого тона, дополненного секвенционным развитием: данный элемент проникает в разные слои ансамблевой фактуры (пример 3.1.17).

Пример 3.1.17. 3. Ткач. *Из еврейского фольклора. Gas-nign,*

тема

В качестве конструктивного материала среднего раздела *b* выступает вторая тема фольклорного образца. Такая «середина с новой темой типична для танцев (вальсы, мазурки), характеристических пьес» [125, с. 71]. Изложенная в высоком регистре в партии скрипки, «новая тема играет более самостоятельную роль, не только оттеняя главную, но и противопоставляя ей свою художественную идею» [10, с. 156].

Здесь, как и в предыдущих частях цикла, используются приемы диалогичности и персонификации инструментов камерного ансамбля. Драматизация музыкальной ткани происходит за счет интонационного развития ансамблевой фактуры: в партии скрипки звучит мелодия, ритмически оттеняемая партией виолончели. Фортепианная фактура, основанная на секундовом опевании устойчивого тона, излагается в октаву с восходящим движением по секундам — малым, большим, увеличенным (пример 3.1.18).

Пример 3.1.18. 3. Ткач. *Из еврейского фольклора. Gas-nign,*

тт. 18–23

Реприза знаменуется проведением основной темы в партии виолончели (ц. 4). Впервые в партии скрипки композитор использует сурдину, благодаря которой тембр становится мягче и глуше. По наблюдениям М. Береговского, «на свадьбах в старое время

(и не только на еврейских) было много грустных моментов и немало слез, что не могло не оказать влияния на клезмерский репертуар, в котором было много произведений грустных, глубоко трогательных» [7, с. 39]. «Матовый» тембр камерного ансамбля в репризе *Gas-nign* передает сентиментальный характер происходящего.

Четвертая пьеса *Lobn mir zix ibärbätn* (*Помиримся*) — одна из любовных песен, традиционно исполняемых на свадьбах. В сборнике М. Береговского содержится лишь один пример данной мелодии. Образец, ставший источником для З. Ткач, как и предыдущая мелодия *Gas-nign*, был записан в 1936 году кларнетистом и руководителем оркестра Г. Баркаганом в г. Калининдорфе Николаевской обл.

Как утверждает М. Гольдин, «нередко клезмерское произведение представляет собой инструментальный вариант вокальной песенной мелодии. Использование песенных мелодий приобретает различные формы — от прямых переносов, заимствований целых мелодий и характерных мелодических оборотов, в особенности тематических ядер, до инструментального претворения их интонаций и ладовых особенностей» [7, с. 240]. Приведем нотный пример из издания М. Береговского (пример 3.1.19).

Пример 3.1.19. *Lomir zix iberbetn. Помиримся* [7, с. 191]

**Allegretto** [♩ = 120]

На эту мелодию распевали песню *Lomir zix iberbetn* («Давай помиримся»), вокальная версия которой также представлена в вышеназванном сборнике (пример 3.1.20).

Пример 3.1.20. *Lomir zix iberbetn*

вокальная версия [7, с. 244]

**Allegretto**

Lo - mir zix i - ber - be - tn, i - ber - be - tn,  
 stej nist ba der tir. Stej nist ba der tir. Lo - mir zix  
 i - ber - be - tn, kuk a - rojf ojf mir. Kuk - a - rojf ojf mir.

Для того, чтобы лучше понять содержание данной песни, обратимся к двум различным переводам оригинального текста. Первый перевод принадлежит А. Л. Каплан<sup>26</sup> [36, с. 91]:

**Lomir zix iberbetn**

Lomir zix iberbetn, iberbetn,  
Stel dem samovar. — 2 times  
Lomir zix iberbetn, Zaj že nit kejn nar.  
— 2 times

Lomir zix iberbetn, iberbetn,  
Koif a por marancn. — 2 times  
Lomir zix iberbetn, Lomir bejde tancn.  
— 2 times

Lomir zix iberbetn, iberbetn,  
Stej nit baj der tir. — 2 times  
Lomir zix iberbetn, Kuk aruf ojf mir.  
— 2 times

Lomir zix iberbetn, iberbetn,  
Koif a funt fistaškes. — 2 times  
Lomir zix iberbetn, Senk mir dajne laskes.  
— 2 times

**Давай помиримся**

Давай помиримся, помиримся,  
Самовар поставь. — 2 раза  
Давай помиримся, Дурь свою оставь.  
— 2 раза

Давай помиримся, помиримся,  
Купим померанцы. — 2 раза  
Давай помиримся, Закружимся в танце.  
— 2 раза

Давай помиримся, помиримся,  
Не стой у двери. — 2 раза  
Давай помиримся, Хоть взглядом одари.  
— 2 раза

Давай помиримся, помиримся,  
Фисташки покупай. — 2 раза  
Давай помиримся, Меня ты приласкай.  
— 2 раза

Второй перевод выполнен Наумом Сагаловским<sup>27</sup> [64]:

**Ломир зих ибэрбэтн**

Ломир зих ибэрбэтн, ибэрбэтн,  
штэл дэм самовар, штэл дэм самовар,  
ломир зих ибэрбэтн,  
зайже ништ кайн нар, зайже ништ кайн нар.

Ломир зих ибэрбэтн, ибэрбэтн  
вос штэйсту бай дэр тир, вос штэйсту бай  
дэр тир,  
ломир зих ибэрбэтн,  
кум арайн цу мир, кум арайн цу мир.

**Давай помиримся**

Давай с тобой мириться, ой, мириться,  
ставь же самовар, ставь же самовар,  
давай с тобой мириться,  
хватит глупых свар, хватит глупых свар.

Давай с тобой мириться, ой, мириться,  
не маячь в окне, не маячь в окне,  
давай с тобой мириться,  
заходи ко мне, заходи ко мне.

Ломир зих ибэрбэтн, ибэрбэтн,  
 вос штэйсту бай майн фэнстэр, вос штэйсту  
 бай майн фэнстэр,  
 ломир зих ибэрбэтн, бист ба мир дэр  
 шэнстэр, бист ба мир дэр шэнстэр.

Давай с тобой мириться, ой, мириться,  
 не стой такой унылый, не стой такой  
 унылый,  
 давай с тобой мириться,  
 ты мой самый милый, ты мой самый милый.

Ломир зих ибэрбэтн, ибэрбэтн,  
 койф мир а пор маранцн, койф мир а пор  
 маранцн,  
 ломир зих ибэрбэтн,  
 ломир гэйен танцн, ломир гэйен танцн.

Давай с тобой мириться, ой, мириться,  
 мы ж не иностранцы, мы ж не иностранцы,  
 давай с тобой мириться,  
 и пойдём на танцы, и пойдём на танцы.

В композиторском изложении инструментальная версия *Lobn mir zix ibärbättn*, выполняет функцию финала. Темп *Allegro* (в оригинале — *Allegretto*), непрерывное движение шестнадцатыми на протяжении всей пьесы создают эффект вращения. С точки зрения способов музыкального развития обращает на себя внимание использование такого полифонического приема, как каноническая имитация.

Мелодической основой пьесы выступает первый восьмитакт фольклорного образца. Начальная тема (тт. 1–4) экспонируется в нижнем регистре партии фортепиано, а применяемые здесь фактурные приемы напоминают токкату. В т. 5, в диапазоне первой октавы вступает виолончель, а в т. 6 — скрипка. Здесь, как и в танце *Şär*, композитор использует прием повторения фрагментов темы, дважды увеличивая таким образом масштабы первой темы. Благодаря применению канонической имитации, приемов *martellato* в партии фортепиано и *détache* у струнных, пьеса приобретает энергичный, моторный характер (пример 3.1.21).

Пример 3.1.21. 3. Ткач. Из еврейского фольклора. *Lobn mir zix ibärbättn*

**Allegro**

The musical score is presented in three staves. The top staff is for Violino (Violin), the middle for Violoncello (Cello), and the bottom for Piano. The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The Piano part begins with a melodic line in the lower register, while the Violino and Violoncello parts are initially silent.

Раздел *Meno mosso* (ц. 2) построен на втором четырехтакте темы фольклорного источника. Здесь наблюдается усложнение ансамблевой фактуры: так, в партии фортепиано используется прием октавного изложения, а виолончельная партия построена по принципу «бас-аккорд», хотя вместо аккордов используются созвучия. При этом в соотношении партий инструментов сохраняется прием канонической имитации (пример 3.1.22).

Пример 3.1.22. 3. Ткач. Из еврейского фольклора. *Lobn mir zix ibärbätn*,  
ц. 2, *Meno mosso*

Необходимо отметить, что композиторская тема на протяжении всей пьесы подвергается интенсивному звуковысотному развитию, с одной стороны, и тональному, с другой, о чем свидетельствует чередование тональных центров:  $F-dur^{b2}-b-moll-F-dur^{b2}-A-dur^{b2}$ . Подобный прием приводит к политональному изложению темы в партии фортепиано в ц.5: в партии правой руки — в  $A-dur^{b2}$ ; в партии левой руки — в  $Cis-dur^{b2}$  (пример 3.1.23). Струнные же инструменты выполняют фоновую функцию: в партии скрипки наблюдается мелодическое построение, производное от интонаций основной темы, а в партии виолончели — аккомпанирующая оstinatная мелодико-ритмическая модель.

Пример 3.1.23. З. Ткач. Из еврейского фольклора. *Lobn mir zix ibärbätn*,

ц. 5, тт. 25–28

Musical score for Example 3.1.23, measures 25–28. The score is for Violino, Violoncello, and Piano. The tempo is marked [Meno mosso]. The Violino part features a gliss. and a fermata. The Violoncello part has a steady eighth-note accompaniment. The Piano part has a complex rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.

На протяжении тт. 25–40 в ансамблевой фактуре используются консонирующие созвучия. Таким образом, делая акцент на монодийности, линейности, октавных дублировках, композитор сохраняет специфический фольклорный колорит. Аналогичный эффект достигается также применением параллельных квинт в партии виолончели (тт. 33–35). Завершается пьеса стремительной канонической имитацией (с шагом вступления — два такта), повышая объем и плотность, напряженность ансамблевой фактуры (пример 3.1.24).

Пример 3.1.24. З. Ткач. Из еврейского фольклора. *Lobn mir zix ibärbätn*,

каноническая имитация, тт. 45–51

Musical score for Example 3.1.24, measures 45–51. The score is for Violino, Violoncello, and Piano. The tempo is marked [Meno mosso]. The Violino part has a fermata and a final flourish. The Violoncello part has a dense eighth-note accompaniment with a *sf sp* dynamic. The Piano part has a complex rhythmic accompaniment with *mp* and *f* dynamics.

Что касается архитектоники данной части, индивидуализированная структура финала провоцирует самые разные трактовки. Одна из них связана с формой двойных вариаций. Как отмечает В. Холопова, «темы в одной вариационной форме чаще всего неравноправны, различны по их функциям» [125, с. 153]. В данном случае в первой теме преобладают такие параметры, как фактура и метроритмическое оформление, в то время как вторая тема является средоточием мелодического начала. Поскольку «двух- и

многотемные вариации обычно бывают связаны с какими-либо другими формами» [125, с. 154], композиционное решение финала цикла можно трактовать как двойные вариации с «композиционной модуляцией» (термин В. Бобровского) в трехчастную форму, в которой раздел *A* — тема, *A*<sup>1</sup> — первая вариация, *A*<sup>2</sup> — видоизмененная реприза с проведением первой темы в основной тональности *F-dur*<sup>62</sup>. Вместе с этим, отсутствие в репризе лирико-драматической второй темы можно объяснить желанием композитора закончить цикл бравурно и энергично, подчеркивая тем самым яркий, театральный, зрелищный характер музыки.

### **3.2. Макроцикл „I”, „N”, „O” Владимира Ротару: к проблеме ассимиляции фольклорных моделей разного генезиса**

Владимир Ротару — один из самых известных молдавских композиторов середины XX – начала XXI века, исполнитель и педагог, обладатель почетного звания Заслуженный Артист Молдовы (1967), член Союза композиторов и музыковедов Молдовы (1975), Лауреат Национальной Премии Республики Молдова (1993). Родился 15 октября 1931 года в селе Скулень, Унгенского района Молдовы, ушел из жизни в 2007 году в Кишиневе. После окончания в 1956 году государственной консерватории им. Г. Музическу в качестве флейтиста (класс Филиппа Евтодиенко), продолжил обучение по композиции у Соломона Лобеля и Леонида Гурова. На протяжении 1955–1976 гг. В. Ротару работал в качестве солиста оркестра Театра оперы и балета, ассистента дирижера симфонического оркестра филармонии, дирижера оркестра народного танцевального ансамбля «Жок», дирижёра эстрадно-симфонического оркестра Радиотелевидения Молдовы. В 1971 года В. Ротару начал педагогическую деятельность, а с 1976 года возглавлял кафедру камерного ансамбля Академии музыки, Театра и изобразительных искусств, где работал до последних дней своей жизни [135, с. 379].

Будучи автором симфонических, хоровых, камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений, В. Ротару принадлежит к тем представителям молдавской композиторской школы, в чьем творчестве приоритетным стилевым направлением является неофольклоризм. Как отмечает В. Таран, в произведениях В. Ротару «чувствуется стремление автора приобщить молодое поколение музыкантов к духовному богатству нашего народа — музыкальному фольклору» [145].

Подтверждением сказанному служат следующие сочинения композитора: *Молдавская фантазия* для оркестра молдавских народных инструментов (1962), *Хора дружбы* для оркестра молдавских народных инструментов (1970), *Дойна* для фортепиано



(1971), *Хора* для трубы и фортепиано (1973), *Сырба* для трубы и фортепиано (1976), *Каприччио на народную тему* для фортепиано (1977), *Дойна чабана (вокализ)* для хора (1978), *Дойна* для голоса и фортепиано (1981), *10 молдавских народных мелодий* для струнного квартета (тетрадь 1 — 1982, тетрадь 2 — 1986, тетрадь 3 — 1987), *Мамины дойны* — цикл романсов для голоса и фортепиано (1983), *Импровизация на молдавскую народную тему* для трубы и фортепиано (1985), *Импровизация в народном стиле* для фортепиано (1986), *Фольклорные мотивы* для флейты и фортепиано (1986), *Дойна* для двух фортепиано (1987), *Народные мотивы* для флейты и камерного оркестра (1992), *Doina, doina, cîntec dulce, Импровизация в народном стиле* для струнного оркестра (1992) и др.

Благодаря своей художественной ценности, произведения В. Ротару звучат на радио и телевидении, входят в исполнительский и учебно-педагогический репертуар музыкальных учебных заведений. Как отмечает Е. Мироненко, музыка В. Ротару «находит своих исполнителей и свою аудиторию на профессиональных конкурсах, в педагогической и концертной практике» [74, с. 41].

Среди произведений В. Ротару в жанре камерно-инструментальной музыки можно обнаружить *Трио для скрипки, кларнета и фортепиано* (1995)<sup>28</sup>, а также сочинения для классического состава фортепианного трио „I” „N” „O” (2003), „I” „N” „O” № 2 (2004), „I” „N” „O” № 3 (2006). Этот своеобразный «макроцикл» под единым названием написан композитором для коллег по кафедре — Инны Сауловой (скрипка), Надежды Козловой (виолончель), Ольги Юхно (фортепиано), которые стали первыми исполнителями данных сочинений. По свидетельству преподавателей кафедры, данные опусы входят в список наиболее популярных сочинений педагогического репертуара [45, с. 52].

По мнению Н. Козловой и С. Циркуновой, «камерные ансамбли В. Ротару отличаются яркой индивидуальностью композиторского стиля, в котором органично сочетается национальная почвенность музыкального языка с современной трактовкой звуковысотных и ритмических параметров музыкальной ткани» [46, с. 144]. Не являются исключением и сочинения макроцикла „I” „N” „O”. Остановимся более подробно на анализе ассимиляции фольклорных элементов в рамках индивидуального композиторского языка.

„I” „N” „O” (2003) представляет собой одночастное произведение, открывающееся своеобразным прологом и завершающееся идентичным эпилогом. В прологе, порученному скрипке *соло* в темпе *Lento e molto rubato* экспонируется первая тема основного раздела. Нетактированная мелодия монодийного плана обогащена

интонационными элементами фольклорного генезиса: на уровне звуковысотности наблюдается использование полимодальности (синтез дважды гармонического *a-moll* и дорийского лада), порождающей увеличенные и уменьшенные интервалы (пример 3.2.1). Подобную интонационную специфику отмечали Б. Котляров и А. Абрамович: «для народных мелодий характерна напряженность интонаций, возникающая благодаря альтерации ступеней (обычно II, IV, VII и даже V ступени)» [56, с. 16]. Отметим также, что мелодическая линия обогащается орнаментикой фольклорного генезиса (форшлаги). Экспрессивная хроматизированная одноголосная мелодическая линия имеет брутальный мужской характер.

Пример 3.2.1. В. Ротару. „I” „N” „O”,  
пролог

Таким образом, исходная музыкальная тема демонстрирует влияние неофольклоризма, проявляющегося в сочетании новаторского музыкального языка и жанрово-стилевых элементов молдавского фольклора. О преломлении композиторских инноваций XX века свидетельствуют такие приемы, как отсутствие симметрии, повторности, регулярности, а также интонационная специфика темы, в которой, вопреки основному тону *a*, тема «вращается» вокруг звука *dis*, находящегося от тоники на расстоянии тритона, выявляя интонационную природу, характерную для современной музыки. В свою очередь, фольклорное мышление проявляется в импровизационных *соло*, цезурах, обусловленных логикой дыхания. С точки зрения ладовой специфики, в мелодике *соло* использован еще один фольклорный прием, а именно вариантность ступеней: *dis-d*, *gis-g*.

По утверждению Н. Джалиловой „I” „N” „O” «сочинено в одночастной контрастно-составной форме, состоящей из двух разделов, обрамлённых прологом и эпилогом, что вносит элементы репризности. Первый раздел написан в вариационной форме, второй — в трех-пятичастной» [28, с. 277]. Архитектоника сочинения представлена цитируемым выше автором в виде схем (таблица 3.2.1).

**Таблица 3.2.1. Архитектура „I” „N” „O” В. Ротару (по Н. Джалиловой)**

Схема 1.

Пролог	Вступление	Тема тт. 1–24	I вар. тт. 25–41	Связка тт. 42–46.	II вар. тт. 46–61	Связка тт. 62–66
Нетактирован	8 тактов	24 такта	16 тактов	5 тактов	16 тактов	5 тактов
<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>f-moll</i> → <i>C-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>d-moll</i> → <i>a-moll</i>

Схема 2.

Вступление	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>c</i>	<i>a</i> <sup>2</sup>	Эпилог
тт. 67–70	тт. 71–88	Кульм. зона тт. 89–96	тт. 97–105	тт. 106– 110	тт. 111– 119	Нетактирован
4 такта	18 тактов	8 тактов	9 тактов	5 тактов	8 тактов	–
<i>d-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>d-moll</i>	

По нашему мнению, музыкальная форма сочинения может быть трактована иначе. Обрамленный прологом и эпилогом основной раздел „I” „N” „O” написан в сложной двухчастной контрастной форме *AB*, в которой *A* — простая трехчастная форма с варьирующей репризой и развивающей серединой. Что касается раздела *B*, можно согласиться с утверждением Н. Джалиловой. Чтобы наглядно изобразить структуру трио, приведем таблицу 3.2.2, отражающую два раздела формы.

**Таблица 3.2.2. Структура „I” „N” „O” В. Ротару (раздел *A*, раздел *B*)**

Раздел *A*

	Пролог	<i>A</i>			
		Вступление	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>
<b>Такты</b>	нетактирован	1–8	9–24	25–45	46–66
<b>Темп</b>	<i>Lento e molto rubato</i>	♩=60			
<b>Размер</b>	–	3/4			

Раздел *B*

	<i>B</i>						Эпилог
	Вступление	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b'</i>	<i>d</i>	<i>b</i> <sup>2</sup>	
<b>Такты</b>	67–70	71–88	89–96	97–105	106–111	112–119	нетактирован
<b>Темп</b>	♩=60						
<b>Размер</b>	4/4						–

Раздел *A* начинается вступлением партий виолончели и фортепиано (тт. 1–8). В т. 9 вступает скрипка, повторно экспонируя тему пролога в манере *tempo giusto*. Если внимательно проанализировать масштабные соотношения ритмических рисунков, мелодическую сторону пролога и основной темы раздела *A*, можно обнаружить, что в

обоих разделах, основанных как на нетактированной нотации, так и на регулярно-акцентной метрике, фактически излагается один и тот же музыкальный материал.

В процессе анализа ассимиляции в данном опусе различных фольклорных приемов, важно подчеркнуть использование остинато. В партии фортепиано на протяжении всего раздела *A* выдержан органнй пункт *a*. Данный прием также относится к приемам фольклорного генезиса, поскольку Б. Котляров и А. Абрамович отмечают: «типичная форма многоголосия в молдавской народной музыке — сочетание мелодии с выдержанным органнм пунктом: такие формы встречаются в произведениях для чимпоя (вид волынки) и тарафа (молдавский народный оркестр)» [56, с. 15–16]. Прием остинато выполняет формообразующую роль, цементируя музыкальный материал раздела *A*.

Отдельное внимание необходимо уделить ритмической организации раздела *A*, а именно трехдольности с подчеркиванием слабой доли (внутритактовая синкопа), который нередко используется в молдавских танцах разных жанров. В частности, подобный «подпрыгивающий» эффект вызывает ассоциацию с обрядовым мужским танцем *călușarii*<sup>29</sup>. Композитор искусно «играет» ритмическими акцентами в партии левой руки фортепиано, чередуя сильные и слабые доли. Одновременно, ритмический рисунок партии виолончели вызывает аллюзии с молдавской хорой (пример 3.2.2).

Пример 3.2.2. В. Ротару. „I” „N” „O”,  
раздел *A*, основная тема

The musical score consists of three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 60. The Violino part starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a half note. The Violoncello part features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Piano part features a harmonic accompaniment with chords and a bass line. The score includes dynamic markings like 'p' and '8va'.

Еще одна сфера влияния фольклорного мышления — вариационный принцип развития, реализуемый на самых разных уровнях. Так, на уровне архитектоники можно констатировать использование развивающей середины, построенной на материале основной темы и варьированной репризы. На уровне мелодического материала данные

принципы проявляются в приемах дробления, сочетании разных видов ритмического деления, заполнении долгих звуков своеобразными пассажами (пример 3.2.3).

Пример 3.2.3. В. Ротару. „I” „N” „O”,  
раздел A, середина a<sup>1</sup>

The musical score for Example 3.2.3 is written for Violino, Violoncello, and Piano. It is in 3/4 time and marked with a tempo of quarter note = 60 and the instruction 'Espressivo'. The Violino part features a melodic line with triplets and slurs. The Violoncello part is marked 'pizz.' and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments.

Что касается соотношения партий трио, варьирование проявляется на тембровом уровне: в репризе основная тема проводится в партии виолончели, приобретая сонорную глубину и объем. Расширение образной сферы сочинения в разделе B знаменуется сменой размера (4/4 вместо 3/4), появлением новых ритмических рисунков, изменением тонального центра (*d* вместо *a*), экспонированием новой темы.

Подобно начальному, в разделе B экспонируется вступление партий виолончели и фортепиано. Мелодия в партии скрипки излагается в дважды гармоническом *d-moll*, порождая увеличенные секунды, а мелкие длительности придают музыке ощущение ускоренного движения, несмотря на то, что величина основной доли метра остается прежней<sup>30</sup> (пример 3.2.4). Подобное изложение музыкального материала вызывает ассоциации с народными танцами *бэтута* и *сырба* с характерной для них двухдольностью и оживленным темпом.

Пример 3.2.4. В. Ротару. „I” „N” „O”,  
раздел B, основная тема

The musical score for Example 3.2.4 is written for Violino, Violoncello, and Piano. It is in 4/4 time and marked with a tempo of quarter note = 60. The Violino part is mostly silent, with a few notes at the end marked 'mp'. The Violoncello part is marked 'pizz.' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part consists of a simple harmonic accompaniment with chords.



Таким образом, соотношение основных разделов формы воспринимается как своеобразная двухчастная фольклорная сюита, только прием *parlando rubato* используется в импровизационном прологе и эпилоге, *tempo giusto* — в основных разделах формы. Контраст внутри основного раздела усиливается благодаря использованию различных метров — бинарных и тернарных.

„I”, „N”, „O” № 2 по музыкальному материалу совпадает с Сонатой для скрипки и фортепиано в двух частях (*Речитатив, Allegro scherzando*), созданной в 1993 году, и представляет собой редакцию данного сочинения для фортепианного трио. В новой версии композитор оставил неизменными партии скрипки и фортепиано, добавив партию виолончели, музыкальный материал которой либо «усиливает» мелодическое начало (при помощи октавных или интервальных дублировок скрипичной партии), либо выполняет гармоническую функцию. Таким образом, по сравнению с оригиналом, адаптация Сонаты для скрипки и фортепиано для фортепианного трио имела позитивные последствия: благодаря тембру виолончели звучание приобрело большую глубину, сонорную объемность, фонически, темброво и семантически обогатив начальный музыкальный материал.

Синтез приемов фольклорного мышления и современной музыки в данном сочинении проявляется в применении нетактированной нотации. Использование такого приема ритмической организации обнаруживаются и в других опусах композитора. Подобными примерами могут служить произведения для фортепиано *Силуэт* (1971), *Дойна* (1971), *Импровизация и токкатина* (1976), *Две импровизации* (1985); *Речитатив для скрипки соло* (1981).

Пытаясь найти определение подобному типу ритмической организации, прибегнем к высказыванию Ю. Холопова: «Время бывает: метрическое — измеренное (как бумага в клеточку): доли, такты (например, Шестая соната Прокофьева); аметрическое — без такта и без долей» [123, с. 100]. Трактовка метроритма в „I”, „N”, „O” № 2 сближает произведение В. Ротару с достижениями композиторского творчества второй половины

XX века — Третьей сонатой для фортепиано (1955–1957) П. Булеза, *Атмосферами* для оркестра (1961) Д. Лигети и др.

Анализируя сонату, ставшую основой для „I” „N” „O” № 2, О. Влайку писала: «Отличительной чертой произведений В. Ротару последних лет, проявившейся и в анализируемой сонате, является отказ от тактовых разграничений нотного текста. К такому приему композитор прибегает обычно в музыке импровизационного характера, лишенной регулярной акцентности, идущей от танцевального или маршевого движения. Указывая лишь величину основной доли метра (в данном случае — четверть), автор предоставляет исполнителям свободу в выборе акцентируемых звуков» [16, с. 48]. Претворение импровизационного начала, свойственного молдавскому музыкальному фольклору, проявляется как в свободе мелодического рисунка и строении музыкальной ткани, так и в области ритмики с ее агогическими оттенками (авторские ремарки *molto rubato, un poco meno mosso, molto agitato, molto animato*).

„I” „N” „O” № 2 В. Ротару представляет собой двухчастное сочинение, построенное по типу молдавской инструментальной дойны, в многогранности жанра которой, по словам Б. Котлярова, «заложены предпосылки не только для контрастного воплощения лирики и драматизма, тоски и восторга, жалобы и протеста, но и само сопоставление в едином художественно-законченном целом двух разных эмоциональных сфер: певуче-песенной и стремительно-танцевальной» [55, с. 55].

Первая часть *Recitativ* написана в темпе *Lento e molto rubato*. Немецкий теоретик Г. Риман трактует термин *recitativ* как «род пения, в котором чисто музыкальный элемент сводится, в интересах естественности акцентуации и интонации слов, к минимуму, — как в отношении построения мелодии, так и в отношении ритмического ее расчленения; таким образом речитатив является как бы “прозой пения”» [108, стлб. 1103–1104].

В инструментальной музыке речитатив нередко используется для обозначения частей произведений, которые по своему музыкальному стилю напоминают вокальные речитативы. Так, последняя пьеса из цикла А. Шенберга *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 (1909) носит название *Das obligate Rezitativ* (облигатный речитатив). Ему же принадлежит сочинение для органа *Вариации на Речитатив*, op. 40 (1941). Другими примерами инструментального речитатива в музыке XX века могут служить *Adagio recitativo* из *Квинтета для кларнета и струнных* (1946) Д. Мура, первый экспромт из цикла *Пять экспромтов для гитары* (1968) Р. Беннетта, *Recitative u Passacaglia* из Струнного квартета

№ 3 (1975) Б. Бриттена, *Récitatif* из цикла «12 новых этюдов для фортепиано» (1977–1986) У. Болкома.

По утверждению О. Влайку, «логика построения формы в *Речитативе* связана с линией постепенного *crescendo* и достижением кульминации» [16, с. 49]. Н. Костикова, в свою очередь, отмечает, что «тематический материал первой части цикла излагается в виде октавных унисонов в стиле византийской монодии в партиях скрипки и виолончели: так, медленно разворачивающаяся богато орнаментированная узкообъемная мелодия, основанная на интервалах секунды и терции, приеме *parlando rubato*, напоминает строение мелодики дойны или бочета» [53, с. 13].

Наиболее точное определение данной темы принадлежит Е. Мироненко: «Суровое, медленно разворачивающееся повествование напоминает горестные первые разделы фольклорного жанра дойны со своей атрибутикой стиля *parlando rubato*. Свободное мотивно-вариантное разворачивание, не скованное метроритмом и обогащенное мелизматикой, укладывается, однако, в стройную драматургическую конструкцию волны с кульминационной зоной на *ff*. Композиторская изобретательность особенно проявилась в конструировании мотивов из одного центрального интонационного элемента — интервала секунды, которая подается в мелодическом и гармоническом виде, в разнообразных ритмических группировках, в восходящем и нисходящем движении, включая форшлагы с различной артикуляцией» [73, с. 42].

С точки зрения ладотональной логики, в *Речитативе* обнаруживаются полиладовые сочетания, характерные для молдавской народной музыки: дважды гармонический *h-moll*, фригийский *h* с повышенной IV ступенью, характерной для дважды гармонического минора, дорийский *d* с повышенной IV ступенью, фригийский *a* и другие полиладовые образования (пример 3.2.5).

Пример 3.2.5. В. Ротару. „I” „N” „O” №2,  
речитатив

The musical score is for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The tempo is marked "Lento e molto rubato" with a note equal to a quarter note (♩ = ♩). The Violin and Cello parts play octaves of a melodic line, starting with a piano (p) dynamic. The Piano part features a bass line with triplets and accents, also starting with a piano (p) dynamic. The score includes dynamic markings like *p* and *simile*, and articulation marks like accents and slurs.



Вторая часть *Allegro scherzando*, «написанная в свободно трактованной сонатной форме, начинается аттасса» [16, с. 49]. Как пишет Е. Мироненко, «...Основной образ второй части — подчеркнуто оптимистичный гимн динамике деятельного движения. Поэтому ритмическая концепция выступает здесь как основополагающая. Ритмика, по признанию автора, близка к быстрым болгарским танцам в переменном-смешанном размере 2/4–3/8, со сложным чередованием ритмических формул, насыщенных пунктирами, акцентами» [73, с. 43] (пример 3.2.6).

Пример 3.2.6. В. Ротару. „I” „N” „O” №2 ч. 2,  
главная партия

Анализируя главную партию экспозиции, также можно обнаружить вариантность ступеней *f-fis*, свидетельствующую о претворении приема ладового синтеза (переменный лад *D-dur-d-moll*). Побочная партия изложена в лидийском *a*.

Разработка второй части трио построена на остинато (пример 3.2.8). С одной стороны, данный прием выполняет формообразующую роль, а с другой — фактура партии левой руки фортепиано с выдержанными звуками *g, d, h, e, a* вызывает ассоциации с лэутарским стилем, в музыкально-исполнительском искусстве которого, по словам Б. Котлярова, «широко распространен прием проведения мелодии на фоне верхнего или нижнего выдержанного звука (обычно открытой струны), являющегося, как правило, техническим или доминантным органным пунктом» [55, с. 58]. Если сравнить нотный пример, приведенный в книге цитируемого ранее автора, с фортепианной партией начала разработки второй части, можно обнаружить, что остинато, типичный для скрипичного лэутарского музицирования, перенесен в партию фортепиано, подтверждая, тем самым, детальное знание композитором возможностей инструментов, техники исполнения, и, шире, традиций лэутарского музицирования (пример 3.2.7).

Пример 3.2.7. Нотный пример №23 *Allegretto*,

тт. 21–34 [55, с. 85]



Пример 3.2.8. В. Ротару. „I” „N” „O” №2 ч. 2,

разработка

„I” „N” „O” №3 — трехчастное сочинение *Moderato* — *Lento e molto lamento* — *Allegro moderato*. Структура произведения выдержана в классических традициях, которые, по словам Н. Джалиловой, «проявляются как в содержании, так и в темповой драматургии всего цикла: умеренно, очень медленно, быстро; а также в форме каждой из трех частей» [29, с. 80].

**Первая часть** *Moderato* написана в сложной трехчастной форме «с контрастной серединой и с варьированной динамической репризой» [29, с. 80] и отличается применением вариационного принципа развития на интонационном и тембровом уровнях.

Среди приемов фольклорного генезиса, придающих музыке архаичный характер, отметим параллельные квинты, октавы, кварто-квинтовые структуры в фортепианных аккордах и другие. На уровне метроритма фольклорные влияния проявляются в применении переменного размера, свойственного жанрам танцевальной музыки некоторых этносов Республики Молдова (болгары, гагаузы).

Вот как характеризует метроритмическую специфику болгарских танцев исследователь Т. Желяпова, опираясь на положения работ болгарского фольклориста Д. Христова: «Среди наиболее характерных признаков болгарской народной музыки — ее

особая метроритмика с преобладанием необычных асимметричных структур. Болгарский композитор-исследователь Д. Христов, положивший начало изучению болгарского музыкального фольклора, в том числе и ритмических систем, приводит в качестве примеров национального своеобразия частое употребление в болгарской музыке так называемых неправильных размеров (простых и сложных). Их сущность заключается в сочетании неравнозначных первичных элементов — бинарных и тернарных групп, при этом, их однократная комбинация соответствует простым размерам (5=3+2 или 2+3), а многократная — сложным (7=3+2+2 или 2+3+2 или 2+2+3) и т. д.» [33, с. 94]. В другом источнике утверждается, что «наряду с простыми размерами 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 и т. д. часто встречаются 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/16, 12/16, 14/16; встречаются и более сложные комбинации подобных размеров; эти размеры являются основой различных танцев. Б. Барток называет их “болгарские ритмы”» [60, стлб. 508].

Первая часть трио строится на сложных размерах 6/8, 5/8, 8/8, 9/8, 4/8, 3/8; из простых размеров композитор использует лишь размер 3/4. Важно подчеркнуть, что несимметричные сложные размеры каждый раз группируются по-разному: например, размер 5/8 комбинируется как 3+2 и 2+3 (пример 3.2.9). Сочетая симметричные и несимметричные метры, а также «играя» различными комбинациями сложных размеров, В. Ротару, с одной стороны, добивается аутентичного фольклорного эффекта, сравнимого с моторикой народных танцев, а, с другой, способствует усложнению общей метроритмической концепции сочинения (пример 3.2.10).

Пример 3.2.9. В. Ротару. „I” „N” „O” №3 ч. 1,  
раздел B

The musical score for Example 3.2.9 is presented in three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature is 5/8. The score consists of four measures, each marked with a circled number (5, 6, 7, 8) indicating the number of beats. The Violin and Viola parts are marked 'pizz.' and 'f'. The Piano part is marked 'f' and features a complex rhythmic pattern with accents. The measures are marked with circled numbers 5, 6, 7, and 8, indicating the number of beats in each measure.

Пример 3.2.10. В. Ротару. „I” „N” „O” №3 ч. 1,  
раздел A<sup>1</sup>

Ладогармонические особенности первой части связаны с использованием лидийского лада в качестве основы разных видов ладового синтеза: так, помимо собственно лидийского *e*, используются лидийский *c* с пониженной VI ступенью и *a* с пониженной II ступенью.

**Вторая часть** *Lento e molto lamento* написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой. Здесь также обнаруживаются фольклорные приемы: так, раздел *A* построен на приеме остинато, о чем свидетельствует основной тон фригийского *e* в партии левой руки фортепиано. В фортепианной фактуре преобладают «пустые» звучания октав либо аккордика квартового строения.

Пример 3.2.11. В. Ротару. „I” „N” „O” №3 ч. 2,  
раздел A

Мелодия в партии скрипки основана на ламентозных интонациях, а в партии виолончели композитор применяет прием *glissando*, широко используемый в инструментальной молдавской, румынской и венгерской (стиль вербункош) народной музыке [24, стлб. 1014].

Тема раздела *B* экспонируется по секундовым интонациям в нисходящем и восходящем движении на фоне фортепиано, фактура которой основана на чередовании синкопированных аккордов и дублирования мелодии партий струнных.

Пример 3.2.12. В. Ротару „I” „N” „O” №3 ч. 2,  
раздел *B*

Что касается ладовой специфики части, композитор обращается к фригийскому *e*, отказываясь от ключевых знаков; в заключительных шести тактах содержится модуляция в тональность *A-dur*, что, как пишет В. Невзорова, также типично для болгарской народной музыки: «большая часть мелодии болгарских песен и инструментальных мелодий построена в натуральных ладах мажорного и минорного наклонов, в дорийском, фригийском (полных и неполных)» [85, с. 72–73].

**Третья часть**, *Allegro moderato*, представляет собой «трех-пятичастную форму, предваряемую кратким трехтактным вступлением фортепиано» [29, с. 82].

Основная тема импульсивного моторного характера в партии фортепиано вызывает аналогию с сочинениями токкатного типа, о чем свидетельствуют подвижный темп, непрерывное движение мелкими длительностями, прием «репетиций». Следует подчеркнуть сопровождение струнных, основанное на остинатном повторении звуков лидийского *d* — краткой мелодико-ритмической ячейки *d-a-gis-fis* восьмыми, которая сдвигается относительно сильной доли такта.

Модальные особенности части вновь связаны с применением лидийского лада (от звуков *d*, *e*) либо приема ладового синтеза на его основе — *es* со II $\sharp$  ступенью. Композитор использует в финальной части простые размеры (2/4 и 3/4), более типичные для финалов, по сравнению с более сложно метrorитмической организацией первой части.

Следует отметить неоценимый вклад В. Ротару, который привнес в молдавскую камерно-инструментальную музыку идею *макроцикла фортепианных трио*. В мировой музыкальной литературе нам удалось обнаружить лишь один подобный пример в творчестве русского композитора Павла Юона. Исследователь его творческого наследия Т. Неровная рассматривает шесть *Фортепианных трио* «как два макроцикла (по три сочинения в каждом), объединенные между собой множеством внутренних связей, часто самых неожиданных и даже парадоксальных» [86, с. 12].

### 3.3. Выводы по главе 3

Сочинения *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* З. Ткач и „I” „N” „O”, „I” „N” „O” № 2, „I” „N” „O” № 3 для скрипки, виолончели и фортепиано В. Ротару представляют тенденцию неофольклоризма, оказавшуюся весьма плодотворной для молдавской музыки. Данное направление резонирует композиторской практике XX века. В этом ряду назовем *Фортепианное трио на темы народных ирландских мелодий* Ф. Мартена (1925), *фортепианное трио Русское* А. Оленина (1930), *В стиле ашугской* У. Гаджибекова (1932), *Балладу на марийские темы для фортепианного трио* М. Гнесина (1942), *Фортепианное трио* А. Бабаджаняна (1952),

*Фортепианное трио* О Тактакишвили (1987), *Piano terzetto* (фортепианный терцет) Р. Щедрина (1995).

При индивидуальном композиторском подходе к циклу *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* З. Ткач и высоком уровне новаторства композиторского языка, фольклорные модели играют важную роль на всех уровнях данного произведения.

В четырехчастном цикле композитор *моделирует свадебный обряд*, привлекая музыкальные жанры еврейского фольклора, которые использовались в этой обрядовой ситуации на протяжении многих веков. Данный принцип диктует порядок частей в цикле З. Ткач: танец игрового содержания *Bäjgelä* (хоровод), танец *Şār* (ножницы), символизирующий обычай стричь волосы невесте накануне свадьбы, *Gas-nign* (уличный напев), исполняемый при проводах гостей после свадьбы. Вместе с тем, композитор включает в цикл и вокальный образец — любовную шуточную песню, также традиционно исполняемую на свадьбах. Благодаря своим жанровым признакам и веселому характеру, *Lobn mir zix ibärbätn* («Давай помиримся») как нельзя лучше подходит к финалу.

Поскольку З. Ткач обращается к *тематическому материалу фольклорного генезиса*, каждый из номеров построен на специфических ладах еврейской инструментальной музыки (в частности «измененном фригийском»). Однако, композитор отказывается от прямого цитирования, преобразовывая фольклорные прототипы: варьируется ритм, внедряются и повторяются отдельные интонационные ячейки с м. 2 и ув. 2, мелодическая линия обогащается форшлагами, мордентами, изменяется ансамблевая фактура. Несмотря на преобразования музыкального материала, фольклорный образец всегда узнаваем.

Использование таких приемов изложения *фактуры*, как переброска мелодии на октаву вверх или вниз, октавные дублировки, аккомпанемент типа «бас-аккорд», моноритмические и остинатные принципы изложения, а также отказ от насыщенной гармонической вертикали в пользу линейного мышления, «пустых» звучаний, моделирует любительское исполнительство типичное для фольклорных музыкантов-клезмеров.

*Трактовка инструментов* в ансамблевой фактуре имитирует клезмерский оркестр. Так, в партии скрипки изображаются другие инструменты клезмерского музицирования — кларнет или флейта; партия виолончели иногда воспринимается как контрабасовая, а в партии фортепиано прослеживаются фактурные приемы, характерные для цимбал и бубна.

На *макроуровне* образуется своя логика. Соотношение темпов *Allegretto* — *Moderato* — *Andantino* — *Allegro* придает циклу устремленность и финалоцентричность, а метроритмическая организация цикла (2/4–2/4–3/4–2/4) вызывает парадоксальные аллюзии с сонатно-симфоническим циклом, где крайние части выдержаны в четных метрах, а третья часть — в нечетном.

В цикле разнохарактерных программных пьес *Из еврейского фольклора* З. Ткач. наблюдается размывание жанровых граней фортепианного трио в современной музыке, уход от стандартной жанровой модели трехчастной либо одночастной слитно-циклической формы. В мировой камерной ансамблевой музыке сочинение З. Ткач вызывает определенные аналогии с такими опусами, как *Фантастические пьесы* op. 88 Р. Шумана (1842); *Танцевальная сюита* А. Мосолова (1928); *Пять коротких пьес* и *Bergerettes (Пастушьи песни)* Б. Мартину (1930, 1940); *Три веселые пьесы* Р. Щедрина (1999); *Мгновенья Моцарта: 6 пьес для скрипки, виолончели и фортепиано* В. Сильвестрова (2007).

Что касается макроцикла В. Ротару, следует подчеркнуть, что новаторство данного триптиха связано с воплощением идеи макроцикла для фортепианного трио, объединенного общим названием. Можно утверждать о применении автором *программности*, поскольку все три опуса посвящены участникам фортепианного трио, повлиявшим на создание сочинения и ставших первыми исполнителями. Новаторство проявляется в сфере архитектоники — макроцикл фортепианных трио, не имеющий аналогов в молдавской профессиональной музыке XX–XXI веков, в *неофольклоризме* как стилевой доминанте сочинения. Опора на фольклорное мышление имеет системообразующий характер:

1. *На мелодическом уровне* композитор применяет разнообразную мелизматику (форшлаги и морденты), а также импровизационность мелодических линий, характерную для лэутарского стиля.

2. *На уровне метроритма* композитор использует такие свойственные народной музыке приемы, как нетактированная нотация, несимметричные размеры и нерегулярный свободно переменный метр.

3. *На уровне лада* обнаруживается использование ладовой переменности, дорийского, лидийского, фригийского ладов, полимодальности, основанной на синтезе дважды гармонического минора с дорийским ладом, лидийским ладом, обогащенным повышенной II или пониженной VI ступенью, пониженной II ступенью и др.



4. *На уровне ансамблевой фактуры* преобладают монодийность, моноритмические и остинатные принципы изложения; отказ от насыщенной гармонической вертикали в пользу линейного мышления моделируя, таким образом, отдельные приметы исполнительского искусства лэутаров.

5. *На уровне приемов развития* музыкальной ткани фольклорное мышление проявляет себя в преобладании вариационности и вариантности.

6. *На уровне архитектуры* композитор применяет разные типы объединения частей в целое: „I” „N” „O” и „I” „N” „O” № 2 трактуются по типу двухчастной молдавской инструментальной сюиты «медленно – быстро», несмотря на то, что первое сочинение макроцикла — одночастное, а второе — двухчастное. Структура, реализованная в „I” „N” „O” № 2 обнаруживает параллели с сочинениями А. Казеллы *Сицилиана и бурлеска* для фортепианного трио (1937); М. Скорика *Речитатив и рондо* (1969); М. Таривердиева *Фортепианное трио № 2*, ор. 104 (1994), написанное в 2-х частном цикле и исполняемое *attacca*. В свою очередь, „I” „N” „O” № 3 основано на классической трехчастности. Таким образом, *на уровне архитектуры* макроцикла реализуется некий формальный принцип арифметической прогрессии: 1:2:3.

## 4. АССИМИЛЯЦИЯ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

### 4.1. Претворение джазовой стилистики в фортепианном трио Олега Негруцы

Олег Негруца (6 августа 1935, Одесса) — молдавский композитор старшего поколения, один из признанных патриархов отечественной композиторской школы, отличающийся ярким и индивидуальным композиторским подчерком. В его сочинениях разных жанров сильно влияние массовой музыки, в первую очередь, эстрадной песни и джаза. О. Негруца является автором большого числа камерно-инструментальных сочинений, среди которых два фортепианных трио. Первое трио — *Трио для кларнета, валторны и фортепиано*, написанное в 1993 году, отражает тенденцию обращения к нетрадиционным составам, господствующую в молдавской музыке в 1980–90-х годов. Тем не менее, в 2004 композитор создает трио для классического состава — фортепиано, скрипка и виолончель, в котором О. Негруца придерживается традиционной для классической и романтической музыки трехчастности (по сравнению с двухчастной структурой по типу «медленно-быстро» в предыдущем трио). Это объясняется, на наш взгляд, тем, что деревянные духовые как исполнительская основа первого трио подтолкнули композитора к использованию структуры фольклорного генезиса, а обращение к традиционному составу во втором трио сопровождается таким же традиционным формообразованием: *Allegro moderato — Tranquillo — Allegro con brio*. Обратимся к более подробному анализу **Трио О. Негруцы**<sup>31</sup>.

*Первая часть Трио* написана в умеренном темпе *Allegro moderato*. Композиционная структура части основана на логике сонатной формы, предваряемой вступлением (тт. 1–8). С точки зрения распределения функций инструментов, в партии фортепиано — выдержанные аккорды доминанты, а скрипка и виолончель излагают энергичные мелодические линии в традиционной для композитора квази-свинговой манере: такие приемы джазового генезиса, как имитация приема *call-and-response* в соотношении солирующих инструментов, линейность мышления, реализуемая путем соединения мелодических линий на моноритмической основе, и др. выразительные средства создают атмосферу коллективной импровизации (пример 4.1.1). Важно подчеркнуть, что акцент на линейном мышлении в соотношении партий солирующих

инструментов — типичная черта ансамблевой фактуры в *Трио* О. Негруца, обнаруженная нами в его первом *Трио* для кларнета, валторны и фортепиано.

Пример 4.1.1. О. Негруца. *Трио* ч. 1,  
вступление

Тема главной партии, излагаемая струнными инструментами преимущественно в унисон, отличается импровизационностью, спонтанностью, неожиданными ритмическими акцентами (пример 4.1.2). Мелодическая линия легко завоевывает регистровое пространство, обретая в партии скрипки диапазон более полутора октав ( $d^1-b^2$ ). В целом регистровых охват в партиях струнных инструментов составляет более двух октав (нижний звук в партии виолончели —  $e$ ).

Пример 4.1.2. О. Негруца. *Трио* ч. 1,  
главная партия

Фортепианная партия главной темы опирается на аккордовую фактуру, подчеркивающую базовую метрическую пульсацию либо нарушающую ее. Что касается метроритмической трактовки темы в целом, композитор использует типичные для джаза приемы — *down beat*, *off beat*, то есть подчеркивание слабых долей такта, опережающее или запаздывающее синкопирование. Таково акцентирование последней доли такта, соединенное с сильной долей гармонической логикой по принципу «диссонирующий

аккорд — его разрешение» (тт. 17–19). Здесь применены трезвучие альтерированной доминанты с повышенной квинтой с разрешением в тонику, а также септаккорд дважды альтерированной двойной доминанты с разрешением в тонический секстаккорд. Другим примером, связанным с приемом *down beat*, является акцентирование слабых долей такта при помощи аккордов (тт. 21–22, тт. 29–30, тт. 33–34).

В линии баса фортепианной партии синтезируются некоторые приемы стиля *walking bass* (движение четвертными нотами, построение басовой линии на основе тонов аккорда и др.). Композитор изобретательно избегает акцентирования каждой доли такта в рамках четырехдольного метра: он выделяет несколько ритмических рисунков, подчеркивающих слабые доли такта, и комбинирует их (таблица 4.1.1). Благодаря использованию таких приемов, метроритмическое мышление становится разнообразным и непредсказуемым.

Таблица 4.1.1. Схема ритмических рисунков

тт. 13–15:	
тт. 22–23:	
тт. 27–28:	

Тем не менее, относительная развитость фортепианной фактуры восходит к другому типично джазовому приему, имеющему название *non-repetitive bass style*, включающему более гибкое и развитое использование ресурсов басовых инструментов в джазе. Именно в фортепианной партии композитор моделирует некоторые из подобных приемов (пример 4.1.3).

Пример 4.1.3. О. Негруца. *Трио* ч. 1,

тт. 20–24

[Allegro moderato]

Тема главной партии (тт. 9–40) представляет собой простую двухчастную форму *a–a'* (16+16 тактов), в котором раздел *a* излагается струнными, а в разделе *a'* тему

подхватывает фортепиано. Во втором проведении (тт. 30–36) фортепианная фактура обогащается не только дублируя отдельные фрагменты мелодических линий солирующих инструментов, но и вовлекая более сложную многозвучную фактурную вертикаль (пример 4.1.4).

Пример 4.1.4. О. Негруца. *Трио* ч. 1,  
тт. 33–36

Напомним, что многозвучная аккордика терцового строения (как правило, это септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды) типична для гармонического языка джазового мейнстрима (*mainstream*). Другим элементом джазовой гармонии в этой теме является обильная альтерация аккордовых тонов.

Связующая партия как самостоятельный раздел не использована в данной сонатной форме, однако ее функцию выполняют последние четыре такта главной темы (тт. 37–40), значительно видоизмененные по сравнению с первым проведением. Здесь на первый план выходит доминантовый органнй пункт, представленный звуками *c, g, ges* в качестве примы, квинты и альтерированной (пониженной или «блюзовой») квинты доминанты тональности побочной темы *F-dur*. С точки зрения мелодического развития доминируют более крупные длительности, развитие замедляется, что подчеркнуто авторскими ремарками *poco ritenuto, dim.*

В лирической побочной теме *cantabile* (тт. 41–72) острые пунктирные ритмы и акценты сменяются более гибкими, взаимно переплетающимися мелодическими линиями ансамблевой фактуры, создавая контрастный женственный образ. Джазовая стилистика уступает место мелодическим элементам фольклорного происхождения. Впрочем, подобные интонации вполне атрибутивны и для молдавской популярной музыки. Так, в интонационном строении этой темы обнаруживаются сходные элементы с городским фольклором, а именно песней *Radu* [136, с. 100] (пример 4.1.5 (а, б)).

Пример 4.1.5 (а). О. Негруца. *Трио* ч. 1, побочная партия

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The Violino part is marked 'Cantabile' and features a melodic line with slurs and a triplet. The Violoncello part is marked 'mp' and provides a harmonic accompaniment. The Piano part is marked 'mp' and 'pp' and features a complex rhythmic accompaniment with chords and arpeggios.

Пример 4.1.5 (б). *Radu*

The image shows a musical score for a vocal line with lyrics in Romanian. The tempo is marked 'Tempo di hora'. The lyrics are: Prin pă-du-rea bra-du - lui Tre-ce ma-ma Ra-du - lui, Din ochi ne-gri lă-cri- mând. Și-de Ra-du în-tre- bând. Ra-du ma-mii, Ra - du-le!

Таким образом, мелодические особенности молдавской популярной музыки органично соединяются с джазовой стилистикой. Отметим также ладовую переменность побочной темы (*F-dur-d-moll*), характерную скорее для фольклора, чем для джаза. Побочная тема, как и главная, квадратна и симметрична: по своему строению это простая двухчастная развивающаяся форма *b-b*<sup>1</sup>.

С точки зрения интерпретации, отметим необходимость создания между ансамблистами динамического баланса, который, с одной стороны, способствует ясному восприятию мелодии, а, с другой, тембрально обогащает лирическую тему, поочередно исполняемую виолончелью и скрипкой. Фортепианная партия призвана подчеркнуть гибкость и непрерывность линейного движения мелодии посредством фактурного заполнения мелодических звуков в конце мотивов и фраз.

Разработка (тт. 73–121), сопоставимая по своим масштабам с экспозицией (72 такта экспозиции по сравнению с 48 тактами), основана на развитии материала главной партии (ремарка автора *Tempo primo. Risoluto*). Благодаря этому, в ней нет членения на этапы. Весь раздел довольно цельный, фактурно и динамически выстроен в форме «волны».

Начальное изложение темы главной партии в разработке несколько фрагментарно, так как распределено между участниками ансамбля. Кроме того, на первый план выходит

фортепианная партия, наблюдаются даже признаки некоей конфликтности партий струнных инструментов и фортепиано. Так, в тт. 73–76 фортепиано солирует, однако начиная с т. 77 струнники «оттесняют» фортепиано на второй план, вследствие чего в его партии возвращается фактура аккомпанирующего плана. Затем главенство фортепиано восстанавливается (тт. 81–84), а позднее тема излагается в унисон всеми участниками трио (тт. 85–88). Такими приемами реализуются конфликтность и неустойчивость, свойственные разработке как важному этапу сонатной формы.

Реприза немного расширена по сравнению с экспозицией. Тональное соотношение главной и побочной партий изменено, что традиционно для классической сонатной формы: побочная тема (т. 154) излагается в основной тональности. Композитор предлагает также другое распределение материала в партиях участников ансамбля: если в экспозиции побочная тема исполнялась одновременно всеми инструментами, в репризе мелодический материал начального предложения первого периода распределен между струнными инструментами (виолончель-скрипка), подчеркивая тем самым тембровую специфику каждого из них.

Одна из особенностей репризы состоит в трансформации побочной партии: композитор отказывается от унисонного изложения в пользу контрастного двухголосия в соотношении партий скрипки и виолончели. Яркий пример такого рода ц. 21 (пример 4.1.6).

Пример 4.1.6. О. Негруца. *Трио* ч. 1, реприза

The image shows a musical score for Violino (Violin) and Violoncello (Cello). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The Violino part is in the treble clef, and the Violoncello part is in the bass clef. The score consists of four measures. In the first measure, the Violino plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The Violoncello plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. In the second measure, the Violino continues its melodic line with a slur over the first two notes. The Violoncello continues with eighth notes, and a dynamic marking 'f' (forte) is placed above the staff. In the third measure, the Violino has a slur over the first two notes and a fermata over the last note. The Violoncello continues with eighth notes. In the fourth measure, the Violino has a slur over the first two notes and a fermata over the last note. The Violoncello continues with eighth notes and ends with a double bar line.

Кода, *Tempo primo* (ц. 23, тт. 186–205), возвращает музыкальный материал начала разработки в очень близком к разработке виде, но в тональности субдоминанты (*B-dur* вместо *F-dur*). Благодаря этому приему кода воспринимается как «вторая разработка», а сама форма «обрастает» несколькими смысловыми, тематическими и тональными арками: экспозиция — реприза, разработка — кода. Именно в коде полнозвучно излагается главная тема, в том виде, в каком она представлена в разработке: партия правой руки фортепиано моноритмически дублирует скрипичную партию, партия левой — усиливает виолончель, благодаря чему общее звучание становится более мощным и многотембровым. Подобно исполнению главной партии в коде, здесь музыканты также

должны продемонстрировать безукоризненное интонирование, точность штрихов, адекватное исполнение ритмических рисунков, необходимые для воплощения стилевых особенностей этой части.

**Вторая часть Трио — Романс** — написана в тональности *c-moll*. Композитор использует тональности первой степени родства способствуя звуковой целостности цикла. Забегая вперед, отметим, что финал написан в тональности *F-dur*. Так, на макроуровне композитор воспроизводит ладогармоническую логику: *T–S–D*.

Название части указывает на вокальные истоки музыкального материала: в мелодической основе всех партий доминирует плавное движение, а в фортепианном аккомпанементе выдерживается ритмическая модель баркаролы (пример 4.1.7). Отметим также ладогармоническую развитость и сложность музыкальной ткани, обилие неразрешаемых септаккордов, резкие смены тональных центров. Элегическое настроение создается обилием нисходящих секунд в мелодии, в том числе хроматических (*g–fis–f–e–es, b–a–as–g*).

Не вполне типичный для творчества О. Негруцы прием состоит в использовании вагнеровской «бесконечной мелодии», возникающей благодаря отсутствию цезур, чередованию неустойчивых аккордов без разрешения, создающее «впечатление непрерывности развёртывания» [58, стлб. 442] как мелодическими, так и гармоническими средствами.

Пример 4.1.7. О. Негруца. *Трио* ч. 2, Романс



С точки зрения архитектоники, средняя часть цикла двухчастна по типу *a a*<sup>1</sup>. Второй раздел расширен за счет дополнения. Минорный лад, размер 6/8, плавное движение в мелодии, выдержанный ритмический рисунок сопровождения (♩ ♩ ♩ ♩) придают второй части черты баркаролы. Известно, что особое распространение этот жанр получил в XIX веке в творчестве композиторов-романтиков, первоначально в жанрах вокальной музыки<sup>32</sup>. Что касается камерно-инструментальной музыки, черты баркаролы можно обнаружить в таких опусах, как вторая часть *Фортепианного трио № 1 B-dur*, op. 99 Ф. Шуберта (1828) (пример 4.1.8) и вторая часть *Фортепианного трио № 2 c-moll*, op. 66 Ф. Мендельсона (1845) (пример 4.1.9). В русской музыке конца XIX – начала XX



века подобным образом можно считать вторую часть написанного в 1906 году. *Фортепианного трио № 2 f-moll*, op. 73 А. Аренского (пример 4.1.10).

Подобное сравнение выявляет сразу несколько закономерностей. Во-первых, в европейской и русской музыке эпохи романтизма жанровые признаки баркаролы используются в медленных частях цикла, во-вторых, сходство с циклом А. Аренского подчеркивается использованием русским композитором названия *Романс* для медленной части своего *Трио* в рамках четырехчастного цикла.

Пример 4.1.8. Ф. Шуберт. *Фортепианное трио №1 B-dur*, op. 99 ч. 2

**Andante un poco mosso**

Пример 4.1.9. Ф. Мендельсон. *Фортепианное трио №2 c-moll*, op. 66 ч.2

**Andante espressivo** ♩ = 56

Пример 4.1.10. А. Аренский. *Фортепианное трио №2 c-moll*, op. 73 ч. 2, Романс

**Andante**

В средней части жанровые признаки джазовой и популярной музыки уступают первенство стилистике эпохи романтизма: на первый план выходит романтическая гармония (хроматизированная аккордика, эллипсисы, отклонения в родственные тональности и др.). Еще одним влиянием камерно-инструментальной музыки эпохи романтизма на данное сочинение можно считать полифонизацию музыкальной ткани. Тем

не менее, определенные влияния национальной эстрады обнаруживаются и здесь. Таким образом, средняя часть — интересный и довольно редкий в камерно-инструментальном творчестве О. Негруцы пример синтеза романтической стилистики и популярной музыки, приведший к оригинальному звуковому результату. По нашему мнению, *Романс* — одна их лучших средних частей в трио молдавских композиторов.

**Третья часть** цикла — *Allegro con brio* — как и вторая, написана в размере 6/8. Если в средней части цикла подобный выбор объяснялся влиянием жанра баркаролы, то в финале он может быть результатом на метро-ритмические особенности тарантеллы. Финал построен в форме классического пятичастного рондо. Не секрет, что исторически размер 6/8 был довольно типичен для финалов трио: в качестве примера можно сослаться на фортепианные трио В. А. Моцарта (*Фортепианные трио C-dur*, К 548 (1788); *G-dur*, К 564 (1788); *d-moll*, К 442 (1785–1791)); Ф. Шуберта (*Фортепианное трио № 2 Es-dur*, op.100 (1827)); Ф. Мендельсона (*Фортепианное трио № 2 c-moll*, op.66 (1845)).

Форма рондо также довольно традиционна для финалов фортепианных трио классиков и романтиков, подтверждением чему может служить следующий список сочинений: *Фортепианное трио F-dur* Ноб.XV:4, op.40 (1784); *Фортепианное трио e-moll*, Ноб.XV:12, op. 57 (1788–1789); *Фортепианное трио As-dur* Ноб.XV:14, (1790); *Фортепианное трио G-dur* Ноб. XV: 25 'Gypsy', op.82 (1795) Й. Гайдна; *Фортепианное трио B-dur*, К 254 (1776); *Трио* для кларнета, альты и фортепиано *Es-dur Kegelstatt*, К 498 (1786) В. А. Моцарта; *Фортепианное трио № 1 B-dur*, op. 99 (1826) Ф. Шуберта; *Фортепианное трио g-moll*, op. 14, А. Гедике, опубликованное в 1903 г., и др.

Что касается соединения композиционной структуры рондо и размера 6/8, удалось обнаружить только один пример подобного рода — трехчастное *Трио* для фортепиано, гобоя и фагота Ф. Пуленка (1926), стилистически никак не связанное с *Трио* О. Негруцы (пример 4.1.11).

Пример 4.1.11. Ф. Пуленк. *Трио* для фортепиано, гобоя и фагота ч. 3, Рондо

**Très vif** ♩ = 138-144

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The score is in 6/8 time and E-flat major. The tempo is marked 'Très vif' with a range of 138-144 beats per minute. The score shows the first few measures of the piece, with dynamics like 'f gai' and 'léger'.

Рефрен рондо финальной части *Трио* О. Негруцы написан в простой двухчастной развивающей форме *a a'*. Танцевальный характер рефрена подчеркивается использованием ритмической модели тарантеллы ( $\underline{\underline{♩}} \underline{\underline{♩}} \underline{\underline{♩}}$ ), выдерживаемый в партии фортепиано на протяжении всего рефрена, простотой построения и близостью молдавским фольклорным темам (пример 4.1.12). Среди приемов фольклорного генезиса отметим вариантность ступеней, приметы лидийского (т. 25) и миксолидийского лада (т. 28), мелизматику (форшлагги в мелодии тт. 1–2, тт. 30–31 и т. д.), жанровые приметы молдавских танцев (молдавская *хора* также нередко оформляется ритмически рисунком, используемым в финале).

Пример 4.1.12. О. Негруца. *Трио* ч. 3

The musical score consists of three systems. The first system is for the Piano, marked "Allegro con brio" and "f". It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is for the Violino and Violoncello, marked "mf". The violin part has a melodic line with some slurs and accents, while the cello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The third system is for the Piano, marked "f". It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes in the piano part and a melodic line in the violin and cello parts.

Первый эпизод (тт. 40–69) связан с изменением темпа, размера и тональности (*Meno mosso*, 4/4, *d-moll*); архитектура этого раздела также иная — на смену простой двухчастности приходит период с признаками простой трехчастной формы (10+10+10). Как отмечает В. Холопова, «черты простой трехчастной формы естественны для периода из 3-х предложений, где переход от 2-го предложения к третьему идентичен соотношению середины и репризы простой трехчастной формы» [125, с. 63]. В жанровом плане этот раздел демонстрирует влияние жанров массовой музыкальной культуры, а именно лирической песни и романса. Тема эпизода основана на мелодии кантиленного характера, выразительном аккомпанементе, ярких песенно-декламационных интонациях в партиях скрипки и виолончели (пример 4.1.13).

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The music is in 4/4 time and is marked 'Cantando'. The Violino part has a melodic line with triplets. The Violoncello part has a similar melodic line with triplets. The Piano part has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Второе проведение рефрена *Tempo primo* (тт. 70–106) сохраняет прежний музыкальный материал, незначительно варьируя партию виолончели, начиная с т. 9, и изменяя общие масштабы раздела.

*Второй эпизод* написан в тональности *Des-dur* и в размере 2/4. В темповом плане это самый быстрый раздел финала (*Presto*). Жанровые ориентиры раздела — неявные, однако можно говорить об общей моторности, стихии движения. Здесь обнаруживаются определенные аллюзии с Маршем из оперы *Любовь к трем апельсинам* С. Прокофьева.

В заключительном рефрене О. Негруца применяет прием варьирования ансамблевой фактуры. Обращает на себя внимание вертикальная перестановка музыкального материала партий в ц. 22, т. 183, когда функцию аккомпанемента берут на себя струнные, а фортепиано выступает в качестве солиста, исполняя унисонную мелодию охватом в две октавы. Развивая ансамблевую фактуру финала, композитор использует переключку фортепиано и струнных (тт. 185–192): поочередное экспонирование двутактовых фраз способствует общей динамизации камерно-ансамблевого изложения, подводя к кульминации финала. Завершающее восьмитактовое предложение рефрена (тт. 199–206) воспринимается как кода, образуя арку со вступлением и уравновешивая общую композицию финала.

#### 4.2. *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано Ливиу Штирбу в контексте синтеза музыки академической традиции, джаза и рок-музыки

Ливиу Штирбу (23 января 1953, с. Степ-Сочь Оргеевского района) — известный молдавский композитор, автор сочинений разных жанров, стилевых направлений, принадлежащих музыке неакадемической ориентации. Наибольший удельный вес в творчестве композитора отводится массовым музыкальным жанрам: это песни,

инструментальные композиции, в которых значительная роль принадлежит сочинениям с участием *соло*-гитары (сам Л. Штирбу — виртуозный исполнитель на этом инструменте).

Немаловажное место в списке сочинений композитора занимают театральные работы, среди которых — рок-опера *Miorița* (известная под названием — *Ispita*), с успехом поставленная в 1991 году, мюзикл *Soacra*, 1992, и др. Что касается академических жанров, пик их создания пришелся на конец 1980-х — начало 1990-х годов — годы учебы в Молдавской Государственной консерватории, в классе композиции профессора Б. Дубоссарского (1988–1992). Именно в этот период были написаны *Токката* для фортепиано, 1988, *Соната* для фортепиано, 1990, *Струнный квартет*, 1991, а также *Концерт для фортепиано с оркестром*, 1992, ставший дипломной работой молодого автора, и *Рапсодия* для скрипки, виолончели и фортепиано, 1988. Отметим, что позднее Л. Штирбу окончил мастерат в Музыкальной Академии, Бухарест, в классе композиции прославленного румынского композитора Шт. Никулеску (1992–1994).

Несмотря на очевидные удаchi студенческих лет, академическое направление в творчестве композитора не получило своего дальнейшего развития. Тем не менее, в контексте нашего исследования большой интерес представляет *Рапсодия* для скрипки, виолончели и фортепиано. Это масштабное сочинение, сфокусировавшее наиболее репрезентативные черты композиторского стиля Л. Штирбу. Попытаемся проанализировать наиболее важные признаки музыкального языка, архитектоники, трактовки жанра в данном сочинении.

Как указывает А. Варданян, *Рапсодия* для скрипки, виолончели и фортепиано была исполнена пианистом М. Шрамко, скрипачкой Э. Сурис и виолончелистом М. Смешным [14, с. 77]. Со слов композитора, первое исполнение *Рапсодии* состоялось в 1988 году, а участниками трио были: Анжела Соколова (фортепьяно), Марин Смешной (виолончель) и Инесса Саулова (скрипка).

Обращение Л. Штирбу в данном фортепианном трио к жанру *рапсодии* восходит к традициям молдавской музыки XX века, поскольку именно здесь рапсодия как инструментальный жанр приобретает важную роль, подтверждением чему могут служить *Рапсодия* для скрипки, фортепиано и ударных патриарха отечественной музыки В. Загорского или *Рапсодия-концерт* для фортепиано с оркестром Г. Чобану.

*Рапсодия* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу представляет собой развернутое одночастное сочинение, основанное на контрастном сопоставлении образно-тематических блоков-картин. Композиционная структура опуса выглядит следующим

образом: песенно-танцевальная тема — скерцо — марш — фугато 1 — каденция 1 — фугато 2 — каденция 2 — танцевальная тема. Форма *Rancodiu* выражена в таблице 4.2.1.

**Таблица 4.2.1. Композиционная структура *Rancodiu* Л. Штирбу**

<b>Образно-тематические блоки</b>	Песенно-танцевальная тема	Скерцо	Марш	Фугато 1	Каденция 1
<b>Темп</b>	<i>Andante/ Listesso tempo</i>	<i>Scherzo poco allegretto</i>	<i>Marciale sostenuto</i>	<i>Piu mosso</i>	<i>improvisazione</i>
<b>Тональность</b>	<i>a-moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>C dur/ c-moll</i>	<i>Es-dur</i>
<b>Страницы партитуры (рукопись)</b>	с. 1, 2	с. 3	с. 10	с. 19	с. 23
<b>Размер</b>	3/4	3/4	4/4	4/4	sensa metro

(продолжение таблицы)

<b>Образно-тематические блоки</b>	Фугато 2		Каденция 2	Танцевальная тема	
<b>Темп</b>			<i>Largo maestoso</i>	<i>allegro</i>	
<b>Тональность</b>	<i>d-moll</i>	<i>e-moll, cis-moll</i>	<i>f-moll</i>	<i>b-moll</i>	<i>d-moll</i>
<b>Страницы партитуры (рукопись)</b>	с. 29	с. 40	с. 50	с. 57	с. 65
<b>Размер</b>	3/4	3/4	3/4	5/4	3/4, 4/4, 5/4

Налицо — индивидуализированная структура сочинения, основанная на нескольких принципах. Так, внешнее обрамление макроформы танцевальной темой, дополненное внутренним фугато (каденция 1 является центром формы), обнаруживает признаки как концентрической формы, так и сложной трехчастной с сокращенной репризой, в которой средним разделом выступает повторение блока «фугато – каденция», а последовательное претворение принципа монотематизма объединяет жанрово и фактурно разнородный материал, представляя исходный музыкальный образ разными гранями.

Интонационная однотипность тематического материала не только придает цельность интонационному дискурсу сочинения, но и позволяет переключить основное внимание композитора и слушателя на метроритмические аспекты опуса. Именно здесь происходят основные трансформации музыкального материала, выявляются новые его

качества, обнаруживаются жанровые влияния, восходящие к разным эстетико-стилевым феноменам массовой музыкальной культуры.

В контексте синтезирования жанровых истоков академического генезиса, Л. Штирбу насытил сочинение признаками разных жанров: это скерцо, марш, сольная фортепианная каденция, скорее свойственная концерту, нежели трио. Такая жанровая неоднородность и контрастность вполне атрибутивны для эстетики рапсодии, представляющей собой «вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов» [107, стлб. 540].

Отсутствие типизированных признаков, свобода и произвольность в построении формы, принципиальная открытость различным жанровым влияниям (в первую очередь, бытовым жанрам соответствующей эпохи (как это было в *Венгерских рапсодиях* и *Испанской рапсодии* Ф. Листа, либо хронологически более близкой *Рапсодии в блюзовых тонах* Дж. Гершвина), делает жанр рапсодии чрезвычайно богатным по отношению к различным синтетическим концептам.

Обратимся к анализу тематического материала *Рапсодии*. Основными интонационными элементами сочинения являются восходящий ход на кварту и нисходящий на секунду, в котором задействованы V, I и VII ступени лада. Подобная обобщенность интонационного ядра позволяет композитору «вытягивать» из него все новые и новые тематические варианты. Таков простой и ясный песенно-танцевальный тематизм начальной темы (пример 4.2.1).

Пример 4.2.1. Л. Штирбу. *Рапсодия*,

тт. 35–40

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The Violoncello part is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The tempo marking is 'L'istesso tempo'. The word 'simile' is written below the piano part. The score consists of eight measures.

В последующем изложении темы исходная интонационная формула видоизменена: если контуры восходящего квартового хода просматриваются в интонационном остове мелодии, то нисходящая секунда заменяется восходящей малой секундой, а

диатоничность гармонического оформления темы обогащается трезвучием второй низкой (неаполитанской) ступени (пример 4.2.2).

Пример 4.2.2. Л. Штирбу. *Рансодия*,  
тт. 51–54

В скерцозной теме (ц. 3) исходная мотивная формула сдвигается с сильной доли на слабую, в зону затакта, обретая кинетическую энергию, подчеркнутую, в том числе, синкопированным аккомпанементом фортепиано и появлением ритмического рисунка, напоминающего тарантеллу. Сказанное ни в коей мере не противоречит факту стандартного размера для тарантеллы (3/8 или 6/8), поскольку размер 3/4 здесь завуалирован ровным движением восьмых, а группировка 3+3 подчеркнута контрастом артикуляции *legato* – *non legato* (пример 4.2.3).

Пример 4.2.3. Л. Штирбу. *Рансодия*,  
ц. 3

Новый тематический блок (ц. 10) опирается на четырехдольность и написан под определенным влиянием джазовой и джаз-роковой стилистики. Здесь обнаруживаются типичный свинговый *walking bass*, опережающие синкопы на последней доле такта (т. н. *off beat*), внутритактовые синкопы, моделирующие специфическое джаз-роковое звучание (пример 4.2.4).



10 *marziale sostenuto*

Ритмический пласт, имитирующий звучание ритм-секции (фортепиано, виолончель в роли низкого баса — контрабаса или бас-гитары) дополняется мелодической линией в партии скрипки, основанной на приеме обыгрывания основных гармонических функций, типичных для джазовой импровизации — т. н. импровизация на *chorus* (пример 4.2.5). Отметим наличие базовой интонационной формулы в партии скрипки (т. 144: звуки  $g^2-c^3-b^2$ ).

11 [*marziale sostenuto*]

В интонационном решении следующего раздела обнаруживается та же закономерность — звуки  $e^1-a^1-g^1-f^1-e^1-d^1$ . В ансамблевой фактуре на первый план выходят партии скрипки и виолончели, а аккордовый склад уступает место горизонтальному изложению, внедрению приемов полифонии, а именно, двухголосной канонической имитации, переходящей в контрастное двухголосие (пример 4.2.6). Подобное соотношение партий воспринимается как своеобразный «поединок» скрипки и

виолончели, элемент концертирования, соревнования, диалога участников. Тем самым в данном разделе обнаруживается влияние жанра инструментального концерта.

Пример 4.2.6. Л. Штирбу. *Рансодия*,

ц. 19

Своеобразным композиционным центром формы становится развернутая первая каденция фортепиано (ц. 23–24), рассматриваемая как результат взаимодействия рапсодийности и концертности. Одновременно, не стоит сбрасывать со счетов и влияние практики джазового музицирования и джазовой импровизационности: поначалу (пример 4.2.7) каденция представляет собой чередование бурных пассажей, «гроздьев» аккордовых последовательностей, за которыми не просматривается явного тематизма.

Пример 4.2.7. Л. Штирбу. *Рансодия*,

ц. 23

Ясная тема выкристаллизовывается лишь в ц. 24. Подобный прием нередко можно обнаружить в импровизациях выдающихся джазовых пианистов середины прошлого века. В контурах темы завуалированы базовые интонации произведения (*g-c-b*). Сходные

приемы «распыления» и «собрания» тематизма характерны также для концертной каденции.

Таким образом, важнейшие выразительные и композиционные элементы сочинения возникают на пересечении приемов, пришедших как из академической, так и из рок-музыки и джаза. Впоследствии каденция превращается в полноценное высказывание всех участников трио на материале возникшей в партии солирующего фортепиано новой темы. Этот раздел воспринимается как лирический центр слитно-циклической композиции, обнаруживая определенные общие черты с музыкальным материалом каденции. В обоих случаях Л. Штирбу опирается на стихию виртуозности, подключая различные виды фортепианной техники, мелодику широкого дыхания, щедро поддержанную многозвучной аккордикой терцового строения, развитую динамическую шкалу и другие приемы, свидетельствующие о воссоздании романтических приемов выразительности. В качестве примера сошлемся на мини-каденцию из Концерта для фортепиано с оркестром (пример 4.2.8).

Пример 4.2.8. Л. Штирбу. *Концерт* для фортепиано с оркестром, каденция

Начиная с ц. 29, контрастно вводится новый эпизод, основанный на полифонических приемах. В этом разделе (своего рода развитие фрагмента из ц. 19) создается эффект «рассредоточенного» фугато. Композитор выстраивает трехголосную ткань в соответствии с нормами имитационной полифонии с кварто-квинтовым соотношением вступлений темы (пример 4.2.9).

Пример 4.2.9. Л. Штирбу. *Рансодия*, ц. 29,

тт. 270–280

Разработка музыкального материала фугато основана на синтезе горизонтального и вертикального принципов мышления, когда линейность основной темы дополняется аккордовой вертикалью восьмью длительностями. Диссонантность тематизма достигается сочетанием одноименных тональностей — *a-moll* в партиях струнных и *A-dur* — в партии фортепиано (пример 4.2.10).

Пример 4.2.10. Л. Штирбу. *Рансодия*, ц. 40,  
тт. 270–284

В следующем построении (ц. 50) звучит лирическая тема, близкая теме фортепианной партии, но здесь к фортепиано подключаются скрипка и виолончель. Этот раздел можно трактовать как очередной этап «рассредоточенной каденции» (либо как каденцию 2).

Определенную эволюцию претерпевает и метроритмическая сторона сочинения. Если на протяжении всего опуса развитие музыкального материала было представлено как своеобразный диалог двух- и трехдольности, то на заключительном этапе развития (танцевальная тема) появляется размер 5/4. (пример 4.2.11). Этот фрагмент напоминает явления джаза, арт-рока и джаз-рока, связанные с более сложным метроритмическим

мышлением — от хрестоматийной композиции Пола Дезмонда *Take Five* до арт-роковых шедевров группы *Beatles* (клавишные *solo* в поздних концертах группы), *Queen*, *Emerson, Lake and Palmer*, *Procol Harum*, *Yes*, *Cream* (в качестве примера можно сослаться на песню *Money LP The Dark Side of the Moon* британской группы *Pink Floyd*).

Как указывает А. Варданян, «Штирбу серьезно увлекался хард-роком, джаз-роком, различными смешанными жанрами эстрадной музыки (творчеством пианиста Чик Кория, арт-рок-группы *Emerson, Lake and Palmer* и др.). По мнению самого композитора, “...эту музыку никак нельзя назвать легкой. Ее изучение и понимание требует знания многих вещей, в том числе гармонии, полифонии, музыкальной формы, хотя вроде бы здесь используются свободные приемы развития, но подчиняющиеся академическим канонам. Приемы развития, стилистика могут быть разными, но композиционное построение академического плана присутствует обязательно”» [14, с. 77].

Одновременно в звуковую ткань данного раздела привносятся новые метрические аспекты, выявляются иные грани моторности, не присутствовавшие ранее. В плане комбинирования разных ритмических моделей, сочетание ровных восьмых и фигуры, состоящей из восьмых и двух шестнадцатых в разных комбинациях отсылает нас к разделу в размере 3/4 (ц. 3).

Пример 4.2.11. Л. Штирбу. *Рансодия*,

ц. 58

58 [Allegro ♩ = 150]

Violoncello

Piano

Суммируя изложенное, подчеркнем черты сходства *Рансодии* Л. Штирбу и его *Концерта для фортепиано с оркестром*. В обоих случаях композитор обращается к одночастной слитно-циклической композиции. В плане архитектоники сочинений форма трактуется чрезвычайно свободно на основе сопоставления контрастных образов — скерцозных, моторных, лирических: «В результате калейдоскопичная последовательность разножанровых эпизодов превращается в монолитную конструкцию, скрепленную принципом монотематизма» [14, с. 81].

Опора на характерные признаки жанра рапсодии также сближает оба опуса Л. Штирбу. Как утверждает А. Варданян, «Форма Концерта выявляет признаки жанра рапсодии, о чем говорит свободное чередование разнохарактерных тем и образов, отсутствие жесткой композиционной структуры, некоторая рыхлость структуры. В историко-стилевом аспекте концерт Л. Штирбу вызывает определенные аналогии с триадой концертов-рапсодий А. Хачатуряна, в которых композитор отказывается от циклической формы в пользу нециклической (одночастной) контрастно-составной» [14, с. 82].

Опираясь на положения работы Г. Маргарян, можно сделать вывод и о том, что обращение к полифоническому развитию моторной темы также сближает *Рапсодию* Л. Штирбу с Концертами-рапсодиями для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна, построенными как «...вступление, каденция солирующего инструмента, медленная тема и ее гомофонное развитие, быстрая тема и ее полифоническое развитие и кода, где обе темы объединены в один образ» [66].

*Рапсодия* для фортепиано, скрипки и виолончели Ливиу Штирбу является ярким образцом тенденции, проявившейся во второй половине XX века (а в музыке Молдовы лишь в 1980–1990 годы вследствие известного запаздывания некоторых процессов композиторской практики), связанной с преодолением стиливых и жанровых барьеров академического и массового музыкального искусства. По мнению российского музыковеда А. Цукера, именно в этот период «стремление композиторов восстановить обменные процессы, постичь, преодолевая предвзятость, жанровый фонд своего времени, художественно преломить его, ввести в свои произведения как важный элемент их содержания, стилистики, драматургии, стало проявляться все отчетливее» [130, с. 212].

Творчество Ливиу Штирбу — удачный пример органичного взаимодействия таких пластов музыкальной культуры, как национальный фольклор, музыка профессиональной европейской традиции, массовая музыкальная культура. Восприятие звуковой картины мира как единой музыкальной «ноосферы» сближает композиторское видение с качествами, отмеченными В. Ткаченко в сочинениях молдавского композитора Игоря Якимчука, а именно с «исторической симультанностью и диалогизмом» [116, с. 247] композиторских концепций.

Следует отметить, что подобная тенденция в молдавской музыке была намечена еще в советское время в творчестве композитора Владимира Биткина; в 1980-е–1990-е она получила развитие в творчестве Л. Штирбу, а десятилетием позднее — И. Якимчука. Таким образом, освоение стиливых, жанровых и видовых элементов разного генезиса,

восходящих как к академической музыкальной культуре, так и массовой музыке, приобретает вид устойчивой и жизнеспособной тенденции современного композиторского творчества в Республике Молдова.

Важно подчеркнуть и присутствие в *Рансодии* элементов концертности. Как утверждает А. Цукер, жанр концерта «более других предрасположен к контактам с массовой музыкой» [130, с. 225]. «Природные свойства этого жанра, заложенная в нем стихия артистизма, игровое начало, зрелищность инструментального состязания, высокая степень свободы, спонтанности, “логика эксцессов”, когда ограничения сведены к минимуму, когда во имя эффекта неожиданности возможен любой композиторский выбор (...) сделали совершенно естественным вхождение в него всевозможных видов массовой музыки, в том числе и самой новомодной» [idem].

Далее музыковед справедливо отмечает, что наиболее привлекательными оказались те виды массовой музыкальной культуры, для которых «характерно было повышенное внимание к исполнительской стороне, манере подачи, виртуозно-техническим приемам игры, тембровому составу. В этом плане вполне отвечающим требованиям концерта и концертности явился рок, в особенности же те его разновидности, где велик удельный вес инструментализма, делается акцент на темброво-индивидуализированных *соло*, где большая доля выразительности передается обширным инструментальным импровизациям (хард-рок, джаз-рок, фьюжн). Здесь открывались возможности более тесных сближений» [130, с. 225–226].

Сочинение Л. Штирбу — подтверждение тому, что и жанр фортепианного трио прекрасно приспособлен к выявлению концертного начала, к внедрению иностилевых, иновидовых влияний такого рода, связанных с традициями джаза и рок-музыки. Две каденции фортепиано — *соло* и с аккомпанементом скрипки и виолончели — говорят о синтезе признаков концертности, с одной стороны, и рапсодийности, с другой.

Что касается самой импровизации, в современных сочинениях, основанных на синтезе массовой и академической музыкальных культур, она реализуется по-разному. Так, А. Цукер разграничивает академическую квазиимпровизацию, «когда каденциобразные выступления солирующих инструментов точно зафиксированы в нотном тексте» [130, с. 228] и «типичную для джазовой или джаз-роковой музыки свободную импровизацию на заданный гармонический квадрат» [idem]. В *Рансодии* Л. Штирбу обращается к первому типу импровизации. Тем не менее, в процессе слушания создается ощущение полной импровизационной свободы и спонтанности музицирования.

*Rapsodia* для фортепиано, скрипки и виолончели Л. Штирбу отражает одну из ведущих тенденций в трактовке ритмического начала, свойственной сочинениям, основанным на синтезе академической и массовой музыкальных культур (и, прежде всего, рок-музыки). Речь идет о тех случаях, когда, как отмечает А. Цукер, «рок принимает на себя важнейшую функцию обобщения многообразных форм моторики» [130, с. 231]. Среди самых востребованных приемов — «мобильная работа с краткими, сжатыми мотивами-тезисами, их вариантное обновление, тембровое перекрашивание, ритмические преобразования, мелодико-интонационное варьирование, доведение до кульминационных точек с последующими внезапными динамическими спадами» [idem].

С точки зрения стилового решения сочинения, в опусе Л. Штирбу нет конфронтации, коллажности, конфликтного сопоставления «разных музык», разных жанровых систем. По отношению к *Rapsodie* Л. Штирбу справедливо замечание, высказанное А. Цукером применительно к *Концерту для двух фортепиано, струнных и ударных инструментов* Р. Кангро. Как пишет исследователь, «у слушателя складывается ощущение, что массовый жанр (в данном случае рок) не внедряется, не привносится извне, а произрастает изнутри» [130, с. 229].

С точки зрения обращения к молодежной аудитории, коммуникативных качеств музыки, сочинение Л. Штирбу отражает тенденцию, описанную А. Цукером, а именно определенный поколенческий разрыв композиторов второй половины XX века, повлиявший на трактовку массовой музыки в опусах академических жанров. Если для тех композиторов, чьи вкусы сформировались до начала звуковой рок-революции, рок казался музыкой, враждебной высокому искусству, вследствие чего сочинения этих авторов опирались на технику полистилистики, на создание «эффекта “чужого слова”» [130, с. 240], то у поколения 1970-х и 1980-х годов «массовая музыка в ее самых современных разновидностях перестала быть чем-то ворвавшимся из другого, чуждого музыкального мира. Это естественный элемент той звуковой среды, в которой проходило их человеческое и творческое взросление. (...) Поэтому в их творчестве мы обнаруживаем такие примеры освоения языка массовых жанров, которые лишены характера чрезвычайности, где вхождение обиходной лексики не воспринимается как “прием особого назначения”. Массово-бытовые жанры оказываются “удобными” для развития, для органичного вхождения в иные стилевые системы, окрашиваются субъективно-личностным видением, снимающим ощущение отстраненности и стилизаторства» [130, с. 240–241].



### 4.3. Выводы по главе 4

О. Негруца предлагает индивидуализированную трактовку жанра фортепианного трио. Он опирается на традиционную модель трехчастного цикла, сохраняя традиционные функции частей цикла: сонатное *allegro* — медленная лирическая часть и финал в форме рондо, что воспринимается как продолжение классицистско-романтических традиций данного жанра.

С точки зрения *жанровых влияний*, в произведении обнаруживается множество примеров использования первичных жанров разного происхождения, песенных (молдавский городской романс, массовая песня, баркарола) и танцевальных (хора, тарантелла).

С точки зрения *стилевых влияний*, композитор создает неконфликтное соединение разных эстетико-стилевых сфер: академическая музыка, массовая музыкальная культура и фольклор. В отличие от *Трио* для кларнета, валторны и фортепиано, здесь гораздо скромнее представленная джазовая стилистика, вытесняемая стилистикой популярной музыки — как отечественной, так и европейской, вплоть до аллюзий, приближающихся к цитированию (*Radu* в побочной теме первой части). В плане *архитектоники* О. Негруца умело сочетает двух- и трехчастность на разных синтаксических уровнях композиции.

В цикле довольно простые, но логичные, акустически близкие *ладотональные отношения*, объединенные вокруг двух тональных центров — *B-dur* и *F-dur*. Сонатная логика диктует выдвигание тонико-доминантовых отношений в первой части, *c-moll* используется в средней части как тональность субдоминантовой сферы, а в финале тональность *F-dur* оттеняется двумя разновидностями тональности VI ступени: натуральной и низкой (гармонической). По своей сути *Трио* тональноцентрично: отсутствие далеких тональных центров придает общей концепции цикла устойчивость, способствуя более естественному восприятию музыки слушателем.

*Рансодия* для фортепиано, скрипки и виолончели Л. Штирбу — уникальное в своем роде произведение молдавской камерно-инструментальной музыки, в котором претворена стилистика такого направления массовой музыкальной культуры, как джаз-рок. В контексте синтезирования жанров академического генезиса, Л. Штирбу насытил сочинение признаками разных жанров: это скерцо, марш, сольная фортепианная каденция, скорее свойственная концерту, нежели трио. Отметим, что *концертность*, присущая *Рансодии*, также является одной из тенденций развития жанра фортепианного трио. Так, благодаря виртуозности фортепианной партии, *камерным концертом для фортепиано* современники называли *Фортепианное трио № 2 a-moll*, op. 64a (1902), К. Синдинга, а

*Фортепианное трио a-moll* (1914) М. Равеля, по мнению исследователей, создает впечатление подлинного фортепианного концерта.

В *трактовке исполнительского состава* композитор не обращается к традиционному рок-инструментарии. Специфическое роковое звучание обеспечивается, прежде всего, благодаря *метроритмической концепции сочинения*. Имитация ритм-секции, чередование трех- и четырехдольных метрических моделей (напомним, что четырехдольный метр с отбиванием каждой доли большим барабаном является одной из базовых приемов рока, т. н. *big beat*), дополненных смешанными метрами, повышенное внимание к ритмической выразительности, связано с активным использованием приемов остинато (что можно обнаружить и в *Концерте для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу). Метроритмическое разнообразие обеспечивается также за счет активного использования особых видов ритмического деления, триольности, сочетания бинарного и тернарного деления доли, объединения разных видов пульсации, т. е. полиритмии.

Подобные приемы стали типизированными способами работы с музыкальным языком рок-музыки в рамках крупных инструментальных композиторских концепций второй половины XX – начала XXI века. Этот подход, несомненно, сближает сочинение молдавского композитора с такими опусами, как *Концерт для двух фортепиано, струнных и ударных инструментов* Р. Кангро, *Четвертая симфония* И. Калныньша и др.

*Рансодия* Л. Штирбу представлена в одночастной слитно-циклической форме. В мировой камерно-ансамблевой музыке эта традиция имеет давние корни, начиная с эпохи романтизма, подтверждением чему являются *Ноктюрн* op. 148 для фортепианного трио Ф. Шуберта, 1828; *Andante con moto* для скрипки, виолончели и фортепиано Э. Грига, 1878. В музыке XX века примеров такого рода также немало: *Trio quasi una Ballata d-moll*, op. 27 В. Новака, 1902; *Sérénade lointaine (Далекая серенада)* для фортепиано, скрипки и виолончели Дж. Энеску, 1903; *Trio-impromptu d-moll*, op. 4 для фортепианного трио Л. Сабанеева, 1907; *Фантазия* op. 63 Э. Кшенека, 1929; *Фортепианное трио C-dur*, op. 8 Д. Шостаковича, 1923; *Трио-рансодия* для фортепиано- скрипки и виолончели *a-moll*, op. 80 Й. Боуэна, 1926; фортепианное трио *Витебск* (этюд на еврейскую тему) А. Копленда, 1928; фортепианное трио *Элегия-пастораль* памяти поэта О. Шварцмана для фортепианного трио М. Гнесина, 1940; *Фантазия-вариации* для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Манукяна, 2009.

## ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Основной **научной проблемой** настоящей **диссертации** явилось научное осмысление произведений, созданных в жанре фортепианного трио в молдавской музыкальной культуре на протяжении XX – начала XXI вв. и их систематизация по стилевому признаку. В процессе решения данной научной проблемы были проанализированы наиболее репрезентативные и ценные с художественной точки зрения опусы, созданные на протяжении относительно длительного исторического периода и принадлежащие разным композиторам, стилям, композиционным решениям: *Трио* для фортепиано, скрипки и виолончели *A-dur* К. Романова (между 1918 годом и 1929 годом), *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано М. Фишмана (создано предположительно в 1950-е годы), *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу (1988), *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* З. Ткач (1995), „I” „N” „O”, „I” „N” „O” № 2, „I” „N” „O” № 3 для скрипки, виолончели и фортепиано В. Ротару (созданы в 2003, 2004 и 2006 годах соответственно), *Фортепианное трио* О. Негруцы (2004).

Материалы исследования позволяют сделать следующие **выводы**.

1. На основе целостного анализа образцов фортепианного трио молдавских композиторов произведена систематизация доступных изучению сочинений молдавских авторов, в основу которой положен историко-стилевой критерий. В результате выделены три крупные группы и проанализированы сочинения, которые соответствуют каждой из них:

– **классицистско-романтические трио** — *Трио* для фортепиано, скрипки и виолончели *A-dur* К. Романова; *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано М. Фишмана [95];

– **неофольклорные трио** — *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* З. Ткач; „I” „N” „O”, „I” „N” „O” № 2, „I” „N” „O” № 3 для скрипки, виолончели и фортепиано В. Ротару [91; 92; 143];

– фортепианные трио, связанные с ассимиляцией жанрово-стилевых особенностей **массовой музыкальной культуры** — *Фортепианное трио* О. Негруцы; *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу [90; 97].

2. Применение метода целостного анализа, включающего рассмотрение истории создания, композиторского замысла, композиционной структуры, музыкального языка, влияния фольклора или массовой музыки в зависимости от авторской идеи [91–93; 95; 97;

143; 158], позволило выявить **уникальность эволюции жанра фортепианного трио в национальной музыке**, особые пути его развития в композиторском творчестве Республики Молдова [90; 157].

3. С другой стороны, материалы и выводы исследования дают основание констатировать **включенность фортепианных трио молдавских композиторов в жанровые и стилевые процессы**, происходящие в музыке профессиональной европейской традиции самых разных стран на протяжении XX–XXI вв., обнаруживая **многочисленные параллели и стилевые пересечения с мировой музыкальной культурой**. Так, классицистско-романтические фортепианные трио К. Романова и М. Фишмана находятся в русле тенденции, которая проявилась в творчестве П. Чайковского, А. Аренского, С. Танеева, Дж. Энеску, В. Косенко, Ф. Бриджа, Б. Лятошинского и др. Тенденция неофольклоризма, представленная опусами З. Ткач и В. Ротару, резонируют композиторской практике Ф. Мартена, А. Оленина, У. Гаджибекова, М. Гнесина, А. Бабаджаняна и О. Тактакишвили. В свою очередь, сочинения О. Негруцы и Л. Штирбу, связанные с ассимиляцией массовой музыкальной культуры, перекликаются с фортепианным трио П. Скинфилда [90; 95].

Трактовка цикла в опусах молдавских авторов также имеет определенные исторические прецеденты и пересечения. К примеру, классицистская трехчастная модель цикла «быстро – медленно – быстро», представленная в фортепианных трио К. Романова, М. Фишмана, О. Негруцы и „I” „N” „O” № 3 В. Ротару, обнаруживается в опусах Г. Катюара, К. Синдинга, П. Юона, А. Гречанинова, Ч. Стэнфорда, Г. Форе, Л. Бернштейна, Й. Боуэна [90; 95; 92].

В одночастной слитно-циклической форме написаны „I” „N” „O” В. Ротару и *Рансодия* Л. Штирбу. В мировой камерно-ансамблевой музыке эта традиция ведет начало от сочинений Ф. Шуберта, получив дальнейшее развитие в трио Э. Грига, В. Новака, Л. Сабанеева, Э. Кшенека и Д. Шостаковича. В свою очередь, размывание жанровых граней фортепианного трио в современной музыке, свойственная циклу разнохарактерных программных пьес в опусе З. Ткач, вызывает аналогии с опусами Р. Шумана, А. Мосолова, Б. Мартину, Р. Щедрина, В. Сильвестрова. Двухчастная структура с соотношением темпов «медленно – быстро», реализованная в „I” „N” „O” № 2 В. Ротару обнаруживает параллели с сочинениями А. Казеллы, М. Скорика, М. Таривердиева [92; 97; 91; 143].

Анализ представленных в диссертации сочинений вносит вклад в понимание соотношения **традиций и новаторства**. В целом, необходимо отметить умеренный консерватизм жанра фортепианного трио в композиторском творчестве Республики

Молдова. Несмотря на тяготение к традиционализму трактовки жанрово-стилевых элементов классицистской и романтической музыки, жанр фортепианного трио стал своеобразной «лабораторией» для реализации разного рода экспериментов в сфере музыкального языка. Этом смысле следует отметить музыкальный стиль В. Ротару, использующего в своих сочинениях такие неофольклористские приемы, как нетактированная нотация, мензуральная метрика, полиmodalность и др. Нетрадиционный исполнительский прием, свойственный авангардной музыке, применяет З. Ткач, завершая цикл пьес ударом по крышке фортепиано и ударом смычка по корпусу струнных инструментов [95; 92; 91].

Важно отметить, что неофольклорная стиливая палитра реализуется за счет использования фольклора разных этносов, населяющих Республику Молдова. Так, в „I” „N” „O” № 2 и „I” „N” „O” № 3, помимо молдавского фольклора, В. Ротару использует метроритмические особенности болгарских танцев (несимметричные размеры и нерегулярный свободно переменный метр) и ладовую специфику, типичную для болгарской народной музыки. З. Ткач в своем сочинении опирается на образцы еврейского фольклора — *Băjgelă, Șăr, Gas-nign, Lobn mir zix ibărbătn* [92; 91; 143].

Следует отметить также определенные новации в трактовке жанра фортепианного трио, а именно идею макроцикла фортепианных трио, привнесенную в молдавскую камерно-инструментальную музыку В. Ротару. В свою очередь, своеобразие цикла разнохарактерных программных пьес З. Ткач проявляется не только в использовании композитором программных заголовков, но и в персонификации инструментов ансамбля, воссоздании ритуалов, обусловленных содержанием фольклорных первоисточников, что не вполне типично для жанра фортепианного трио.

Неконфликтное соединение выразительных средств разных эстетико-стилевых сфер — академическая музыка, массовая музыкальная культура и молдавский фольклор — создает в своем опусе О. Негруца. В работе была выявлена уникальность концепции такого произведения молдавской камерно-инструментальной музыки, как *Рансодия* Л. Штирбу. Это новый тип сочинения, в котором важнейшие выразительные и композиционные элементы сочинения возникают на взаимодействии приемов, пришедших как из академической, так и из джаз-рока, а концертность намечает одну из тенденций развития жанра фортепианного трио [90; 145; 157; 97].

## РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Продолжить аналитические поиски в жанре фортепианного трио в композиторском наследии Республики Молдова XX–XXI вв., направленные на изучение сочинений, не вошедших в орбиту настоящего исследования.
2. Обогащать методологию исследования национального фортепианного трио путем применения междисциплинарных методов, объединяющих усилия музыковедов, исполнителей-ансамблистов и педагогов.
3. Отслеживать премьеры новых сочинений отечественных композиторов, написанных в жанре фортепианного трио и анализировать эти опусы.
4. Осуществлять сравнительный анализ сочинений в жанре фортепианного трио, принадлежащих отечественным авторам с произведениями композиторов других стран.
5. Использовать материалы и результаты научного исследования в учебных программах профильных дисциплин высших музыкальных учебных заведений.
6. Опубликовать неизданные фортепианные трио композиторов Республики Молдовы в целях использования последних в процессе подготовки студентов в курсе камерного ансамбля.
7. Выработать методико-исполнительские рекомендации, касающиеся фортепианных трио молдавских композиторов.
8. Внедрить в образовательный процесс высших и средних музыкальных учебных заведений изучение фортепианных трио отечественных композиторов с целью расширения педагогического и исполнительского репертуара.
9. Популяризировать фортепианные трио молдавских авторов путем концертно-конкурсной практики на национальном и международном уровне.
10. Формировать фонд видео-, и аудиозаписей выступлений камерно-инструментальных ансамблей, исполняющих фортепианные трио композиторов Республики Молдова.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### На русском языке:

1. АБЕРТ, Г. В. *А. Моцарт*. В 2-х ч. Москва: Музыка, 1988–1990. ISBN 5-7140-0054-4.
2. АБРАМОВИЧ, А., ЛОБЕЛЬ, С. Инструментальная музыка. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1965, с. 214–288.
3. АКСЕНОВА, Л. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Т. 5. Москва: Советский композитор, 1974, с. 599–613.
4. АКСЕНОВА, Л., АБРАМОВИЧ, А. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Т. 4. Москва: Советский композитор, 1973, с. 496–511.
5. АКСЕНОВА, Л., СЕБОВ, Н. Молдавская музыка после Великой Октябрьской социалистической революции. В: *Молдавская Советская Социалистическая Республика*. Кишинев: главная редакция Молдавской Советской Энциклопедии, 1979, с. 442–446.
6. АЛЕКСЕЕВ, А. *История фортепианного искусства*. Ч. 1 и 2. Москва: Музыка, 1988. 415 с. ISBN 5-7140-0195-8.
7. БЕРЕГОВСКИЙ, М. *Еврейская народная инструментальная музыка*. Москва: Советский композитор, 1987. 280 с.
8. БЕРЕГОВСКИЙ, М. Мастер фольклорных песен в зеркале исполнительских вариантов. В: *Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств*. Вып. 4. СПб.: РИИИ, 2007, с. 97–124. ISBN 5-86845-008-6.
9. БЛАГОЙ, Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования. В: *Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство*. Вып. 2. Москва: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1996, с. 10–26. ISBN 5-86419-026-8.
10. БОБРОВСКИЙ, В. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
11. БОНДУРЯНСКИЙ, А. *Фортепианные трио Иоганнеса Брамса*. Москва: Музыка, 1986. 78 с.
12. БОЧАРОВ, Ю. *Жанры инструментальной музыки эпохи барокко*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. 232 с. ISBN 978-5-89598-322-5.
13. БЯЛЫЙ, И. *Из истории фортепианного трио: генезис и становление жанра*. Москва: Музыка, 1989. 94 с. ISBN 5-7140-0109-5.
14. ВАРДАНЯН, А. Специфика воплощения композиторского замысла в концерте для фортепиано с оркестром Л. Штирбу. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice*.

- Chişinău: Valinex SRL. 2013, nr. 3(20), pp.77–84. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9886-6-7. ISSN 1857–2251.
15. ВАСИЛЬБЕВ, А., САМОЙЛОВА, Н. Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* [online]. 2015, № 11(61), с. 33–36 [цитат 12.09.2022]. ISSN 1997–292X. Disponibil: [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_11-3\\_07.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2015_11-3_07.pdf)
  16. ВЛАЙКУ, О. Сонаты для скрипки и фортепиано Бориса Дубоссарского и Владимира Ротару. In: *Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională*. Bałți: Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți. 2007, nr. 3(6), pp. 44–51. ISSN 1857–0445.
  17. ВОРОНИНА, Т. О камерном музицировании и становлении исполнителя. В: *О мастерстве ансамблиста*. Ленинград: ЛОЛГК, 1986, с. 6–21.
  18. ВОСКРЕСЕНСКАЯ, Т. *Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (проблемы, истоки, стадия формирования)*: автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 1992. 24 с.
  19. ВУЛЬФИУС, П. Гайдн (Haudn) Франц Йозеф. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973, стлб. 876–884.
  20. ВУЛЬФИУС, П. *Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта*. Москва: Музыка, 1974. 83 с.
  21. ГАЙДАМОВИЧ, Т. *Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации*. Москва: Музыка, 2005. 263 с. ISBN 5-7140-0571-6.
  22. ГАЙДАМОВИЧ, Т. *Фортепианные трио Моцарта*. Москва: Музыка, 1987. 72 с.
  23. ГИНЗБУРГ, Л. Мулерт Фридрих Вильгельмович. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 3. Москва: Советская энциклопедия, 1976, стлб. 832.
  24. Глиссандо. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973, стлб. 1013–1014.
  25. ГОТЛИБ, А. *Основы ансамблевой техники*. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
  26. ГОТЛИБ, А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении. В: *Музыкальное исполнительство*. Москва: Музыка, 1976, вып. 9, с. 106–139.
  27. ГУПАЛОВА, Е. Фортепианное исполнительство и педагогика в Бессарабии (до 40-х гг. XX в.). In: *Studia universitatis. Revistă științifică a Universității de Stat din Moldova. Seria “Științe umanistice”*. Chişinău: CEP USM. 2009, nr. 4(24), pp. 149–153. ISSN 1857-209X.



28. ДЖАЛИЛОВА, Н. Драматургические и исполнительские особенности Трио «ИНО-1» Владимира Ротару. In: *Patrimoniul cultural de ieri: implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine. Conferință științifică internațională, Ed. 4, 28–29 septembrie 2021*. Chișinău: USM, AȘM, 2021, pp. 277–290. ISSN 2558–894X.
29. ДЖАЛИЛОВА, Н. Стилиевые и исполнительские особенности трио ИНО-3 для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL. 2020, nr. 2(37), pp. 79–84. ISSN 2345–1408. ISSN 2345–1831.
30. ДРУСКИН, М. *История зарубежной музыки*. Вып.4. Москва: Музыка, 1983. 528 с.
31. ЕПИШИН, А. *Магия музыки барокко: итальянская трио-соната*. СПб.: Композитор, 2006. 148 с. ISBN 978-5-7379-0306-0.
32. ЕПИШИН, А. У истоков инструментальной драматургии: трио-соната In: *Opera musicologica* [online]. 2010, № 3(5), с. 49–85 [citat 27.07.2022]. ISSN 2075–4078. Disponibil: [http://old.conservatory.ru/files/OM\\_05\\_Epishin\\_full.pdf](http://old.conservatory.ru/files/OM_05_Epishin_full.pdf)
33. ЖЕЛЯПОВА, Т. Претворение некоторых стилистических признаков болгарского музыкального фольклора в хоровых миниатюрах *Ерген деда и Кавал свири* П. Лёндева. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: AMTAP. 2021, nr. 2(39), pp. 92–97. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831.
34. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. Вып. 2. Москва: Музыка, 2008. 528 с. ISBN 978-5-7140-1149-8.
35. ЗАДНЕПРОВСКАЯ, Г. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Владос, 2003. 272 с. ISBN 5-691-01056-5.
36. ЗОЛОТНИЦКИЙ, Д. *Еврейские народные песни (в обработке для фортепиано в 2 и 4 руки)*. СПб: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. 102 с.
37. ИВАНОВА, Г. Трио-соната как основной жанр музыки позднего барокко. В: *Культурная жизнь Юга России*. 2012, № 2(45), с. 5–7. ISSN 2070–075X.
38. *Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство*. Москва: Музыка, 1979. 168 с.
39. Каплан Анатолий Львович. В: *Энциклопедия Кругосвет* [online]. [citat 27.01.2022]. Disponibil: <https://www.krugosvet.ru/enc/dekorativno-prikladnoe-iskusstvo/kaplan-anatoliy-lvovich>
40. КАРЕЛИНА, Е. *Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля: автореф. дис. канд. иск.* Москва, 1997. 24 с.
41. *Классик-онлайн* [online]. [citat 6.05.2023]. Disponibil: <https://classic-online.ru>

42. КЛЕТИНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. 270 с.
43. КЛЕТИНИЧ, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. 194 с.
44. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris. 2012, nr. 2(15), pp. 5–13. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-4-1.
45. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014. 256 с. ISBN 978-9975-51-529-0.
46. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова). In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL. 2011, nr. 1–2(12–13), pp. 136–145. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-3-4.
47. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки пьесы *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL. 2012, nr. 4(17), pp. 142–147. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9886-4-3. ISSN 1857–2251.
48. *Композиторы Молдавской ССР*. Кишинев: Государственное издательство Молдавии, 1956. 182 с.
49. КОНЕН, В. *История зарубежной музыки*. Вып.3. Москва: Музыка, 1981. 534 с.
50. КОСТИКОВА, Н. Композиционные особенности трио № 2 для скрипки виолончели и фортепиано Г. Няги. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2019, nr. 2(35), pp. 53–57. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831.
51. КОСТИКОВА, Н. Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX–XXI веков. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2021, nr. 2(39), pp. 68–72. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831.
52. КОСТИКОВА, Н. Раннее фортепианное *Трио* Златы Ткач (1961): к проблеме трактовки виолончельной партии. In: *Revista de științe socioumane*. Chisinau: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”. 2021, nr. 2(48), pp. 99–105. ISSN 1857–0119.

53. КОСТИКОВА, Н. *Трактовка партии виолончели в фортепианных трио молдавских композиторов на рубеже XX–XXI веков*: автореф. дис. доктора искусств. Chişinău, 2021. 28 с.
54. КОТЛЯРОВ, Б. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1966. 122 с.
55. КОТЛЯРОВ, Б. *Молдавские лэутары и их искусство*. Москва: Советский композитор, 1989. 96 с. ISBN 5-85285-034-9.
56. КОТЛЯРОВ, Б., АБРАМОВИЧ, А. *Молдавская ССР*. Москва: Музгиз, 1957. 96 с.
57. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с. ISBN 9975-938-11-6.
58. КРАУКЛИС, Г. Бесконечная мелодия. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973, стлб. 442.
59. КРЕЙН, Ю. *Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля*. Москва: Музыка, 1966. 112 с.
60. КРЫСТЕВ, В. Болгарская музыка. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973, стлб. 505–513.
61. ЛАПИКУС, А., МАХОВИЧ, Ю. *Психологические аспекты камерно-ансамблевого исполнительства*. Кишинев: Б. и., 2014. 27 с. ISBN 978-9975-110-02-0.
62. ЛЕВАЯ, Т. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*. Москва: Музыка, 1991. 164 с. ISBN 978-5714003318.
63. ЛЕВКО, О. *Пути обновления жанра камерно-инструментального ансамбля в творчестве русских советских композиторов 60–70-х годов*: автореф. дис. канд. иск. Москва, 1988. 23 с.
64. *Ломир зих ибэрбэтн* [online]. [citat 12.03.2021]. Disponibil: <https://stihi.ru/2011/08/06/243>
65. МАНУКЯН, И. Трио. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва: Советская энциклопедия, 1981, стлб. 606.
66. МАРГАРЯН, Г. *Арам Хачатурян. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром* [online]. [citat 21.07.2016]. Disponibil: [http://rau.am/downloads/Vestnik/1\\_08/margaryan.pdf](http://rau.am/downloads/Vestnik/1_08/margaryan.pdf)
67. МАРТИРОСОВА, Н. *Эволюция жанра фортепианного трио в армянской музыке*. автореф. дис. канд. иск. Ленинград, 1990. 22 с.

68. МЕЛЬНИК, Т. Макс Фишман: педагог и композитор. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL. 2011, nr. 1–2(12–13), pp.84–88. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-3-4.
69. МИЛЮТИНА, И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7–20. ISBN 5-376-00396-5.
70. МИНАСЯН, В. *Новосибирское фортепианное трио: Виктор Минасян, Игорь Бялый, Марк Шавинер*. Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2019. 430 с. ISBN 978-5-4437-0851-5.
71. МИРОНЕНКО, Е. Влияние переходных процессов на развитие постсоветского композиторского творчества в Республике Молдова. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică..* Chișinău: Valinex SRL. 2014, nr. 1(21), pp. 9–15. ISSN 2345–1408.
72. МИРОНЕНКО, Е. Жанровая панорама молдавской современной музыки в постсоветском культурном пространстве. In: *Muzica academică moldovenească la începutul mileniului trei*. Chișinău: Primex Com, 2003, pp. 3–6. ISBN 9975-9515-2-X.
73. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chișinău: Firma editorial-poligrafică «Tipografia Centrală», 2000. 118 с. ISBN 9975-78-061-10.
74. МИРОНЕНКО, Е. Композиторский пейзаж 90-х годов. В: *Музыкальная академия*. 1998, № 1(662), с. 39–47. ISSN 0869–4516.
75. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Primex-Com SRL, 2014. 440 p. ISBN 978-9975-110-03–7.
76. МИРОНЕНКО, Е. Понятие национальное композиторское творчество и его трансформация на рубеже XX–XXI веков. В: *Южно-Российский музыкальный альманах* г. Ростов-на-Дону: РГК им. С. Рахманинова. 2014, № 2(15) с. 82–87. ISSN 2076–4766.
77. МИРОНЕНКО, Е. Творчество молдавских композиторов в постсоветском культурном пространстве (жанровая панорама). В: *Науковий вісник національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2004, вип. 33, с. 356–361. ISSN 2522–4190.
78. МИРОНОВ, Л. *Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели*. Москва: Музыка, 1974. 126 с.
79. *Молдавская ССР. Энциклопедия*. Кишинев: Главная редакция МСЭ, 1979. 500 с.
80. *Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII–I половина XX в.)*. Т. 1. Кишинёв: Б. и., 2009. 436 с. ISBN 978-9975-78-714-7.

81. *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982. 98 с.
82. *Музыка Австрии и Германии XIX века*. Кн. 2. Москва: Музыка, 1990. 528 с. ISBN 5-7140-0080-3.
83. *Музыка XX века. Очерки*. В 2-х ч. Москва: Музыка, 1976–1977.
84. *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
85. НЕВЗОРОВА, В. *Болгарская национальная специфика хорового творчества Добри Христова*. Cahul: Centrografic SRL, 2021. 297 с. ISBN 978-9975-3204-8-1.
86. НЕРОВНАЯ, Т. *Композитор Павел Юон и судьбы русского фортепианного трио первой трети XX века: автореф. дис. канд. иск.* Нижний Новгород, 2013. 26 с.
87. НЕРОВНАЯ, Т. Композитор Сергей Юферов и его фортепианное трио: петербургские «мотивы» эстетики и стиля. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* [online]. 2015, № 12(62), с. 141–145 [citat. 10.05.2023]. ISSN 1997–292X. Disponibil: [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_12-4\\_33.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2015_12-4_33.pdf)
88. НЕРОВНАЯ, Т. Поиск индивидуального жанрового решения в русском фортепианном трио начала XX века (на примере трио-impromptu Л. Л. Сабанеева). В: *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. 2013, № 3(1), с. 427–432. ISSN 1993–1778.
89. НЕСТЬЕВ, И. Музыкальная культура на рубеже веков. В: *Музыка XX века. Очерки*. В 2-х ч.: ч. 1, кн. 1. Москва: Музыка, 1976, с. 11–94.
90. ПЛЕШКАН, И. Большой камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано в композиторском творчестве Республики Молдова: постановка проблемы. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL. 2013, nr. 3(20), pp. 87–91. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9886-6-7.
91. ПЛЕШКАН, И. Жанровые и стилевые особенности клезмерской музыки в цикле Златы Ткач «Из еврейского фольклора». В: *Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание*. Челябинск: ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского», 2022, с. 67–71. ISBN 978-5-94934-096-7.

92. **ПЛЕШКАН, И.** К проблеме ассимиляции фольклорных моделей в макроцикле «ІНО» молдавского композитора Владимира Ротару. В: *Vesці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2022, № 41, с. 29–39. ISSN 2079–4436.
93. **ПЛЕШКАН, И.** Композиционные особенности *Трио для кларнета, валторны и фортепиано* Олега Негруцы. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*. Chișinău: Valinex, 2023, pp. 84–88. ISBN 978-9975-68-486-6.
94. **ПЛЕШКАН, И.** Композиционные особенности *Трио для кларнета, валторны и фортепиано* Олега Негруцы. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova: Conferința științifică internațională, 22 februarie 2022, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: АМТАР, 2022, p. 46. ISBN 978-9975-68-465-1.
95. **ПЛЕШКАН, И.** Фортепианное трио М. Фишмана как звуковой документ эпохи. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL. 2015, nr. 2(25), pp. 66–75. ISSN 2345–1408.
96. **ПЛЕШКАН, И.** Фортепианное трио в композиторском творчестве Республики Молдова: историко-теоретические аспекты. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională, 15 aprilie 2022, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: АМТАР, 2022, pp. 40–41. ISBN 978-9975-117-81-4.
97. **ПЛЕШКАН, И., ТКАЧЕНКО, В.** *Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано* композитора Ливиу Штирбу в контексте ассимиляции стилевых и жанровых особенностей массовой музыкальной культуры. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2022, nr. 1(42), pp. 32–38. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831.
98. **ПОГОРЕЛОВА, Л.** *Камерно-инструментальная музыка: история, методика, исполнительство*. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. 380 с. ISBN 978-5-8114-3831-0. ISBN 978-5-91938-723-7.
99. **ПОЛЬСКАЯ, И.** Генезис и эволюция камерно-ансамблевых жанров. В: *Исторические пути белорусской и мировой музыкальной науки, и образования*. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2017, вып. 42, с. 61–81. ISBN 978-985-7048-97-7.
100. **ПОЛЬСКАЯ, И.** *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с. ISBN 966-7352-46-3.
101. *Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века*. Сб. тр. Вып. 70. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. 160 с.

102. РААБЕН, Л. *Инструментальный ансамбль в русской музыке*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 476 с.
103. РААБЕН, Л. Камерная инструментальная музыка. В: *Музыка XX века. Очерки*. В 2-х ч.: ч. 1, кн. 1. Москва: Музыка, 1976, с. 232–277.
104. РААБЕН, Л. Камерная инструментальная музыка. В: *Музыка XX века. Очерки*. В 2-х ч.: ч. 2, кн. 3. Москва: Музыка, 1980, с. 346–406.
105. РААБЕН, Л. *Мастера советского камерно-инструментального ансамбля*. Ленинград: Музыка, 1964. 180 с.
106. РААБЕН, Л. *Советская камерно-инструментальная музыка*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963. 340 с.
107. Рапсодия. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия, 1978, стлб. 540–541.
108. РИМАН, Г. *Музыкальный словарь*. Москва; Лейпциг: П. Юргенсон, 1901–1904. 1532 с.
109. РИМСКИЙ, Л. Штейнберг Максимилиан Осеевич. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 6. Москва: Советская энциклопедия, 1982, стлб. 412–413.
110. САВИЦКАЯ, О. Трио-сонаты Франсуа Куперена как жанрово-стилевой феномен инструментальной музыки эпохи барокко. В: *Журнал Общества теории музыки* [online]. 2014, № 4А(8А), с. 15–24 [citat 10.02.2021]. ISSN 2308–1333. Disponibil: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2014\\_4%D0%90%20%288%D0%90%29\\_3\\_%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%20%28final%29.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2014_4%D0%90%20%288%D0%90%29_3_%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%20%28final%29.pdf)
111. Сагаловский Наум Иосифович. В: *Киевский календарь* [online]. [citat. 25.04.2023]. Disponibil: <http://calendar.interesny.kiev.ua/Event.aspx?id=5215>
112. *Советская Молдавия: краткая энциклопедия*. Кишинев: Главная редакция МСЭ, 1982. 709 с.
113. СОКОЛОВА, Л. Наследие музыкального барокко в фортепианных Трио венских классиков. В: *Vivere est cogitare. Аспекти історичного музикознавства — III. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009, вып. 26, с. 65–81. ISBN 978-966-8603-97-6.
114. Танцевальный фольклор еврейских общин диаспоры. In: *World Ort: Электронная еврейская энциклопедия* [online]. [citat 10.02.2021]. Disponibil: <https://eleven.co.il/jewish-art/folklore/14549/#02>

115. Танцы кэлушариев. В: *Краткий словарь танцев*. Москва: ФЛИНТА; Наука, 2011, с. 207. ISBN 978-5-89349-784-7. ISBN 978-5-02-033591-2.
116. ТКАЧЕНКО, В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL. 2012, nr 4(17), pp. 242–247. ISSN 1857–2251.
117. ТКАЧЕНКО, В., ПЛЕШКАН, И. Рапсодия для фортепианного трио Ливиу Штирбу в контексте претворения стилевых особенностей массовой музыкальной культуры. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională, Ediția a III-a, 26 septembrie 2017, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: АМТАР, 2017, pp. 82–83. ISBN 978-9975-3126-7-7.
118. ТЮЛИН, Ю., ПРИВАННО, Н. *Теоретические основы гармонии*. Москва: Музыка, 1965. 276 с.
119. УЗУН, Е. Камерный инструментальный ансамбль в творчестве М. Стырчи, И. Алди-Теодоровича и А. Кирияка. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдави*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 83–92. ISBN 5-376-00396-5.
120. Фигурный танец. В: *Танцевальный словарь* [online]. [citat 10.02.2021]. Disponibil: <http://dance123.ru/figurnyj-tanec>
121. ФРАЁНОВА, Е. Хоровод. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 6. Москва: Советская энциклопедия, 1982, стлб. 70–75.
122. ХАЗДАН, Е. Музыка и музыканты в еврейской и белорусской свадьбе. В: *«Старое» и «новое» в славянской и еврейской культурной традиции*. Москва: Пробел–2000, 2012, с. 339–356. ISBN 978-5-98604-341-8.
123. ХОЛОПОВ, Ю. Ритмические формы у Мессиана (по материалам лекций). В: *Век Мессиана: сборник статей*. Москва: Московская консерватория, 2011, с. 97–134. ISBN 978-5-89598-255-6.
124. ХОЛОПОВА, В. *Музыка как вид искусства*. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с. ISBN 978-5-8114-0334-9. ISBN 978-5-91938-143-3.
125. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 496 с. ISBN 978-5-8114-0392-9. ISBN 978-5-91938-118-1.
126. ХУРМАТУЛЛИНА, Р. *Камерный ансамбль* [online]. Казань: ИФИ КФУ, 2012. [citat 21.03.2022]. Disponibil: <https://kpfu.ru/portal/docs/F1328494572/Hurmatullina.R.K..Kamernyj.ansambl.Uchebnoe.posobie.pdf>



127. ЦАРЕГОРОДЦЕВА, Л. *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*: автореф. дис. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2005. 23 с.
128. ЦИРКУНОВА, С. Вклад творческой деятельности Константина Романова в развитие музыкальной культуры Бессарабии (20-е годы XX века). In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Grafema Libris. 2014, nr. 2(22), pp. 40–46. ISSN 2345–1408.
129. ЦИРКУНОВА, С., КОЗЛОВА, Н. Трио А-dur для фортепиано, скрипки и виолончели Константина Романова: особенности композиции, драматургии и музыкального языка. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL. 2014, nr. 1(21), pp. 67–73. ISSN 234–1408. E-ISSN 2345–1831.
130. ЦУКЕР, А. *Отечественная массовая музыка: 1960–1990 гг.* СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 256 с. ISBN 978-5-8114-2278-4. ISBN 978-5-91938-315-4.
131. ШАЙМУХАМЕТОВА, Л. *Семантические процессы в музыкальной теме*: автореф. дис. доктора искусствоведения. Москва, 2008. 48 с.
132. Шер. В: *Мигдаль Times* [online]. 2005, № 59 [citat 27.01.2022]. Disponibil: <https://www.migdal.org.ua/times/59/5388/>
133. Яворский Болеслав Леопольдович. В: *Музыкальная энциклопедия* [online]. [citat 27.01.2022]. Disponibil: <https://www.musenc.ru/html/8/8vorskiy.html>

#### **На румынском языке:**

134. *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p. ISBN 978-9975-52-046-1.
135. BUZILĂ, S. *Enciclopedia interpretilor din Moldova*. Chișinău: ARC, Museum, 1999. 500 p. ISBN 9975-61-104-4. ISBN 9975-906-35-8.
136. *Cântece pentru suflet*. Chișinău: Epigraf, 2010. 208 p. ISBN: 978-9975-109-40-6.
137. CHICIUC, N. Compoziție și dramaturgie muzicală în trio-urile lui Gheorghe Neaga. In: *Educație artistică: realizările trecutului și provocările prezentului: conf. șt. intern. dedicată aniversării a 75 de ani de învățământ artistic din Republica Moldova, 25–26 noiembrie 2015*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 41–42. ISBN 978-9975-52-196-3.
138. CHICIUC, N. Repere ideatice în Trio pentru clarinet, vioară și pian de Gheorghe Neaga. In: *Arta*. 2016, vol. XXV, nr. 2, pp. 104–108. ISSN 2345–1181. E-ISSN 2537–6136.

139. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p. ISBN 978-9975-60-047-7.
140. *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic*. Chișinău: Universitas, 1992. 264 p.
141. LAPICUS, A., MAHOVICI, Y. *Psihologia interpretării camerale: identificarea problemei*. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris. 2013, nr. 2(19), pp. 28–31. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-52-155-0.
142. LUPU, J., CARAMAN-FOTEA, D., OPREA, G.-C., RACU, N., SANDU, E.-P. *Dicționar universal de muzică*. București-Chișinău: Litera Internațional, 2008. 430 p. ISBN 978-973-675-391-6.
143. **PLEȘCAN, I.** Tratarea genurilor folc lorice în ciclul *Din folclorul evreiesc* pentru vioară, violoncel și pian de Zlata Tcaci. In: *Akademos. Revista de știință, inovare, cultură și artă*. Chișinău: Continental Grup SRL. 2022, nr. 2(65), pp. 141–150. ISSN 1857–0461. E-SSN 2587–3687.
144. TARAN, V. Omul de creație și compozitorul Vladimir Rotaru. In: *Univers pedagogic pro* [online]. 2016, 7 apr., p. 8 [citată 21.03.2022]. Disponibil: <https://chisinaucapitala.wordpress.com/2016/04/08/compozitorul-vladimir-rotaru-1931-2007/>
145. TCACENCO, V., **PLEȘCAN, I.** Asimilarea esteticii și stilisticii jazzului în *Trioul* pentru clarinet, corn și pian de O.Negruța. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională, 23 iunie 2015, Chișinău: Rezumatele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2015, p. 46. ISBN 978-9975-9617-6-9.

**На английском языке:**

146. ALLSOP, P. *The Italian „Trio” Sonata: From its Origins Until Corelli*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 334 p. ISBN 0-19-816229-4.
147. COSTICOVA, N. D. Gagauz's trio “Oglan” as the brightest example of Gagauzian music culture. In: *İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İnönü University Journal of Culture and Art* [online]. 2017, vol. 3, nr. 1, p. 187–197 [citată 15.03.2022]. ISSN 2458–7915. Disponibil: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/339334>
148. COSTICOVA, N. Trio “I. N. O. 2” for violin, cello and piano by Vladimir Rotaru: particularities of composition and musical language. In: *İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ KÜLTÜR*

- VE SANAT DERGİSİ İnönü University Journal of Culture and Art* [online]. 2018, vol. 4, nr. 2 p. 11–16 [citat 12.02.2022]. ISSN 2458–7915. Disponibil: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/651577>
149. DUNN, N. *The Piano Trio from its Origins to Mozart's Death*: diss. of doct. of musical arts. University of Oregon, 1975. 90 p.
  150. HIEBERT, E. *The piano trios of Beethoven: an historical and analytical study*: a thesis of doct. of philosophy (musicology). University of Wisconsin, 1970. 784 p.
  151. *International Music Score Library Project (IMSLP). Petrucci Music Library* [online]. [citat 15.04.2023]. Disponibil: <https://imslp.org/wiki/Category:Composers>
  152. IRVING, H. *The Piano Trio in London From 1791 to 1800 (1980)*: diss. of doct. of philosophy. Louisiana State University, 1980. 304 p.
  153. KOMLÓS, K. The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Sociological Background and Contemporary Reception. In: *Music & Letters* [online]. Oxford University Press 1987, vol. 68, nr. 3, p. 222–234 [citat 27.01.2022]. Disponibil: <http://www.jstor.org/stable/736934>
  154. MEYER, E. *English Chamber Music: The History of a Great Art from the Middle Ages to Purcell*. London: Lawrence & Wishart, 1951. 318 p.
  155. MIRONENKO, E. Vladimir Rotaru. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. London: Macmillan, 2001, vol. 21, p. 780. ISBN 978-1561592395.
  156. Piano trio. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. London: Macmillan, 1980, vol. 14, p. 715–716. ISBN 0-333-23111-2.
  157. **PLEȘCAN, I.** Piano Trio in the composer's creation of the Republic of Moldova: Historical and Theoretical Aspects. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2022, nr. 2(43), p. 78–83. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831.
  158. **PLEȘCAN, I.** The music instruments treatment at the Trio for clarinet, French horn and piano by Oleg Negruta. In: *RevArt. Revista de teoria și critica arte*. Timișoara: Eurostampa, 2022, nr. 1(39), p. 119–127. ISSN 1841–1169. ISSN 2069–0495.
  159. ROWEN, R. *Early Chamber Music*. New York: Da Capo Press, 1974. 232 p.
  160. SHOLOKHOVA, L. Beregovskii Moisei Iakovlevich. In: *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe* [online]. [citat 12.02.2021]. Disponibil: [https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Beregovskii\\_Moisei\\_Iakovlevich](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Beregovskii_Moisei_Iakovlevich)
  161. SMALLMAN, B. *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 240 p. ISBN 978-019-816304-6.
  162. STROM, Y. *The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore from the 14th Century to the 21st*. Chicago: A Cappella Book, 2002. 381 p. ISBN 1-55652-445-5.

163. TCACENCO, V. Moldova: Modern and Contemporary Performance Practice. In: *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. SAGE Publications, Inc., 2019, p. 1466–1468. ISBN 9781-483317755.
164. Trio. In: *Encyclopedia Britannica* [online]. Last edited: 13 June 2007 [citat 27.07.2022]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/trio-music>

#### **На немецком языке**

165. APFEL, E. Zur Vorgeschichte der Triosonate: Ein Versuch. In: *Die Musikforschung* [online]. 1965, nr. 18(1), S. 33–36 [citat 27.01.2022]. Disponibil: <http://www.jstor.org/stable/41115821>
166. BIEHL, C. *Das Klaviertrio bei Haydn und Mozart: Untersuchungen zur Frühgeschichte einer musikalischen Gattung*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2010. 110 S. ISBN 978-3-8366-9619-7.
167. *Das werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches verzeichnis Seiner sämtlichen vollendeten kompositionen*. München-Duisburg: G. Henle Verlag, 1955. 808 S.
168. *Eine Geographie der Triosonate: Beiträge zur Gattungsgeschichte im Europäischen Raum*. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2018. 234 S. ISBN 978-3-0343-2619-3.
169. FINSCHER, L. Mozarts Klaviertrios im historischen Kontext. In: *Mozart – Jahrbuch 2003/04*. Kassel: Bärenreiter–Verlag, 2005, S. 51–58. ISBN 3-7618-1762-2.
170. KUBE, M. Mozarts Klaviertrios aus satztechnischer Perspektive. In: *Mozart – Jahrbuch 2003/04*. Kassel: Bärenreiter–Verlag, 2005, S. 59–71. ISBN 3-7618-1762-2.
171. RAVIZZA, V. *Das instrumental Ensemble von 1400 bis 1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes*. Bern-Stuttgart: Paul Haupt, 1970. 109 S.
172. SAUER, H. *Die Klaviertrios von Joseph Haydn*. GRIN Verlag, 2007. 20 S. ISBN 9783638853521.
173. TCACENCO, V. Rotaru, Vladimir. In: *Die Musik in Gesellschaft und Gegenwart. (MGG). Universal Encyclopedia of Music*. Kassel: Bärenreiter–Verlag, 2005, v. 14, 1652 Sp. ISBN 9783761811108.
174. TCACENCO, V. Tcaci, Zlata. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Universal Encyclopedia of Music*. Kassel: Bärenreiter–Verlag, 2006, v. 16, 1610 Sp. ISBN 9783761811108.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Примечания

<sup>1</sup> Здесь и далее используется оригинальное авторское написание названия сочинений.

<sup>2</sup> Из восьми фортепианных трио В. А. Моцарта — семь написаны для классического состава (фортепиано, скрипки и виолончели *B-dur* (К 254), *d-moll* (К 442), *G-dur* (К 496), *B-dur* (К 502), *E-dur* (К 542), *C-dur* (К 548), *G-dur* (К 564) и одно — *Трио Es-dur* (К 498) — для фортепиано, кларнета и альты.

<sup>3</sup> Шесть из восьми фортепианных трио Л. ван Бетховена объединены в три опуса: Opus 1 (1793–1794) — *Фортепианное трио № 1 Es-dur*, *Фортепианное трио № 2 G-dur*, *Фортепианное трио № 3 c-moll* — относится к раннему периоду творчества; Opus 70 (1808–1809) включает сочинения зрелого периода — *Фортепианное трио № 5 D-dur* («Призрак»), *Фортепианное трио № 6 Es-dur*; Opus 97 (1811) — *Фортепианное трио № 7* («Эрцгерцог») — относится к позднему периоду творчества композитора. К ним примыкают два сочинения без опуса: *Фортепианные трио Es-dur WoO 38* и *B-dur WoO 39*, написанных около 1791 года и 1812 года соответственно.

<sup>4</sup> Полный перечень законченных сочинений Л. ван Бетховена представлен в библиографическом указателе произведений *Das Werk Beethovens* [167].

<sup>5</sup> Жанр романтической миниатюры не обошел и жанр фортепианного трио. Так, Ф. Шубертом написан *Ноктюрн* для фортепианного трио, ор. 148 (1828), а в творческом наследии Р. Шумана обнаруживаются *Фантастические пьесы* для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 88 (1842).

<sup>6</sup> Все четыре *Трио* сочинены С. Франком во время учёбы в консерватории, в возрасте до 20 лет.

<sup>7</sup> И. Брамсу также принадлежат *Трио* для фортепиано, скрипки и валторны *Es-dur*, ор. 40 (1865), *Трио* для фортепиано, кларнета и виолончели *a-moll*, ор. 114 (1891).

<sup>8</sup> Помимо трио *Думки*, А. Дворжак создал *Фортепианное трио № 1 B-dur*, ор. 21 (1875), *Фортепианное трио № 2 g-moll*, ор. 26 (1876), *Фортепианное трио № 3 f-moll*, ор. 65 (1883).

<sup>9</sup> Данное произведение является авторской редакцией *Сицилианы и бурлески*, написанной для флейты и фортепиано в 1914 году.

<sup>10</sup> Одночастное *Фортепианное трио Es-dur*, написанное А. Алябьевым в 1815 году, известно, как «Неоконченное трио». В свою очередь, *Фортепианное трио a-moll*,

представляющее собой традиционный трехчастный цикл (сонатное *allegro*, медленная часть, быстрый финал в форме рондо), получило название *Большое трио* и было создано композитором в 1834 году.

<sup>11</sup> *Патетическое трио* (фр. — *Trio Pathétique*) для фортепиано, кларнета и фагота написано в 1832 году в Милане.

<sup>12</sup> Пер. с фр. «Я познал любовь только через страдание».

<sup>13</sup> Романов Константин Константинович (2 июля 1895, Кишинев — 1961, Бухарест) — композитор, пианист и дирижер. После окончания гимназии (1905–1914) учится на юридическом факультете киевского университета (1914–1919) и одновременно занимается в Киевской консерватории по классу композиции у Р. Глиера и фортепиано у А.И. Раба. В 1919–1929 гг. преподавал фортепиано в музыкальном училище Кишинева. Позднее, работал в качестве дирижера Симфонического оркестра Железных дорог Румынии (1931–1935). Автор симфонических, камерных и вокальных произведений. Член Кишиневского музыкального общества (1919). Гастролировал по миру в качестве концертмейстера известной певицы Лидии Липковски [80; 135].

<sup>14</sup> Состав исполнителей и наличие записи в фонде радио Бухареста указаны в рукописи партитуры *Трио*.

<sup>15</sup> Турчинский Юзеф (2 февраля 1884, Житомир — 27 декабря 1953, Лозанна) — выдающийся украинский и польский пианист и педагог. Учился в Санкт-Петербурге у Анны Есиповой, там же изучал юриспруденцию в университете. В 1907–1908 гг. совершенствовал исполнительское мастерство в Вене (класс Ферруччо Бузони). С 1912 года концертировал в России и странах Европы, где исполнял в том числе сочинения Ф. Шопена, И. Падеревского, Ю. Зарембского, К. Шимановского и др. В 1915–1919 гг. преподавал фортепиано в Киевской консерватории, затем обосновался в Варшаве. Среди учеников Ю. Турчинского — Витольд Мальцужинский, Хенрик Штомпка, Галина Черны-Стефаньска, Моисей Вайнберг, Макс Фишман и др. В начале Второй мировой войны эмигрировал в Швейцарию, а в послевоенные годы концертировал в Европе и США, а также, совместно с И. Падеревским и Л. Бронарским, принимал участие в подготовке *Полного собрания сочинений* Ф. Шопена.

<sup>16</sup> В годы войны в Саратовской консерватории работали эвакуированные педагоги и учились студенты Минской, Московской и, частично, Ленинградской консерваторий.

<sup>17</sup> Зингер Евсей Михайлович (10 января 1911, Петербург — 29 июня 1977, Новосибирск) — первый заведующий кафедрой специального и общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М. Глинки, кандидат

искусствоведения (1960), профессор (1958), концертирующий исполнитель. Окончил фортепианный факультет Ленинградской консерватории по классу С. Савшинского, работал в Саратовской, Ленинградской и Алма-Атинской консерваториях. Автор книги *Из истории фортепианного искусства Франции: до середины XIX века*.

<sup>18</sup> Богатырев Анатолий Васильевич (31 июля 1913, Витебск — 19 сентября 2003, Минск) — основатель современной белорусской композиторской школы, педагог, общественный деятель, лауреат Государственной премии СССР (1941), Народный артист БССР (1968), профессор (с 1960 года). В 1937 окончил Белорусскую консерваторию по классу композиции В. А. Золотарёва. В 1938–1949 — председатель правления Союза композиторов БССР. В 1941–1943 гг. — проректор Свердловской консерватории; в 1948–1962 — ректор и преподаватель по классу композиции Белорусской консерватории. Среди его учеников — Г. Вагнер, Е. Глебов, И. Кузнецов, И. Лученок, Ю. Семеняко. Среди его сочинений: оперы *В пущах Полесья*, *Надежда Дурова*, кантаты *Сказ о Медведихе*, *Ленинградцы*, *Партизаны*, *Беларусь*, *Белорусские песни*, две симфонии; фортепианное трио; произведения для фортепиано, скрипки, виолончели, тромбона и др.

<sup>19</sup> Петров Георгий (16 (27) августа 1888, Москва — 17 июля 1960, Минск) — один из основоположников белорусской фортепьянной школы, ученик К. Игумнова.

<sup>20</sup> Ткач Злата Моисеевна — первая в Молдавии женщина, посвятившая себя профессиональному композиторскому искусству. Родилась 16 мая 1928 года, с. Лозово, Бессарабия, ушла из жизни 1 января 2006 года, в Кишиневе. Училась на физико-математическом факультете Кишинёвского университета, затем поступила на музыковедческое отделение Кишинёвской консерватории, которую окончила в 1952 году. В 1957 году продолжила обучение по классу композиции, а, начиная с 1962 года, до конца жизни преподавала в том же учебном заведении.

<sup>21</sup> Сочинение З. Ткач *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* исполнялось в рамках независимого проекта „ARC muzical-istoric”, направленного на сохранение и распространение культурного наследия Молдовы — классической музыки начала и середины XX века. Проект, партнером которого является Ассоциация по интеграции мигрантов в Париже, создан выпускницей Академии музыки, театра и изобразительных искусств (РМ, г. Кишинев) Екатериной Барановой, много лет работающей во Франции. Третий концерт проекта состоялся 26 октября 2019 года в органном зале г. Кишинева, где, помимо вышеназванного сочинения, были исполнены *Трио* М. Фишмана и *Трио* Б. Дубоссарского. Исполнительский состав: Биргитта Старнес (Birgitte

Staernes) — скрипка, Элен Даутри (Hélène Dautry) — виолончель, Екатерина Баранова — фортепиано.

<sup>22</sup> Яворский Болеслав Леопольдович (10 (22) июня 1877, Харьков — 26 ноября 1942, Саратов) — советский музыковед, педагог, пианист и композитор, доктор искусствоведения (1941). Получил музыкальное образование в Московской консерватории, которую окончил в 1903 году по классу композиции у С. Танеева и по классу фортепиано у Н. Шишкина. В период с 1916 по 1921 гг. — профессор Киевской консерватории по классам композиции и фортепиано. В 1921–1930 гг. — заведующий учебной частью и педагог созданного по его инициативе первого Московского музыкального техникума, в 1932–1939 гг. — старший редактор «Музгиза», а в 1938–1942 гг. профессор Московской консерватории. Б. Яворский — крупнейший музыкальный теоретик, создавший теорию ладового ритма. Как педагог и общественный деятель оказал значительное влияние на развитие музыкальной науки и образования [133].

<sup>23</sup> Мулерт Фридрих Вильгельмович (19 июня 1859, Елгава, — 1924, Киев) — российский виолончелист и педагог. Окончил Петербургскую консерваторию по классу виолончели у К. Ю. Давыдова в 1886 году. В этом же году переехал в Киев. Принимал активное участие в деятельности Киевского отделения РМО, вел исполнительскую и педагогическую деятельность. Автор 3-х концертов, ряда пьес, этюдов и упражнений. Среди его учеников — М. И. Ямпольский, Л. В. Березовский, З. Л. Дынов, Б. Сикора, Г. А. Яцентковский и др. [23, стлб. 832].

<sup>24</sup> Штейнберг Максимилиан Осеевич (22 июня (4 июля) 1883, Вильнюс — 6 декабря 1946, Ленинград) — советский композитор, дирижёр, педагог и музыкальный деятель. В 1908 году окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. Римского-Корсакова (по гармонии занимался у А. Лядова, по инструментовке — у А. Глазунова). В педагогической деятельности — продолжатель традиций Н. Римского-Корсакова. Автор 5 симфоний, балетов «Метаморфозы» (по Овидию, 1913) и «Тиль Уленшпигель» (по Ш. де Костеру, 1936), симфонических и вокально-симфонических произведений. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1934), доктор искусствоведения [109, стлб. 412].

<sup>25</sup> Деятельность М. Береговского, посвященная изучению традиционной музыкальной культуры ашкеназских евреев Восточной Европы, началась в 1927 году в рамках первой фольклорной экспедиции. Его исследовательская работа включала сбор, расшифровку, анализ мелодий и текстов народной песни на идиш, мелодий без слов (нигуним), восточноевропейской еврейской инструментальной музыки для танцев и слушания (клезмерская музыка), пуримских пьес. С 1929 по 1949 гг. М. Береговский



возглавлял Кабинет еврейского музыкального фольклора в этнографическом отделе Института еврейской пролетарской культуры в Киеве, при котором основал Архивы еврейской народной музыки. В этот период этномузыковед активно участвовал в многочисленных фольклорных экспедициях, собрав коллекцию, насчитывающую тысячи записей ашкеназского фольклора Украины, Белоруссии, Литвы и Молдовы. В 1944 году защитил кандидатскую диссертацию в Московской государственной консерватории на тему *Еврейская народная инструментальная музыка*. С 1947 года преподавал в Киевской консерватории [8, с. 97–124].

<sup>26</sup> Каплан Анатолий Львович (настоящее имя Танхум Лейвикович), (28 декабря 1902 (10 января 1903), Рогачев, Могилевская губерния — 3 июля 1980, Ленинград) — советский еврейский художник. Создатель циклов литографий к литературным произведениям классиков еврейской литературы, а также еврейским народным песням [39].

<sup>27</sup> Сагаловский Наум Иосифович (30 декабря 1935, Киев) — поэт и переводчик, по основной профессии — инженер. С 1979 года живет в Чикаго, публикуется в периодических изданиях США, России, Украины, Израиля, Канады, Германии, Австралии. Перевёл все сонеты В. Шекспира (2010). Многие произведения поэта написаны на еврейские темы и окрашены добрым юмором. Стихи Наума Сагаловского вошли в антологии русской поэзии «Строфы века», «Свет двуединый. Евреи и Россия в современной поэзии», «Киев. Русская поэзия. XX век», в школьную хрестоматию «Шедевры русской поэзии. Вторая половина 20-го века» и др. [111].

<sup>28</sup> Данное сочинение является аранжировкой *Трио для скрипки, альты и виолончели* в 2 частях (*Largo; Focoso, Energico, Giusto*) 1994 года. Аранжировка выполнена 4–19 сентября 1995 года в г. Премоло (Италия), когда композитор гостил у дочери. *Трио для скрипки, кларнета и фортепиано* посвящено дочери — скрипачке Елизавете, ее мужу — кларнетисту Роберто и их сыну Луке Ре.

<sup>29</sup> По мнению источников *căluș (ul)* — сложный обряд, в котором танец играет ведущую роль. Этот обряд характерен для ряда регионов Румынии, в т.ч. Мунтения, Цара Мошилор, Несэуд и др. Дм. Кантемир в труде «Описании Молдовы» называет это народным обрядом, лишённым ритуальной функции, в то время как современные исследователи обнаруживают в нем обряды инициации и врачевания. Группа танцоров, обычно состоящая из нечетного числа парней или молодых людей (семи и более), включает трех обязательных персонажей: «ковыляющего» (лидера), «немого» и «знаменосца». Одетые в специальные костюмы, танцоры совершают эффектные движения. Музыкальный ряд подчинен танцу и основан на постепенном ускорении темпа. Моменты в

церемониальном танце адаптированы к музыке, градациям темпа. Используются фольклорные инструменты, состав тарафа, формы сюиты или рондо. [142, с. 65–66]. По данным *Краткого танцевального словаря*, «танцы кэлушариев — старинный румынский ритуальный мужской танец. Мужчины (кэлушарии), одетые в женское платье с венками из растений на головах и лицом, прикрытым белой косынкой (чтобы их не узнали), в русальные дни ходили по округе из села в село и излечивали больных при помощи танцев и виртуозных прыжков. Больных укладывали на постеленный на землю ковер, и кэлушарии танцевали вокруг них, перепрыгивали через больного — от головы к ногам. Некоторые исследователи возводят этот танец к ритуальным танцам древнеримских салиев» [115, с. 207].

<sup>30</sup> Композиторская ремарка  $\text{♩} = 60$  сохраняется на протяжении всего произведения.

<sup>31</sup> Трио исполнялось Ириной Ляховой (скрипка), Ксенией Логвиненко (виолончель) и Дарьей Подлесной (фортепиано) в рамках учебного процесса в классе Камерного ансамбля Института искусств им. А. Рубинштейна, г. Тирасполь (2020).

<sup>32</sup> В XVIII веке баркарола стала жанром профессиональной музыки, а особое распространение получила в XIX веке. В таких баркаролах некоторые типические признаки народной баркаролы иногда отсутствуют (например, используются мажорный лад, размер 12/8, 3/4 и т. п.).

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Перечень фортепианных трио, созданных композиторами Республики Молдова в период XX – начала XXI веков.

№	Композитор	Название произведения	Год создания	Кол-во частей	Темповые обозначения частей	Партитура (рукопись)	Аудио/видео
1	Константин Романов	<i>Трио</i> для фортепиано, скрипки и виолончели ( <i>A-dur</i> )	1918–1929	3	1. Allegro 2. Sostenuto, ma non troppo 3. Тема с вариациями	в наличии	отсутствует
2	Константин Романов	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано ( <i>d-moll</i> )	–	–	–	отсутствует	отсутствует
3	Николай Пономаренко	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано ( <i>g-moll</i> )	1948	3	1. Moderato 2. Andante 3. Allegro	отсутствует	отсутствует
4	Макс Фишман	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано ( <i>G-dur</i> ). В дискографии называется <i>Трио на молдавские темы</i> для фортепиано, скрипки и виолончели	до 1958	3	1. Allegro con anima. 2. Largo 3. Vivace giocoso	в наличии	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=621BoVjUHRk&amp;t=37s">https://www.youtube.com/watch?v=621BoVjUHRk&amp;t=37s</a>
5	Злата Ткач	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано ( <i>e-moll</i> )	1961	1	Moderato	в наличии	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=XhX_UMIAfhU">https://www.youtube.com/watch?v=XhX_UMIAfhU</a>
6	Александр Сокирянский	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано	1971	–	–	отсутствует	отсутствует
7	Серафим Бузилэ	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано	1971	–	–	отсутствует	отсутствует

8	Валерий Сырохватов	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано	1972	–	–	отсутствует	отсутствует
9	Наталия Русу-Козулина	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано	1985	3	1. Molto espressivo 2. Tranquillo (con moto) 3. Ritmico	в наличии	отсутствует
10	Дмитрий Гагауз	<i>Трио Оглан</i>	1995	1	Moderato	в наличии	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=Sr7W5k_IL1M">www.youtube.com/watch?v=Sr7W5k_IL1M</a>
11	Ливиу Штирбу	<i>Рансодия</i> (для скрипки, виолончели и фортепиано)	1988	1	Andante – Scerzo (poco allegretto) – Marciale sostenuto – Largo maestoso – allegro	в наличии	отсутствует
12	Мариан. Стырча	Фортепианное трио	1989–1991	–	–	отсутствует	отсутствует
13	Злата Ткач	<i>Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано</i>	1995	4	1. Băjgelă – Allegretto 2. Șăr – Moderato 3. Gas-nign – Andantino 4. Lobn mir zix ibărbătn – Allegro	в наличии	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=D94xtg-fRNQ">https://www.youtube.com/watch?v=D94xtg-fRNQ</a>
14	Злата Ткач	<i>Аллегро</i> (трио для скрипки, виолончели и фортепиано)	1996 (1998)	1	Allegro vivace	в наличии	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=uZSPn2MC238">https://www.youtube.com/watch?v=uZSPn2MC238</a>
15	Галина Кузьмина	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано ( <i>C-dur</i> )	1997	5	1 Moderato 2. Andantino 3. Recitativo 4. Recitativo 5. Allegretto	в наличии	отсутствует
16	Злата Ткач	Трио на еврейские темы	2001	–	–	отсутствует	отсутствует

17	Георге Няга	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано	2001	1	Lento – Allegro con brio – Lento	в наличии	отсутствует
18	Борис Дубоссарский	<i>Парафраз</i> на темы оперетты А. Гольдфадена Колдунья	2001	1	–	отсутствует	отсутствует
19	Борис Дубоссарский	<i>Фантазия</i> из оперетт А. Гольдфадена «Шмендрик», «Цвэй Кунилэмл» (Два простофили), «Ди кенигн Эстэр» (Царица Эсфирь), «Бар-Кохбэ» и «Шуламис» (Суламифь),	2003	1	–	отсутствует	отсутствует
20	Владимир Ротару	<i>„I” „N” „O”</i> трио для скрипки, виолончели и фортепиано	2003	1	Lento e molto rubato	в наличии	отсутствует
21	Владимир Ротару	<i>„I” „N” „O” № 2</i> трио для скрипки, виолончели и фортепиано	2004	2	1. Recitativ – Lento e molto rubato 2. Allegro scerzando	в наличии	отсутствует
22	Олег Негруца	<i>Трио</i> для скрипки, виолончели и фортепиано	2004	3	1. Allegro moderato 2. Tranquillo (Романс) 3. Allegro con brio	в наличии	отсутствует
23	Владимир Ротару	<i>„I” „N” „O” № 3</i> трио для скрипки, виолончели и фортепиано	2006	3	1. Moderato 2. Lento e molto lamento 3. Allegro moderato	в наличии	отсутствует
24	Виталий Лоринов	<i>Трио Осеннее</i>	–	4	1. Осенняя прелюдия 2. Элегия 3. Празднество дождя 4. Вечный круг	отсутствует	отсутствует

## ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Гусеница Ирина

Подпись



Дата

06.03.2024



## CURRICULUM VITAE

### ПЛЕШКАН ИРИНА

(род. 20.07.1978, Тирасполь, Республика Молдова)

**Образование:** высшее. Тираспольский музыкальный колледж (1993–1997); АМТИИ, Кишинев (1997–2002); мастерат по специальности Музыкальное искусство. Инструментальное исполнительство, АМТИИ, Кишинев (2002–2006); докторат по специальности Музыковедение, АМТИИ, Кишинев (2013–2017).

#### **Повышение квалификации:**

- Мастер-класс музыковеда доктора искусствоведения, профессора, проректора по научной работе МГК им. П. Чайковского К. Зенкина, АМТИИ, Кишинев (2013).
- Семинар-практикум профессора, лауреата международных конкурсов Раймонды Шейнфельд (г. Беэр-Шева, Израиль) *Подготовка концертного выступления пианиста*, Тирасполь — 2018;
- Курс *Антрепренерские навыки в культурных индустриях*, Кишинев — 2021.
- Курс *Внедрение образовательного программного обеспечения*, Кишинев — 2021.

#### **Профессиональная деятельность:**

- концертмейстер на кафедре Хоровое дирижирование ПГИИ им. А. Г. Рубинштейна, г. Тирасполь (2002—2018);
- преподаватель, старший преподаватель кафедры Фортепиано ПГИИ им. А. Г. Рубинштейна, г. Тирасполь (2002–2018);
- старший преподаватель, и. о. доцента кафедры Камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства ПГИИ им. А.Г. Рубинштейна, г. Тирасполь (с 2018 по н/в).

**Результаты педагогической деятельности:** 10 лауреатов международных и национальных конкурсов; организация более 50 публичных выступлений студентов класса в Молдове, Украине, Российской Федерации.

**Концертная деятельность:** выступления в качестве солиста, ансамблиста и концертмейстера в Молдове и Украине.

**Награды:** почетное звание Заслуженный деятель искусств (2023); ученое звание доцент (2023).

#### **Дипломы:**

- за кропотливый и бескорыстный труд в подготовке детей для участия в Республиканском творческом фестивале-конкурсе «Звезда рождества» — 2019;

- за активное участие в серии мастер классов «Изучение классических и инновационных форм в области современного джаза на обоих берегах Днестра» — 2021;
- de excelență a Manifestare Culturală dedicată zilelor culturii Polone în Republica Moldova *Concursul Pianiștilor*, Ediția a IX-a, Chișinău — 2021;
- за педагогическое мастерство — VI Международный фортепианный конкурс им. Натана Перельмана, РФ, г. Санкт-Петербург — 2022;
- pentru măiestrie pedagogică a Concursului Internațional al tinerilor interpreți *Eugen Coca*, Ediția a XXIX-a, 19–21 iunie 2023, Chișinău.

**Участие в работе жюри:** конкурс пианистов «Юный исполнитель», Тирасполь (2017, 2019, 2023); Concursu Internațional de interpretare instrumental *Nicolae Știuca*, Cahul (2022).

**Область научной деятельности:** история и теория камерно-инструментального исполнительства.

**Участие в 9 национальных и международных научных форумах, таких как:**

- *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* (АМТИИ, 25.10.2013, 24.10.2014);
- международная конференция *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (АМТИИ, 23.06.2015, 26.09. 2017);
- *Simpozion RoCult Vest* (Тимишоара, Румыния, 20.01.2022);
- международная конференция *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (АМТИИ, 22.02.2022);
- международная конференция *Învățămintul artistic — dimensiuni culturale* (АМТИИ, 15.04.2022);
- XXXI *Международные научные чтения памяти Л. С. Мухаринской* (Минск, 5–8.04.2022);
- международная конференция *Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание* (Челябинск, 07.04.2022).

**Публикация 9 научных статей и 4 тезисов** на русском, румынском и английском языках по проблемам камерно-инструментального композиторского творчества Республики Молдова.

**Контактная информация:**

**Адрес:** Тирасполь, пер. Западный, 15, кв. 48;

**моб.** +373-777-76600; 068828783;

**e-mail:** irinapvmk@gmail.com irinapvmk@mail.ru