

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ РЕСПУБЛИКИ
МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ШКОЛА ДОКТОРАТА *ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ***

На правах рукописи
С.З.У: [785.73:780.616.433]:781.6(043)

ДЖАЛИЛОВА НАТАЛЬЯ

**ТРАКТОВКА ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ЦИКЛЕ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТРИО *INO*
ВЛАДИМИРА РОТАРУ**

**Специальность 653.01 – Музыковедение
Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств
(Профессиональный докторат)**

Научный руководитель:

**Мироненко Елена,
доктор хабилитат
искусствоведения и
культурологии, профессор**

Автор:

Джалилова Наталья

Кишинэу, 2023

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE***

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: [785.73:780.616.433]:781.6(043)

DJALILOVA NATALIA

TRATAREA PIANULUI ÎN CICLUL DE TRIO-URI INSTRUMENTALE

INO ALE LUI

VLADIMIR ROTARU

653.01 – Muzicologie (creație)

Teză de doctor în arte

Doctorat profesional

Conducător științific:

**Mironenco Elena, doctor habilitat în studiul
artelor și culturologie, profesor universitar**

Doctoranda:

Djalilova Natalia

Chișinău, 2023

©ДЖАЛИЛОВА НАТАЛЬЯ, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)	5
ВВЕДЕНИЕ	8
1. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО <i>INO-1</i> ВЛАДИМИРА РОТАРУ	18
1.1. Специфика музыкальной драматургии Трио <i>INO-1</i>	21
1.2. Основные исполнительские трудности фортепианной партии в Трио <i>INO-1</i>	28
1.3. Выводы по 1 главе	41
2. НЕОФОЛЬКЛОРНЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ ТРИО <i>INO-2</i>	43
2.1. Фольклорная образность в Трио <i>INO-2</i>	44
2.2. Значение фортепианной партии в Трио <i>INO-2</i>	51
2.3. Выводы по 2 главе	61
3. СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО <i>INO-3</i> В. РОТАРУ	63
3.1. Синтез традиций и новаторства в Трио <i>INO-3</i>	63
3.2. Специфика выразительных средств фортепианной партии в Трио <i>INO-3</i>	70
3.3. Выводы по 3 главе	81
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	83
БИБЛИОГРАФИЯ	87
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	96
СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ	97
СПИСОК СХЕМ	98
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Программы концертов (творческая часть проекта)	99
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Авторская рукопись Трио <i>INO-1</i>	101
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Авторская рукопись Трио <i>INO-2</i>	110
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Партитура Трио <i>INO-3</i>	128
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	147

АННОТАЦИЯ

Джалилова Наталья. Значение фортепианной партии в цикле инструментальных Трио *INO* Владимира Ротару. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств, по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2023.

Структура диссертации: аннотации на трех языках – русском, румынском и английском, введение, три главы, основные выводы и рекомендации, 86 страниц аналитического текста, библиография из 123-х источников, четыре приложения.

Ключевые слова: Владимир Ротару, камерно-инструментальный ансамбль, трио, фортепиано, фортепианная партия, неофольклоризм, исполнительская интерпретация.

Область исследования: современная камерно-инструментальная музыка в Республике Молдова рубежа XX-XXI веков.

Цель диссертации: дать целостное представление о «сверхцикле» Трио *INO* В. Ротару, с точки зрения жанровых и драматургических особенностей, которые служат основанием для выявления значения фортепианной партии в Цикле.

Задачи: определить методологическую базу данного исследования, опираясь на общую и специальную музыковедческую литературу; найти и ввести в научный обиход нотные рукописи цикла Трио *INO* В. Ротару; рассмотреть каждое Трио цикла *INO* с точки зрения жанровых, стилевых и драматургических особенностей; выявить значение фортепианной партии в каждом сочинении цикла; сформулировать специфику ансамблевого исполнительства.

Научно-практическая новизна и оригинальность исследования обусловлена тем, что в отечественной музыковедческой практике предпринимается новая попытка исследования «сверхцикла» фортепианных трио композитора В. Ротару в плане сочетания теоретического и исполнительского подходов, особо акцентируя при этом значение фортепианной партии в ансамблях. Полученный результат помог реализовать важную **научную проблему**, состоящую в разрешении противоречия между художественной ценностью данного цикла Трио *INO* для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару и той музыковедческой лакуной, которая образовалась от его недостаточной изученности в отечественном музыкознании с точки зрения жанровых, стилевых и исполнительских особенностей.

Новизна художественной концепции выражается в выборе и содержании концертных программ, в которых оригинальная исполнительская трактовка фортепианной партии автором диссертации позволила убедительно показать стилевое и жанровое разнообразие применяемых новаторских техник и классических приемов композиторского письма.

Практическая значимость исследования. В процессе изучения впервые введены в исполнительский и исследовательский обиход неизданные и обнаруженные автором диссертации рукописные клавиры трио. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных программах по следующим дисциплинам: *История национальной музыки, Камерный ансамбль, Анализ музыкальных произведений, История исполнительского искусства*, а также в концертной исполнительской практике преподавателей и студентов АМТИИ, музыкальных лицеев и колледжей.

Апробирование результатов работы. Докторская диссертация обсуждалась на заседаниях руководящей комиссии в рамках Школы доктората Искусствоведения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Научные результаты были отражены в рамках выступлений на республиканских и международных научных конференциях в период 2017-2022 гг.; шести научных статьях, четырех тезисных публикациях; трех концертных выступлениях, исполнительской деятельности в Республике Молдова и за рубежом.

ADNOTARE

Djalilova Natalia. Tratarea partidei pianului în ciclul Trio-uri instrumentale *INO* de Vladimir Rotaru. Teză de Doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (creație), Chișinău, 2023.

Structura tezei. Lucrarea conține adnotări în trei limbi – rusă, română și engleză, introducere, trei capitole, principalele concluzii și recomandări, 86 de pagini ale textului analitic, bibliografie din 123 de surse, patru anexe.

Cuvinte-cheie: Vladimir Rotaru, ansamblu instrumental de cameră, neofolclorism, pian, partida pianului, tratare interpretativă, trio.

Domeniu de studiu: muzica instrumentală contemporană de cameră din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI.

Scopul tezei: a oferi o prezentare integrală asupra „super-ciclului” Trio *INO* de V. Rotaru, din punctul de vedere al genului și al trăsăturilor dramaturgiei, care servesc drept bază pentru relevarea importanței partidei pianului în ciclul dat.

Obiective: a stabili baza metodologică a studiului, în temeiul literaturii muzicologice generale și speciale; a identifica și a introduce în circuitul științific manuscrisele muzicale ale ciclului Trio *INO* de V. Rotaru; a cerceta fiecare Trio ce formează ciclul *INO*, din perspectiva particularităților de gen, stil și ale dramaturgiei; a releva importanța partidei pianului în fiecare creație din cadrul ciclului; a formula specificul interpretării în ansamblu.

Noutatea și originalitatea științifică și practică a cercetării se datorează faptului că în practica muzicologică autohtonă are loc o nouă tentativă de a studia „super-ciclul” triourilor cu pian ale compozitorului V. Rotaru, în ceea ce privește îmbinarea abordărilor teoretică și interpretativă, subliniind în special importanța partidei pianului în cadrul ansamblurilor. Rezultatele obținute contribuie la soluționarea unei **probleme științifice** importante, care constă în înlăturarea contradicției dintre valoarea artistică a ciclului Trio *INO* pentru pian, vioară și violoncel de V. Rotaru și lacuna muzicologică care s-a format din cauza studiului insuficient al acestora în știința autohtonă, din perspectiva genului, stilului și a caracteristicilor interpretative.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic constă în selectarea și conținutul programelor de concert, în care tratarea interpretativă originală a partidei pianului a făcut posibilă demonstrarea convingătoare a diversității stilistice și genuistice a tehnicilor componistice inovatoare și a procedeelelor clasice ale scriiturii componistice utilizate.

Semnificația practică a cercetării. În procesul de studiu au fost introduse pentru prima dată în circuitul interpretativ și științific manuscrisele versiunilor pentru pian ale Trio *INO*, descoperite de autorul tezei. Materialele cercetării pot fi utilizate în programele didactice la următoarele discipline: *Istoria muzicii naționale*, *Ansamblu de cameră*, *Analiza lucrărilor muzicale*, *Istoria artei interpretative*, precum și în practica concertistică a profesorilor și studenților AMTAP, la licee și colegii de muzică.

Aprobarea rezultatelor cercetării. Teza de doctorat a fost discutată în cadrul ședințelor comisiei de îndrumare din cadrul Școlii Doctorale *Studiul artelor și culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Rezultatele științifice au fost reflectate în cadrul prezentărilor la conferințe științifice naționale și internaționale, în perioada anilor 2017-2022; în cadrul a șase articole științifice și patru teze publicate, a trei recitaluri și în diverse activități concertistice desfășurate în Republica Moldova și în străinătate.

ANNOTATION

Djalilova Natalia. Interpretation of the piano part in the cycle of instrumental *INO* Trio by Vladimir Rotaru. Dissertation for the degree of Doctor of Art Criticism and Cultural Studies, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2023.

The dissertation structure is as follows: abstracts in three languages - Russian, Romanian, and English, introduction, three chapters, main conclusions and recommendations, 86 pages of analytical text, bibliography of 123 sources, four appendices.

Keywords: Vladimir Rotaru, chamber instrumental ensemble, trio, piano, piano part, neo-folklorism, interpretation.

Area of research: contemporary chamber instrumental music in the Republic of Moldova at the turn of the 20th-21st centuries.

The dissertation purpose: to give a holistic understanding of the “supercycle” of the *INO* Trio by V. Rotaru, from the point of view of genre and dramatic features that serve as the basis for identifying the meaning of the piano part in the *INO* Trio cycle.

Tasks: determine the methodological basis of this study, relying on general and special musicological literature; find and introduce into scientific use the musical manuscripts of the *INO* Trio cycle by V. A. Rotaru; consider each Trio of the *INO* cycle from the point of view of genre, style and dramatic features; identify the meaning of the piano part in each composition of the cycle; formulate the specifics of ensemble performance.

The scientific and practical novelty and originality of the research is due to the fact that in domestic musicological practice a new attempt is being made to study the “supercycle” of piano trios by composer V. Rotaru in terms of combining theoretical and performing approaches, especially emphasizing the importance of the piano part in ensembles. The obtained result contributes to the solution of an important **scientific problem**, which consists in resolving the contradiction between the artistic value of this cycle of the *INO* Trio for piano, violin and violoncello by V. Rotaru and the musicological gap that was formed from its insufficient study in domestic musicology from the point of view of genre, style and performance characteristics.

The novelty and originality of the artistic concept is expressed in the choice and content of concert programs, in which the original performing interpretation of the piano part by the author of the dissertation made it possible to convincingly show the stylistic and genre diversity of the innovative techniques and classical techniques of compositional writing used.

Practical significance of the research. In the process of studying, manuscript trio clavier, unpublished and discovered by the author of the dissertation, were introduced into performing and research use for the first time. The dissertation materials can be used in educational programs in the following disciplines: *History of national music, Chamber ensemble, Analysis of musical works, History of performing arts*, as well as in the concert performance practice of teachers and students of AMTFA, music lyceums and colleges.

Approval of the work results. The doctoral dissertation was discussed at meetings of the steering committee within the framework of the Doctoral School of Art Criticism and Cultural Studies of the Academy of Music, Theater and Fine Arts. Scientific results were reflected in presentations at national and international scientific conferences in the period 2017-2022; six scientific articles, four theses; three concert performances, performing activities in the Republic of Moldova and abroad.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследуемой темы. Камерная музыка является важнейшей областью академических жанров. Сам термин обозначился в XVI-XVII веках [87, с. 671]. Начавшись с придворного исполнительства, камерная музыка на протяжении достаточно короткого периода времени выделилась в самостоятельный концертный жанр, востребованный и любимый композиторами и исполнителями во всем мире вплоть до настоящего времени. Среди камерно-инструментальных ансамблей особое место занимают фортепианные трио, которые представлены у композиторов разных эпох и национальных культур. Они относятся к академической камерно-инструментальной музыке, область которой в настоящее время приобретает особую актуальность по нескольким причинам.

Прежде всего, камерно-инструментальная музыка позволяет композиторам реализовать специфические художественные идеи, что сложно осуществить в монументальных жанрах, предназначенных для больших исполнительских коллективов. В камерно-инструментальных жанрах преобладают лирические эмоции, демонстрирующие особые тонкие нюансы в передаче лирического переживания. Кроме того, они дают возможность проявить исполнительскую индивидуальность каждому участнику ансамбля либо самостоятельно, либо взаимодействуя с немногочисленными партнерами. Актуальности и востребованности камерно-инструментальной музыки одновременно способствует рост новых ансамблевых коллективов, в процессе развития которых появляются профессиональные виртуозы-исполнители.

Композиторов в этой сфере исполнительства привлекают широкие возможности взаимодействия и слияния тембров самых разных инструментов, а музыкантов – высокий потенциал самовыражения в содружестве равноправных участников ансамбля. История становления камерной музыки накопила богатый репертуар, в процессе исследования которого хорошо заметны изменения, происходившие в развитии музыкального искусства, свойственные той или иной эпохе в целом. Одним из самых востребованных жанров стал жанр трио.

Наиболее весомо в камерно-инструментальной музыке Республики Молдова на перекрестке XX и XXI столетий проявил себя Владимир Александрович Ротару, творчество которого находится в центре настоящего исследования.

В. Ротару (1937-2007) – известный в Молдове композитор, дирижер, педагог, лауреат Государственной премии Молдовы, заслуженный деятель искусств Республики Молдова, профессор Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Его творчество восходит к середине XX века и завершается в начале XXI.

В 1990-е годы область камерно-инструментальной музыки приобрела для композитора первостепенное значение. Именно она явилась подлинной творческой лабораторией, открытой для различных экспериментов и свежих композиторских идей. Как сообщает исследователь Е. Мироненко, «...большое общественное признание в переходный период получили многочисленные камерно-инструментальные сочинения В. Ротару, которые постоянно исполняются на фестивалях, конкурсах исполнителей, филармонических концертах. Все они написаны в стилистике неофольклоризма, освоенной им, начиная с 70-х гг. XX века. В камерных сочинениях 90-х гг. XX в. и начала XXI в. взаимосвязь композиторского и фольклорного продолжена словно на новом витке спирали» [79, с. 218].

Камерно-инструментальная музыка составляет основную часть композиторского творчества В. Ротару, в которой выделяется жанр трио. В своих сочинениях В. Ротару предстает новатором, в творчестве которого национальные традиции преломляются через стилевое многообразие современной музыки.

В рамках своей работы заведующего кафедрой камерного ансамбля В. Ротару, естественно, уделял много внимания сочинению ансамблевой литературы с целью расширения педагогического репертуара. Это различные ансамблевые пьесы для духовых и струнных инструментов в сопровождении фортепиано. Среди опусов композитора для струнных инструментов есть как сольные, так и ансамблевые произведения. В его творческом багаже четыре трио. Двухчастное монотембровое струнное *Трио для скрипки, альты и виолончели* написано в 1994 году и впервые исполнено в следующем 1995 году в рамках международного фестиваля *Дни новой музыки* в составе: Лучия Няга (скрипка), Владимир Андриеш (альт) и Марк Лозник (виолончель). Год спустя композитором реализован еще один концертный вариант этого *Трио*, для другого исполнительского состава – скрипки, кларнета и фортепиано, в котором В. Ротару виртуозно раскрыл специфические исполнительские возможности инструментов и их сочетания. Включение рояля с его широким потенциалом, безусловно, внесло свои коррективы в партитуру, обогатив ее новым тембром.

С девяностых годов XX века и почти до конца жизни автором был создан Цикл из трех трио под общим названием *INO*. Аббревиатура *INO* обозначает начальные буквы имен коллег В. Ротару по кафедре камерного ансамбля: Инны Сауловой – скрипка, Надежды Козловой – виолончель и Ольги Юхно – фортепиано, ставшими первыми исполнительницами данного цикла.

В центре настоящего исследования стоит анализ цикла Трио *INO* В. Ротару, явившийся кульминацией позднего периода композиторского творчества, о котором в

музыковедческой литературе не создано до сих пор полного исследования с точки зрения значимости фортепианной партии в цикле *INO*.

Уникальность данного цикла Трио состоит в том, что он представляет собой абсолютно новую для камерно-инструментальной музыки Молдовы жанровую разновидность – сверхцикл, специфика которого обусловлена, в первую очередь, идеей новой программности. Одно из определений этого явления в музыке находим у Г. Григорьевой, которая считает его решающим для восприятия современной музыки: «здесь прежде всего следует указать на фактор, который в XIX в. обозначался как синтез искусств и был порожден эпохой романтизма. *Новая программность, «неопрограммность»*, если включить это понятие в ряд всех прочих «нео», в музыке XX в., углубила упомянутый синтез и сделала его едва ли не *определяющим компонентом* коммуникативности, воспринимаемости, содержательности музыки, недостижимой подчас только чисто инструментальными средствами» [36, с. 146].

Отдельные признаки новой программности мы находим в главе о камерно-инструментальных ансамблях монографии Е. Мироненко: «другой характерный признак камерно-инструментальных композиций связан с практикой их конкретных названий... В большинстве случаев названия призваны, чтобы создать у слушателя определенную ауру, в которой он должен находиться перед тем, как начнет слушать» [78, с. 235]. Эффект загадочности вносит и название Цикла *INO*, представляющее аббревиатуру из трех заглавных букв, которая не предполагает сюжетной программности. В данном случае заголовок указывает на последовательное благодарственное приношение трем уважаемым коллегам по кафедре, с которыми В. Ротару связывало многолетнее сотрудничество. Во вторую очередь, цикл из трех Трио связан единой драматургической линией, что открывает новые подходы для его научного музыковедческого анализа.

Актуальность данного исследования определяет также опора на особенности фортепианной партии в данном цикле. Поскольку автор работы является пианисткой, удастся сосредоточиться на редких, фактически не изученных исполнительских аспектах анализа, которые представляют интерес не только для цикла Трио *INO*, но и для фортепианных трио в целом.

Область исследования – современная камерно-инструментальная музыка в Республике Молдове на рубеже XX-XXI веков.

Цель исследования состоит в том, чтобы дать целостное представление о «сверхцикле» Трио *INO* В. Ротару, с точки зрения жанровых и драматургических особенностей, которые служат основой для выявления значения фортепианной партии в цикле Трио *INO*.

Данной целью обусловлены следующие **задачи**:

1. определить методологическую базу настоящего исследования, опираясь на общую и специальную музыковедческую литературу по исторической, теоретической, этномузыковедческой и исполнительской проблематике;
2. найти и ввести в научный обиход нотные рукописи цикла Трио *INO* В. Ротару.
3. рассмотреть каждое трио цикла с точки зрения жанровых, стилевых и драматургических особенностей;
4. выявить значение фортепианной партии в каждом сочинении цикла;
5. сформулировать специфику ансамблевого исполнительства;

Методологическая база исследования представляет собой синтез общих и специальных методов. К общим методам относятся анализ и синтез, позволившие выявить взаимосвязи музыкальных партий в ансамбле; индукция и дедукция, демонстрирующие особенности всех Трио цикла; компаративный метод, определяющий сходство и различия каждого Трио *INO* и др. В основе специальных методов лежат важнейшие традиционные методы исторического и теоретического музыкознания, этномузыкознания. К специальным методам принадлежит также метод исполнительского анализа, реализованный, в том числе, на основании педагогической практики и бесед автора работы с первыми исполнителями цикла Трио *INO* Н. Козловой, О. Юхно и И. Сауловой. Помимо этого, мы обратились к методу архивистики.

Теоретическая база исследования состоит в опоре на четыре важнейших метода музыкознания: история музыки, теория музыки, этномузыкознание и музыкальное исполнительство. В соответствии с этим была изучена специальная литература.

Отдельно необходимо обозначить работы о творчестве В. Ротару: это единственная монография Е. Мироненко *Композитор Владимир Ротару*, изданная в 2000 году при жизни композитора [77]; автореферат диссертации Ю. Троян *Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару* [100]; статьи о его камерной музыке Н. Костиковой, И. Плешкан, И. Сауловой и В. Таран [57, 119; 85, 123; 92, 118].

Теоретическое музыкознание охватывает обширную область знаний, связанную с аналитическими аспектами, такими, как: жанр, драматургия, форма, ритм, гармония, фактура, динамика. Для рассмотрения этих научных дефиниций мы обратились к исследованиям выдающихся ученых: Л. Мазеля, Е. Назайкинского, С. Скребкова, В. Холоповой, Ю. Холопова [67, 68; 81; 94, 105, 106, 107; 108] и других. Их идеи получили развитие в более поздних трудах Н. Горюхиной, Г. Григорьевой, Т. Кюрегян, М. Ройтерштейна [32, 36, 37; 63, 89]. К области исторического музыкознания относится

статья Л. Раабена *Камерная музыка* в Музыкальной энциклопедии [87], учебник коллектива авторов *История отечественной музыки второй половины XX века* [45].

В Молдове исследованиями теоретического музыкознания активно занимались В. Аксенов [2], Т. Березовикова [8], В. Гиладш [112], Г. Кочарова и В. Мельник [113].

Направлению исторического музыкознания посвящены труды музыковедов в области камерно-инструментальной музыки: в первую очередь укажем на статьи И. Милутиной, опубликованные как в нашей стране, так и за рубежом. Хронология появления статей указывает на то, что камерно-инструментальная музыка привлекала интерес исследователя в течение нескольких лет: *Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле* (1978) [73], *Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг.* (1988) [74]. Эта же тематика постоянно вызывает интерес музыковеда Е. Мироненко, в том числе ставшая хрестоматийной ее монография о В. Ротару [77] и монументальный труд *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков* [78], вышедший в 2014 году.

В том же 2014 году был опубликован совместный труд Н. Козловой и С. Циркуновой *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания* [51], представляющий интерес как для исполнителей, так и для исследователей-музыковедов. Данная работа особенно ценна тем, что в книге, помимо музыковедческого анализа представленных произведений, собраны и представлены накопленные богатым опытом исполнительские наработки Н. Козловой. Советы опытного педагога предостерегают от возможных ошибок и помогут в работе как исполнителям, так и педагогам.

Метод этномузыкознания вызван обращением к изучению проблемы взаимосвязей *композитор и фольклор*. Наибольшую пользу в работе нам оказала статья В. Аксенова *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității)* [111]. Выделим две работы по тематике взаимосвязи *композитор и фольклор* исследователей Г. Головинского [25] и И. Земцовского [42]. Основными работами по музыкальной фольклористике следует назвать публикации П. Стоянова [96], Э. Флоря [103, 104]. О стиле и фактуре в лэутарском искусстве писал Б. Котляров [58, 59]. Из изданий последних лет по проблеме *композитор и фольклор* выделим статьи Г. Кочаровой и Е. Мироненко [60, 61; 76, 79, 80].

Современная исполнительская интерпретация базируется на большом фонде накопленных практических и теоретических знаний. Немногие инструменты обладают таким количеством исследовательских работ, как фортепиано и различные аспекты его применения. Множество зарубежных исследователей, в свою очередь, касались истории и

теории исполнительских проблем камерно-инструментальной музыки, ее возникновения и развития. Среди них выделим работы таких авторов, как А. Бондурянский, Т. Гайдамович, В. Гизекинг, Н. Голубовская, А. Готлиб, М. Кустов [12; 19, 20, 21; 122; 26, 27, 28; 33. 34; 62] и др. Все они могут быть использованы в качестве практических пособий при подготовке к исполнению произведений камерного жанра. Например, в разработке М. Кустова *Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: Концептуальный аспект и проблемы интерпретации* подробно анализируются особенности интерпретаций нескольких *Трио* и *Сонат* Д. Д. Шостаковича как в исполнении автора в разные годы и с разными исполнителями, так и их трактовки другими составами.

В работах Т. Гайдамович *Инструментальные ансамбли и Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации* выдающаяся педагог, виолончелистка и музыковед обращает внимание на вопросы происхождения и становления жанра и дает ценные практические рекомендации исполнителям. Книга ученика Т. Гайдамович, мастера камерного ансамбля А. Бондурянского, посвященная фортепианному трио И. Брамса, помогает пианисту лучше понять специфику работы в ансамбле и существенно обогатить новыми исполнительскими приемами.

Росту пианистического профессионализма способствуют книги Н. Голубовской, большое значение уделившей вопросам непосредственно фортепианного исполнительства и тонкостям мастерства: филировки звука, качеству туше и особенно применению разных способов педализации, ее тончайших нюансов на большом количестве музыкальных примеров.

Отдельно выделим многочисленные труды, связанные с проблематикой фортепианного исполнительства и музыкальной интерпретации. Понятие «интерпретации» волновало умы многих исполнителей и исследователей фортепианного искусства, это Н. Голубовская *О музыкальном исполнительстве*, Г. Коган *Парадоксы об исполнительстве*, Н. Корыхалова *Интерпретация музыки*; в XXI-м веке появляются работы С. Варганова *Исполнение-интерпретация в фортепианной музыке*, О. Иванова *Интерпретация фортепианной музыки* [27, 48, 54, 16, 44].

Вопросы технологического характера освещаются в источниках: о педализации – Н. Голубовской [26], Н. Светозаровой и Б. Кременштейн [93], интонировании – А. Малинковской [69, 70] и артикуляции – И. Браудо [14]. Разнообразным аспектам и технике фортепианной игры посвящено большое количество работ: Е. Либермана [65], А. Николаева [83], и др. Работе над произведениями уделили внимание в своих исследованиях Л. Баренбойм [5], А. Вицинский, Г. Нейгауз, С. Савшинский, С. Фейнберг

[17, 82, 91, 102]. Отдельная область исследований связана с анализом тембровых возможностей фортепиано.

Пожалуй, как ни один другой инструмент, фортепиано располагает большой исследовательской базой в области теории пианизма. Это сборники статей, книги воспоминаний и немалое количество методических пособий. Широко известны фундаментальные труды Г. Нейгауза *Об искусстве фортепианной игры* [82], К. Мартинсена *Индивидуальная фортепианная техника* [71], Г. Когана *Работа пианиста, О фортепианной фактуре, У врат мастерства* [47, 48, 49], основоположников современной фортепианной школы А. Гольденвейзера *О музыкальном искусстве* [29,30], Л. Баренбойма *Музыкальная педагогика и исполнительство* [5] и А. Николаева *Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма* [83], С. Фейнберга *Пианизм как искусство* [102].

Опираясь на опыт предшествующих поколений, современные исследователи пианизма пополняют этот фонд новыми работами, составляющими базу современного научного исполнительского анализа. Среди них можно выделить Е. Либермана, С. Стуколкину, Е. Тимакина, С. Фархутдинову [65, 97, 99, 101].

Анализируемые исследования включают в себя как общетеоретические, так и методические проблемы сольного фортепиано и камерно-ансамблевого исполнительства. Одними из основополагающих следует назвать работы: К. Аджемова *Камерный ансамбль* [1], И. Бялого *Из истории фортепианного трио: генезис и становление жанра* [15], Т. Ворониной *О мастерстве ансамблиста* [18], А. Готлиба *Основы ансамблевой техники* [34], Л. Погореловой *Камерно-инструментальная музыка. История, методика, исполнительство* [86].

О важном моменте работы с нотным текстом и понимании замысла композитора сквозь призму нотации рассуждают в своих трудах Я. Гельфанд *Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации* [24], Г. Коган *Работа пианиста* [49], Н. Корыхалова *Увидеть в нотном тексте: о некоторых проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они)* [56], С. Савшинский *Работа пианиста над музыкальным произведением* [91].

Метод архивистики понадобился для самостоятельного поиска авторских рукописей сочинений В. Ротару (см. приложение 1, 2), а также биографических материалов о композиторе.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в отечественной музыковедческой практике предпринимается новая попытка исследования «сверхцикла» фортепианных трио композитора В. Ротару в плане сочетания теоретического и

исполнительского подходов, особо акцентируя при этом значение фортепианной партии в ансамблях. В процессе исследования впервые введены в исполнительский и исследовательский обиход неизданные и обнаруженные автором диссертации рукописные клавиры трио. Как показало изучение литературы, вопросы исполнительской интерпретации цикла Трио *INO* не затрагивались ранее в музыковедении. Полученный результат помог реализовать важную **научную проблему**, состоящую в разрешении противоречия между художественной ценностью данного цикла Трио *INO* для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару и той музыковедческой лакуной, которая образовалась от его недостаточной изученности в отечественном музыкознании с точки зрения жанровых, стилевых и исполнительских особенностей.

Новизна и оригинальность художественной концепции выражается в выборе и содержании концертных программ, в которых оригинальная исполнительская трактовка фортепианной партии автором диссертации позволила убедительно показать стилевое и жанровое разнообразие применяемых новаторских техник и классических приемов композиторского письма.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных программах по следующим дисциплинам: *История национальной музыки, Камерный ансамбль, Анализ музыкальных произведений, История исполнительского искусства, Методика преподавания камерного ансамбля*, а также в концертной исполнительской практике преподавателей и студентов АМТИИ, музыкальных лицеев и колледжей.

Апробирование результатов работы. Диссертация была выполнена в рамках Школы доктората в области искусствоведения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, обсуждалась неоднократно на заседаниях школы доктората АМТИИ и рекомендована к защите.

Практическая часть диссертации представлена тремя концертами в Молдове (Большой зал АМТИИ) и за рубежом (Концертный зал факультета Консерватории Государственного университета им. И. Инону, Турция).

1. Камерная музыка композиторов Европы, Турции, Молдовы, России в составе квартета и трио. Концертный зал факультета Консерватории Государственного университета им. И. Инону (Малатья, Турция). Концерт состоялся 18 апреля 2017;
2. Концерт камерной музыки для струнного квартета и фортепианного трио. Концертный зал факультета Консерватории Государственного университета им. И. Инону (Малатья, Турция). Концерт состоялся 07 марта 2018;

3. Камерный концерт, составленный из сочинений В. Ротару, В. А. Моцарта и Комитаса в составе трио в Большом зале АМТИИ (Кишинев, Республика Молдова). Концерт состоялся 4 февраля 2020 года. (Программы в приложении).

Внедрение научных результатов. Материалы по теме диссертации отражены в 10-ти публикациях, в том числе в 6-ти научных статьях в изданиях, рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации; и 4-х тезисных изложениях на международных научных конференциях, таких, как: *Patrimorul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate, Ediția a treia, dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov* (26 septembrie 2017); *Conferința științifică internațională, Ediția a IV-a*, Chișinău (25 septembrie 2018); și *Conferința științifică internațională, Ediția a V-a* (24 septembrie 2019); *Conferința științifică internațională «Învățămintul artistic – dimensiuni culturale»* (20 aprilie 2018).

Структура и содержание диссертации: аннотации на трех языках – русском, румынском и английском, введение, три главы, основные выводы и рекомендации, 86 страниц аналитического текста, библиография из 123-х источников, четыре приложения.

Во Введении обосновывается актуальность выбора темы диссертации, определяются цель и задачи, объект исследования, степень оригинальности и новизны работы, характеризуется методологическая база, теоретическая и практическая значимость, содержатся сведения об апробировании результатов работы.

Первая глава **Драматургические и исполнительские особенности Трио INO-1 Владимира Ротару** состоит из двух параграфов. В первом параграфе **Специфика музыкальной драматургии Трио INO-1** автор сосредотачивается на анализе и выявлении драматургических особенностей Трио; во втором параграфе **Основные исполнительские трудности фортепианной партии в Трио INO-1** исследователь подробно анализирует специфику ансамблевой работы и дает рекомендации, основанные на исполнительском опыте, полученном в результате реализации практической части диссертации.

Вторая глава **Неофольклорные черты стиля Трио INO-2** также состоит из двух параграфов. Первый из них **Фольклорная образность в Трио INO-2** посвящен анализу фольклорных стилем в музыкальном материале Трио INO-2; во втором параграфе **Значение фортепианной партии в Трио INO-2** подробно рассматривается роль фортепианной партии, ее значимость и пути преодоления возникающих в ходе работы ансамбля трудностей.

Третья глава **Стилевые и исполнительские особенности Трио INO-3 В. Ротару** включает следующие параграфы: в первом **Синтез традиций и новаторства в Трио INO-**

3 изучается гармоничное сопряжение фольклорных традиций и авторского текста в контексте данного Трио, а также ставится акцент на сопоставлении традиционного и новаторского в музыкальном языке произведения. Во втором **Специфика выразительных средств фортепианной партии в Трио *INO-3*** особое внимание уделяется непосредственно трактовке фортепианной партии и ее особенностям в Трио *INO-3*. Все главы заканчиваются выводами. Завершают диссертацию **Основные выводы** и рекомендации. Работа снабжена четырьмя приложениями: в первое вошли концертные программы, реализованные в процессе работы над исполнительским проектом диссертации. Содержанием последующих двух стали авторские рукописи В. Ротару Трио *INO-1* и *INO-2*; четвертое включает партитуру Трио *INO-3*.

1. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО *INO-1* ВЛАДИМИРА РОТАРУ

Формирование камерно-инструментального жанра происходило на протяжении длительного периода, сам термин появился тоже не сразу. Как сообщает пианистка и музыковед Т. Гайдамович, «...с развитием симфонической музыки, “камерной” музыкой стали называть произведения, написанные для сравнительно небольшого количества исполнителей и предназначенные для игры в узком кругу слушателей, в обычной комнате. Нередко с понятием “камерная музыка” связывалось и домашнее музицирование силами любителей музыки» [19, с. 4].

В отличие от масштабных инструментальных форм, таких, как концерт для солирующего инструмента и симфонического оркестра или симфония, камерный жанр точнее открывает и передает внутренний мир человека. Благодаря взаимодействию небольшого количества партнеров исполнению придается более интимный характер, и условия для музицирования требуются гораздо скромнее, что делает его заметно доступнее. Для камерно-инструментального ансамбля «...типично не только полное раскрытие человеческих чувств (это есть и в других жанрах), но особое, свойственное только ему отображение очень тонких и сложных оттенков различных душевных настроений» [там же]. В истории камерно-инструментальной музыки наибольшее распространение получили такие ансамблевые разновидности как дуэт, трио, квартет, квинтет.

Развитие и становление трио как камерного ансамбля происходило постепенно, на протяжении почти полутора столетий, пройдя путь от трио-сонаты до более привычного понимания этого термина как ансамбля из трех участников. Начало процесса кристаллизации академического состава трио скрипка-фортепиано-виолончель началось в начале XVIII века, когда появились первые произведения для скрипки и цифрованного баса. Написанные для двух облигатных голосов, но предназначенные для трех инструментов, они исполнялись солирующей скрипкой в сопровождении инструмента семейства клавишных и смычкового баса, повторявшего партию левой руки клавира. Чуть позже, в стремлении украсить и развить линию баса, композиторы отводили ему более самостоятельную роль, однако функция сопровождения у клавира пока сохранялась. Но, как пишет Т. Гайдамович, «фортепиано, пришедшее на смену чембало и клавиру, расширяло динамические и тембровые возможности ансамбля <...>. Скрипка и виолончель все более очевидно проявляли себя полноправными участниками трио» [20, с. 35].

На протяжении почти двух столетий и до наших дней фортепианное трио удерживает одно из ведущих положений в ансамблевой музыкальной литературе и по праву занимает почетное место в мировой музыкальной культуре. К этому жанру обращались многие композиторы, жемчужинами камерной музыки по праву считаются фортепианные трио Л. Бетховена, И. Брамса, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, поднявшие скромный прежде камерный жанр домашнего музицирования на его достойное место в концертных программах самых известных музыкантов мира.

По сравнению с другими традиционными ансамблями, такими как соната, квартет, квинтет, ансамбль из трех исполнителей – трио, имеет свою специфическую сложность для исполнения, о которой убедительно высказался выдающийся современный композитор рубежа XX-XXI вв. Андрей Волконский: «Трио я свое очень медленно пишу, потому что столкнулся с такими музыкальными трудностями, с какими не сталкивался. Трио – из камерных ансамблей действительно самый сложный, другие значительно легче. Трудность задачи стоит в том, чтобы создать равновесие звучания. В квартете это легко, потому что так все инструменты однородные, и имеют примерно одну силу и одно качество звучания. В квинтете тоже легко; тут противопоставляется фортепиано – квартету, получаются вполне равные силы. А в трио этого нет; надо равновесие создавать искусственно, а это очень трудно. Например, играет скрипка, а что будет, думаешь, играть виолончель? И наоборот» [цит. по 10, с. 148]. В отличие от монотембровых струнных произведений, этого «равновесия звучания» надо добиться с разнотембровым ансамблем фортепианного трио, различающимся по колориту и насыщенности звучания.

Истоки зарождения молдавского трио восходят к началу XX века. По замечанию И. Милютиной, «становление молдавского профессионального музыкального творчества, в том числе камерного инструментального, приходится на 40-е и первую половину 50-х годов» [73, с. 190]. Первыми продолжателями лучших традиций мировой камерно-ансамблевой музыки стали молдавские композиторы Е. Кока, Ш. Няга и К. Романов.

Камерно-инструментальный жанр является самой развивающейся и эволюционирующей областью в нашей стране и, как замечает в своем монументальном исследовании Е. Мироненко, «...пальму первенства бесспорно держит обширная область камерно-инструментальных жанров; за период со второй половины 80-х годов прошлого века до 2011 года композиторы сочинили около четырехсот камерно-инструментальных опусов» [78, с. 207]. Далее она делает вывод, что: «приоритетными для композиторов Молдовы стали сочетания типов фольклорного и романтического мышлений, например, в творчестве В. Ротару, Т. Кирияка, Г. Мусты, И. Маковея, К. Руснака, а также в некоторых сочинениях В. Загорского, З. Ткач» [там же, с. 211].

Оригинальный талант Владимира Ротару представляет собой яркую и свежую ноту в музыкальной жизни Республики Молдова. Практически все его произведения, как для оркестра, так и для каждого инструмента, написаны в молдавской народной стилистике. С раннего детства окунувшись в образный мир национальной народной музыки, любовь к которой он пронес через всю свою жизнь, композитор находил в ней все новые источники вдохновения, отразившиеся в его творческом наследии в сочинениях самых разных жанров инструментальной и вокальной музыки, от миниатюр до крупных циклических произведений. В то же время его творчество органично впитало в себя различные влияния современной музыки, оставаясь при этом глубоко национальным.

Самобытное композиторское дарование Владимира Александровича проявилось не сразу, свой путь в музыке он начал как исполнитель в Ансамбле народного танца *Жок*, играя на флейте, а затем продолжил, работая солистом симфонического оркестра в музыкально-драматическом театре, на базе которого в 1956 году открылся Молдавский Театр Оперы и Балета. Композиторский дар В. Ротару обнаружил С. Лобель¹, услышавший его импровизацию на фортепиано и посоветовавший талантливому юноше поступить в консерваторию на композиторское отделение в его класс композиции. После ухода из жизни С. Лобеля В. Ротару продолжил занятия с профессором Л. Гуровым², в классе которого были написаны *Скерцо для симфонического оркестра*, две части *Сонаты для флейты и фортепиано*, которые потом трансформировались в самостоятельные пьесы – *Концертное аллегро* и *Анданте кантабиле*, а также много романсов и хоров.

В. Ротару – тонкий лирик, не случайно в его творчестве большое место занимают романтические образы. В поисках эстетической опоры, наряду с романтической линией, он обращается иногда к стилизации музыки барокко, классицизма. Однако, совершенно очевидно, что в творческой индивидуальности композитора, безусловно, превалирует национально-почвенное мышление. Яркий представитель молдавского неофольклоризма, он сам признавался в интервью: «Я его (фольклор) не цитирую, а мыслю с его помощью, когда все средства выразительности пронизаны его духом. А если еще конкретнее и короче, то я пишу на своем родном молдавском музыкальном языке» [цит. по 77, с. 13]. Здесь представляется уместным вспомнить мысль музыковеда И. Милютиной о том, что «именно в камерной музыке, благодаря шлифовке, отточенности деталей те или иные явления музыкального языка проступают подчас рельефнее и ярче» [73, с. 209].

¹Лобель Соломон Моисеевич (1910-1981) – молдавский композитор, заслуженный деятель искусств МССР, профессор по классу композиции Кишиневской государственной консерватории.

²Гуров Леонид Семенович (1910-1993) – молдавский композитор, основоположник профессиональной композиторской школы в Молдове, профессор по классу композиции Кишиневской государственной консерватории, народный артист МССР, лауреат Государственной премии МССР.

1.1. Специфика музыкальной драматургии Трио *INO-1*

Трио *INO-1* Владимира Ротару создано в 2003 году. Оно сочинено в одночастной контрастно-составной форме, состоящей из двух разделов, обрамленных прологом и эпилогом, что вносит элементы репризности. Открывается Трио сольным **прологом** скрипки (*Lento e molto rubato*). В целом, в прологе композитор продолжает традицию протяженных философских монологов, обогащая музыкальный материал элементами фольклорного начала. Нетактированная монодия скрипки настраивает слушателя на общий эмоциональный тон, полный скорби и глубокого философского размышления. Очень медленный темп этого монолога, его характер и свободная, импровизационная ритмика в сочетании с тембром скрипки, позволяют провести параллели с сольными монологами в творчестве Д. Шостаковича, в котором они особенно обозначились, начиная с *Четвертой симфонии* (побочной партии первой части), затем в *Пятой, Шестой симфониях*, в *Первом концерте для скрипки и симфонического оркестра*, *Втором трио ми минор* и других произведениях.

Созданию образа напряженной медитативности и свободному мелодическому движению способствует использование широких интервалов, восходящих и нисходящих больших диссонантных скачков – увеличенной и уменьшенной кварт, увеличенной квинты, сексты, октавы, уменьшенной октавы, увеличенной ноты. Например, начинается пролог с увеличенной кварты, которая образуется форшлагом *ля* к тону *ре#* и сразу после нее следует уменьшенная кварта *ре#-соль*. Это стилизованный момент, характерный для молдавской народной музыки: повышенная четвертая ступень образует характерный интервал увеличенной кварты, которая часто встречается в дойнах, балладах, *cîntec de dor*. Использование композитором этих ладовых интонаций привносит оттенок печали в характер музыки.

Нотный пример 1. 1. 1. Пролог.



По структуре форма Трио *INO-1* приближена к композиторским фольклорным обработкам из двух частей, где первая часть – медленная и скорбная в духе дойны, вторая – быстрая, на танцевальных ритмах. В качестве примера приведем *Новую дойну* для голоса и симфонического оркестра Евгения Коки с подобной структурой. Вместе с

тем, с дойной Трио *INO-I* роднят мелизматика, *tempo rubato* и принцип импровизационности. Первый раздел написан в вариационной форме, она состоит из темы и двух вариаций. Представляем схему структуры первого раздела:

Схема 1. 1. 1.

Разделы	Пролог	Вступле- ние 1-8 тт.	Тема 9-24 тт.	I вариация 25-41 тт.	Связка 42-46 тт.	II вариация 46-61 тт.	Заключе- ние 62-66 тт.
Количест- во тактов	Нетакти- рован	8 т.	24 т.	16 т.	5 т.	16 т.	5 т.
Тонально- сти	<i>ля минор</i>	<i>ля минор</i>	<i>ля минор</i>	<i>ля минор</i>	<i>фа</i> <i>минор</i> → <i>До мажор</i>	<i>ля минор</i>	<i>ре</i> <i>минор</i> → <i>ля минор</i>

Не случайно композитор остановил свой выбор на вариационной форме. Она является естественной формой высказывания, использования привычного и близкого ему родного молдавского мелоса. По мнению исследователя Г. Григорьевой, «последовательное развертывание музыкальной мысли, сюжета, повествования – основная форма фольклора, вытекающая из мифологической природы мировосприятия народа. Фольклор не существует вне вариантных и вариационных преобразований, так как устная форма его бытования – это уже непрерывный процесс обновления» [36, с. 81].

Содержание музыки первого раздела философски наполненное, оно продолжает характер пролога. Образный строй здесь приближается к жанру сарабанды благодаря медленному темпу *Lento*, размеру 3/4 и широким крупным длительностям, таким, как половинные, половинные с точкой. В. Ротару, как правило, гармонично сочетает новые приемы композиторской техники, например, нетактированность, диссонантную интервалику, хроматизацию ткани с традиционными классическими средствами музыкальной выразительности.

Первый раздел начинается со **вступления**, которое создает образный фон, где формируются ритм и темп последующих темы и вариаций, происходит постепенное углубление трагически-философского содержания, заданного прологом.

Здесь, с появлением размера 3/4, возникает ощущение медленного шествия. Кроме того, необходимо отметить появление оригинальной фактуры с аскетичным двухголосием в басовом регистре у фортепиано, верхний голос которого дублируется пунктиром в партии виолончели. Его верхние звуки создают свою, рождающуюся из мелодики

пролога, тему – *ми-фа-до-ре-соль-фа#-до*, образующую вместе с остинатным басом скрытое двухголосие.

Нотный пример 1. 1. 2. Вступление.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The score is in 3/4 time and consists of eight measures. The Violin part is in treble clef and has a tempo marking of quarter note = 60 and the instruction 'e legato'. It remains silent throughout the first eight measures. The Cello part is in bass clef and also has a tempo marking of quarter note = 60 and 'e legato'. It plays a series of eighth notes, starting on a low C and moving upwards. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). It starts with a piano (p) dynamic. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line with some octaves indicated by an '8va' marking. The overall mood is somber and slow.

В т. 4 вступления формируется огромный регистровый разрыв в партии фортепиано: на дпящемся басу *ля* в субконтроктаве, появляется септима *си-ля* в четвертой октаве, на последней восьмой такта. Композитор расцвечивает суровое двухголосие колористическим двузвучным бликом в партии фортепиано, отстоящим от баса на шесть октав. Дпящийся недолго по времени и находящийся в очень высоком регистре, светлый как луч, блик вносит важный контраст, оживляя медленный ход движения. Отметим преимущественно диссонантную интервалику этих двузвучий, поскольку в дальнейшем проведении темы они состоят из септим, постепенно увеличиваясь по продолжительности от восьмой длительности до половинной. Данный блик возникает в каждом четвертом такте на разных его долях. Восьмитактовый синкопированный блок, из которого формируется в басу партии рояля во вступлении, будет абсолютно неизменно повторяться на протяжении сорока тактов, до окончания первой вариации. При этом фактура в партии рояля неотделима от тонического остинатного звука *ля*, который присутствует во всех интервалах половинными длительностями.

С девятого такта вступает **тема** вариаций у скрипки, звучащая в сопровождении фортепиано и виолончели, повторяя интонационно материал пролога, однако уже без штриха *sul ponticello*, в динамическом нюансе *piano* и устанавливая размер три четверти.

Тема написана в форме периода, состоящего из двух предложений по восемь тактов. Она излагается в импровизационной манере, в ней нет динамических контрастов. Мерное движение осуществляется посредством остинатных фигур сопровождения. Здесь, с появлением скрипки, композитор использует максимально широкий разрыв регистрового диапазона рояля, который как бы акустически охватывает струнные, которые оказываются между его низких басов и интервалов в высоком регистре, создающих вместе трагическую атмосферу. Дополнительно ее усиливает остинатное

сопровождение и звучащий на его мерном фоне сумрачный и внутренне напряженный напев скрипки.

Нотный пример 1. 1. 3. Тема вариаций.

8

Vln. arco p

Vc. p

Pno. p

Фортепианная фактура постепенно насыщается диссонантными интервалами (септимы, уменьшенной квинты и увеличенной сексты), более мелкими длительностями, а также двойными нотами в партии виолончели, подводя к началу *первой вариации*, обозначенной ремаркой *espressivo*. Она начинается с т. 25, построена, как и тема, в форме шестнадцатитактового периода. В первой вариации автор обогащает музыкальный материал фактурно, интонационно и ритмически. Монолог скрипки наполняется активными ритмическими формулами, такими, как триоли, синкопы, ряды шестнадцатых, при помощи чего материал вариаций становится более подвижным. Автор вводит в фактуру скрипичной партии двухголосие, в котором распознаются звуки темы.

Нотный пример 1. 1. 4. Первая вариация.

25

Vln. espress. p

Vc. pizz

Pno. p

Фортепианное изложение постепенно уплотняется аккордовыми структурами, доходящими до пятиголосия, развиваясь на продолжающем звучать восьмитактовом блоке. Аккомпанемент двойными нотами в партии виолончели, начавшийся с проведения темы, переходит из штриха *arco* в *pizzicato*, дополняя изменения в характере музыки. В партии скрипки композитор продолжает использовать характерные интонации увеличенной секунды третьей и четвертой ступеней *ля минора*, а также широкие интервалы – септимы и октавы. В кульминации данной вариации обращает на себя

внимание необычно широкий интервал в партии скрипки – квартдецима ля-соль, где верхняя нота – соль третьей октавы является практически регистровым пределом инструмента. Развитие музыкального материала первой вариации включает две волны: кульминация первой приходится на такт 32, кульминация второй – на такт 39.

Следующая за первой вариацией небольшая пятитактовая *связка* (тт. 41-45), написанная в *фа миноре*, начинается на *subito piano*; тематический материал подается сначала в октавном унисоне виолончели и фортепиано, затем в унисоне скрипки и фортепиано в приму на фоне глубоких диссонантных аккордов в партии фортепиано. В связке происходит модуляция в *До мажор*, обозначающая переход ко второй вариации.

С такта 46 начинается **вторая** вариация в основной тональности *ля минор*, с контрастной полифонией струнных и активными фигурациями фортепиано с возобновляющимся подчеркиванием тонической оstinатной гармонии в басу:

Нотный пример 1. 1. 5. Вторая вариация.

The image shows a musical score for measures 43 to 45. It consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Violin part begins with a half note G4, marked 'arco' and 'p'. The Viola part has a half note G3. The Piano part has a half note G2. In measure 44, the Violin part has a half note A-flat4, marked 'arco' and 'p'. The Viola part has a half note A-flat3. The Piano part has a half note A-flat2. In measure 45, the Violin part has a half note B4, marked 'sul ponticello' and 'p'. The Viola part has a half note B3. The Piano part has a half note B2. The score ends with a double bar line after measure 45.

Ее отличает тембровое преобразование темы, которую автор теперь поместил в низкий виолончельный регистр. В то же время в партии скрипки появляется новая экспрессивная тема, образующая контрастную полифонию с основной темой вариаций у виолончели, поэтому рекомендуется ее исполнять на *piano*, давая возможность виолончели выделить свой голос. Однако изменения в теме связаны не только с тембровыми, но и фактурными трансформациями. Дальнейшая драматизация музыкального образа происходит при помощи более низкого регистра инструмента и большего тесситурного разрыва с темой скрипки. Монолог скрипки из пролога в этой вариации превращается в диалог виолончели и скрипки. Одновременно активизируется фактура в партии фортепиано. Аккорды из предыдущих проведений темы преобразуются в подвижные фигурации восьмыми, интервально расширяющимися от секунды до септимы. Эти фигурации восьмыми впоследствии сохраняются на тоническом органном пункте до конца вариации, дополняясь приемом двухголосия.

Заключение первого раздела начинается в т. 62 и длится пять тактов. При всем его мелодическом сходстве со связкой (тт. 42-46) в нем существует несколько отличий: здесь нет точного унисона фортепиано и струнных, автор не передает ее мотив от одного инструмента к другому, как это было в первом случае, однако здесь появляется подголосок у виолончели. К тому же меняется соотношение тональных планов: в первой связке это были *фа минор* и *До мажор*, а во второй тематический материал развивается от *ре минора* к *ля минору*.

В т. 67 начинается **второй** раздел, приближающийся к жанру стремительной пляски с оживленной ритмикой и острыми гармоническими оборотами. Структура второго раздела – трехпятчастная репризная форма с варьированной репризой.

Схема 1. 1. 2. Структура второго раздела.

Разделы	Вступление	a	b	a ¹	c	a ²	Эпилог
Такты	67-70 тт.	71-88 тт.	Кульмин. зона 89-96 тт.	97- 105 тт.	106- 110 тт.	111- 119 тт.	Нетактирован
Количество тактов	4 т.	18 т.	8 т.	9 т.	5 т.	8 т.	-
Тональности	<i>ре минор</i>	<i>ре минор</i>	<i>соль минор</i>	<i>ре минор</i>	<i>соль минор</i>	<i>ля минор</i>	<i>ля минор</i>

Во втором разделе резко меняется образная сфера музыки. Если первый раздел наполнен философски сосредоточенной медитацией, то характер второго можно определить как некую галопирующую стремительную пляску со зловещим оттенком. Активный, подвижный характер проявляется с первых тактов вступления в партиях фортепиано и виолончели, где нюанс *piano* придает образу настроение скрытой тревожности. Далее на *tr* звучит основная тема раздела в партии скрипки.

Ее интонации можно охарактеризовать как иронично-саркастические; на фоне синкоп виолончели образ скрытой угрозы постепенно трансформируется в мрачный шабаш. Настороженное и приглушенное сопровождение рояля усиливает атмосферу сумрака линией глубоких басов. Множество чистых квинт и кварт в аккомпанементе фортепиано и виолончели рождает ощущение пустоты и безнадежности.

Нотный пример 1. 1. 6. Тема второго раздела.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violin (Vln.) in treble clef, showing measures 71-74 with a melodic line featuring chromaticism and staccato notes. The middle staff is for Viola (Vc.) in bass clef, providing a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom staff is for Piano (Pno.) in bass clef, featuring a low register with powerful chords and bass lines. The score is marked with a '71' at the beginning of the first measure of each staff.

При втором проведении темы в разделе *a* в партии рояля рождается мотив, вступающий в спор с основной темой у скрипки. Его острые, колкие восьмые и шестнадцатые на *staccato*, а также хроматические интонации придают музыке выпуклость и обостряют конфликт. Это противостояние по нарастающей продолжается весь эпизод *a*, переходя в кульминационный эпизод *b*. Его можно определить как промежуточную кульминацию победы злых сил. Ансамбль струнных исполняет в двухоктавном унисоне тему, полную восходящих хроматизмов. Драматизм кульминации придают мощные басы рояля в низком регистре контроктавы и синкопированные аккорды с острыми секундовыми включениями. Зона кульминации представляет две волны, которые стремительно взлетают вверх и неожиданно эффектно обрываются. Множество синкоп, прихотливый ритм в теме струнных в сочетании с тянущими хроматическими интонациями на фоне мощных и, вместе с тем, порывистых аккордов рояля создают полную иллюзию разгула враждебной стихии.

Следующий за взрывной кульминацией эпизод *a'* неожиданно начинается на *subito piano*. Он как будто возвращает нас к началу раздела, но происходит несколько важных фактурных трансформаций, меняющих смысловую нагрузку: тему теперь автор поручает виолончели, ее синкопы переходят в партию рояля, в которой остался колючий мотив из второго проведения темы, а в партии скрипки появляются свистящие флажолеты, наводящие страх на слушателей. Тема звучит глухо и мрачно в низком виолончельном регистре, флажолеты создают ощущение полной безысходности, а синкопы в партии рояля добавляют тревожности. Отсутствие первой доли в аккомпанементе придает теме ощущение метрической неустойчивости.

Тяжеловесное и более драматичное звучание темы приводит к эпизоду *c*. Он воспринимается как окончательная торжествующая победа злого начала. После ритмической «сбивки» в завершении темы предыдущего эпизода *a'*, основная кульминация второго раздела начинается неожиданно и воздействует на слушателей еще

более остро. Фактурно и полиритмически насыщенная, она обрушивается внезапно, как звуковая лавина. Изменения в этом эпизоде затронули и ритм, и фактуру: у струнного ансамбля появляются двойные ноты, звучащие на *f* штрихом *marcato*. В партии рояля фактура уплотняется трех- и четырехголосными аккордами.

Нотный пример 1. 1. 7. Эпизод с.

Параллельно происходит ряд ритмических изменений — в партию рояля возвращается первая доля в басу. В это же время унисон скрипки и виолончели исполняется безостановочными четкими восьмыми. Их моноритмическое изложение не совпадает с синкопированными аккордами у фортепиано. Соло рояля на *ff* противопоставляется партиям струнных. Стремительно развиваясь, драматически нарастающая музыкальная волна приводит к основной кульминации раздела. В ней превалирует негативная образность с многочисленными хроматизмами и диссонирующими аккордами у фортепиано. Реприза в разделе *a2* претерпела несколько изменений: в партии фортепиано происходит сужение регистров, разрежение аккордов.

Закрывающий Трио *INO-1* траурный *эпилог* без изменений повторяет пролог и снова возвращает нас к образу философских размышлений о трагичности жизни. В т. 120 начинается *эпилог*, написанный на материале вступления. Снова автор вводит слушателя в мир личных психологических переживаний. Эмоционально наполненный скрытым трагизмом, он завершает Трио. Музыкальный материал пролога и эпилога различается только последним интервалом в партии скрипки, где в начале *ля* — нижний звук квинты, (*ля-ми*), а в конце — верхний (*ре-ля*). В прологе оба звука относятся к тоническому трезвучию, а в эпилоге это звуки субдоминантовой гармонии *ля минора*. Решение автора окончить Трио *INO-1* не основными ступенями *ля минора* является весьма неожиданным.

1.2. Основные исполнительские трудности фортепианной партии в Трио *INO-1*

Обратимся к вопросам исполнительства Трио *INO-1*. Трактовка композиторского текста имеет решающее значение для концертной интерпретации произведения в целом,

так как именно в процессе непосредственно воплощения авторского текста участниками ансамбля он оживает для слушателя. Эту мысль подтверждает исследователь И. Горбушина: «В процессе реализации композиторского замысла, зафиксированного в авторском тексте, во время исполнения перед участниками ансамбля встает вопрос о трактовке произведения, поскольку нотный текст подвергается творческому прочтению и, соответственно (следовательно), модификации. На этой основе возникает специальная проблема исполнительской интерпретации композиторского фортепианного текста, которая включает в себя целый ряд вопросов, в частности: как нужно исполнять то или иное произведение, почему именно так, каков исполнительский потенциал элементов нотного текста, где границы его толкования и т. д.» [31, с. 7].

Право каждого музыканта индивидуально передать сочинение, придать ему свое видение, но смысл произведения, его основная идея должны безусловно подчиняться авторскому замыслу. О главенстве автора и его воли писал известный русский композитор и пианист А. Г. Рубинштейн: «...сочинение – это закон, а виртуоз – исполнительная власть...» [90, с. 92]. Борясь с исполнительским произволом на эстраде, он не раз возвращался к идее более точного воспроизведения замысла композитора. И. Гофман, знаменитый пианист-виртуоз, вспоминает о своих уроках у мастера, говоря, что он «всегда заставлял меня приносить с собой ноты, настаивая на том, чтобы я играл все в точности так, как написано!» [35, с. 70]. «Мыслящему художнику, – писал Рубинштейн, – предоставляется свобода в понимании исполняемого, потому что для него есть одно обязательное – это идея, лежащая в основании произведения. Познать эту идею, перечувствовать ее, или осветить разумом, вот что является первой задачей исполнителя» [цит. по 6, с. 394].

Поэтому так важно при первичном прочтении нотного текста внимательно всматриваться во все ремарки композитора, при помощи которых он может донести свои пожелания. В этой связи очень интересно мнение одного из самых известных пианистов современности Григория Соколова: «Прежде всего, нужно подумать о том, что есть некая объективная данность – ноты, то есть бумага со значками. Но произведение само по себе всегда субъективно, потому что мы не знаем, какое оно: веселое, грустное, печальное, пока оно не сыграно. И каждый сыграет по-своему. Это совершенно удивительное, феноменальное явление, когда в создании произведения участвуют два человека, как правило, разделенные бездной времени. Иначе говоря, произведение не существует вне интерпретации. Это первое и главное» [цит. по 98, с. 8].

Музыкальный текст произведения содержит в себе многообразие исполнительских указаний, они несомненно выступают объективной основой трактовки музыкального

текста. И самые, казалось бы, незначительные пометки автора могут иметь решающее значение для верной интерпретации произведения. Особенно ценными в этом свете представляются записи в нотах, сделанные исполнителями перед первым исполнением в результате работы с автором. Именно такой автограф используется в этой исследовательской работе.

Во время работы над произведением, по мнению исследователя М. Коваленко, исполнителям следует выработать общность трактовки, так как «обязательным фактором для приближения к истинной интерпретации музыкального произведения должно быть общее для участников ансамбля ощущение отклонений в «дыхании» музыкальной ткани» [46, с. 395]. Чувство ансамбля появляется в результате совместных репетиций и обсуждения произведения, и такой коллегиальный подход является исключительно важным для создания цельного и верно найденного образа при исполнении. По мнению великого пианиста XX века К. Игумнова, «в ансамбле главное – это контакт, взаимопонимание, – и не только головой, но и чувством, ощущением музыки. Очень полезно бывает сочетать свои намерения с намерениями других; часто это помогает лучше разобраться в собственных намерениях» [цит. по 72, с. 408]. Все, написанное композитором в партитуре, дает ключ к пониманию, которое должно быть общим у всех участников ансамбля: сюда относятся техническая и динамическая согласованность, единство интонации и штрихов.

Однако, именно творческое преломление нотного текста конкретными исполнителями и придает интерпретации ее индивидуальное отличие, которое может быть очень значительным, порой даже далеким от общепринятых канонов. И то, насколько убедительно прозвучит сочинение, определяет и возможные отступления от существующих норм исполнения. Согласимся в этом с И. Горбушиной, которая считает, что «аргументация исполнительской интерпретации произведения как важнейшего фактора исполнительства, предполагает творческий подход музыканта к композиторскому тексту. Композиторский текст содержит определенные параметры – динамику, темп, агогику, артикуляцию и пр., – которые не имеют точной меры, т. е. аппроксимативны, что и обуславливает их творческую интерпретацию во время концертного исполнения» [31, с. 4].

В начале работы над Трио *INO-I* ансамблистам, в первую очередь, следует обратить внимание на авторскую ремарку *Lento e molto rubato*. Сольный речитатив скрипки необходимо сыграть выразительно и темпово свободно, используя для создания тембра указанное автором *sul ponticello*. Кроме этого, композитор предлагает применение сурдины для большего эффекта затаенности и, вместе с тем, трагичности. Развертывая

повествование, нужно соблюдать метроритм и выдерживать паузы. При исполнении пролога, скрипачу желательно продумать правильное распределение смычка, так как характер *rubato* создается за счет изменения его скорости, влияющей на звук, и незначительных динамических отклонений.

Две первые музыкальные фразы следует выстроить с неким нарастанием относительно друг друга, чтобы они привели к целой ноте *до* под фермой, являющейся смысловой точкой этого небольшого отрезка. Пауза между ними является естественным взятием дыхания для продолжения мелодической линии. Фраза после фермы снова прерывается, и после короткого дыхания кульминация пролога приходится на половинную ноту *соль* второй октавы, после нее следует небольшое завершение. И особое внимание нужно уделить паузе под фермой между прологом и первым разделом. Звучание скрипки после чистой квинты *pizzicato*, завершающей пролог, должно полностью раствориться в пространстве (см. нотный пример 1. 1. 1.).

Важной задачей на первоначальном этапе работы в этом Трио *INO-I* является точный выбор звуковой окраски для всего ансамбля и распределение динамики в нюансах *p-mp*. К этому изначально обязывает акустическая хрупкость сольного пролога скрипки. Далее, пианисту следует учесть, что тонкие красочные эффекты требуют исполнительского мастерства, так как почти все вступление должно звучать несколько приглушенно, на полутонах. После заключительного интервала *pizzicato* скрипки нельзя допустить неожиданно громкого вступления фортепиано и виолончели. Чтобы предотвратить резкий и, возможно, громкий звук при взятии ноты *ля* левой рукой в субконтроктаве, который может разрушить всю атмосферу, ранее созданную в прологе скрипкой, пианисту желательно сыграть его возможно мягче, но достаточно полнозвучно, чтобы он длился четыре такта, как указано автором.

Поскольку вступление начинается в динамике *piano* и его образная сфера предполагает некую отстраненность, здесь допустимо кратковременное использование левой педали. Затем ее требуется снять в паузе перед интервалом в правой руке, чтобы он высветлился на фоне глубокого баса левой руки и прозвучал темброво контрастно и достаточно ярко. Чтобы подчеркнуть пространство между отстоящим далеко басом и высокими нотами в интервалах правой руки, целесообразно выделить их верхние звуки (см. нотный пример 1. 1. 2.).

В партии левой руки, помимо баса, уместно прослушать верхние ноты интервалов, образующих, как уже было сказано, свой мотив, продублированный в партии виолончели. В свою очередь, обращают на себя внимание низкие октавы в басу, зализанные «ля», находящиеся на пределе регистровых возможностей инструмента. Эти, несущие

существенное значение для тембровой окраски, басы имеет смысл исполнить с использованием средней педали, которая поможет исполнителю продлить басы до 4-х тактов, указанных композитором. Как второй способ, предлагаем исполнение этого фрагмента посредством распределения нот между двумя руками, чтобы обеспечить длительное звучание баса и чистоту звука между сменяющимися гармониями. При таком методе игры возможно использование левой педали. И, безусловно, заслуживает внимания вариант обращения пианиста к правой педали, которая создаст ощущение ирреальности и добавит образу дополнительные тембровые краски.

О педали и умелом ее использовании написано достаточно много, однако универсального рецепта ее применения в каждом конкретном случае исполнителю не может дать никто. Пожалуй, как ничто иное, педаль определяется исключительно слухом и эстетическим чутьем пианиста. Широко известно мнение педагогов, что «педаль нельзя научить». Ее применение определяется совокупностью разных факторов: акустика зала, его размеры, наличие в нем публики или ее отсутствие, особенности рояля, немного громче или тише сыгранные мелодия или аккомпанемент и другие, являются решающими для пианиста в каждом конкретном выступлении. Много учесть не представляется возможным, поэтому требуется непосредственная коррекция педализации. Ведь обозначения, оставленные в нотах композиторами или редакторами, дают лишь самое общее представление, более точные указания порой противоречат условиям, в которых звучит произведение. Исходя из этого пианист, педализуя, руководствуется принятыми требованиями стилистики сочинения и собственным слухом.

Педаль во многом определяет «звук» пианиста, его красоту и индивидуальность, чистоту интонации, так как именно эта «душа рояля», по словам Рубинштейна, оживляет звук, придавая ему певучесть и связность. Она помогает преодолеть присущую инструменту молоточковость и ударность. «Педаль – пишет Г. Коган – неизмеримо обогащает красочную палитру, а тем самым и выразительные возможности пианиста, оказывает значительное, подчас решающее влияние на колорит звучания, на интонацию и оттенки исполнения. Искусный пианист должен умело пользоваться всем богатством красок (фортепианной звучности, применяя для этого самые разные способы и приемы: педаль (правую) полную, половинную, четвертную, тремолирующую или вибрирующую, ритмическую и гармоническую, одновременную и запаздывающую, совместное действие обеих педаль (правой и левой), одну левую педаль (придающую звучанию особый «теневой» или «графический» колорит), противопоставление педального и беспедального звучания и т. д.» [49, с. 66-67].

В приведенном отрывке Г. Коган освещает почти всю основную палитру применения педалей, показывая, что его разнообразие и сочетание варьируются до бесконечности. Из него можно сделать вывод о несомненной значимости и, одновременно, сложности педализации. Поскольку весь первый раздел написан в медленном темпе, роль педали является крайне значимой. Линия баса звучит на правой педали, являясь звуковой подушкой для струнного ансамбля. Двухголосную музыкальную ткань в левой руке пианисту немаловажно объединить в единую логическую и интонационную цепь. В партии виолончели, вступающей вместе с фортепиано, не следует допустить, чтобы обозначенные паузы прервали общее движение музыкальной мысли, для чего необходимо ее тщательно выстроить темброво, фразировочно и динамически. Рекомендуется первое совместное проведение сыграть более приглушенным звуком, второе – с постепенным небольшим *crescendo*, которое подготовит вступление скрипки с экспозицией темы (см. нотный пример 1. 1. 3.).

Относительно статичная партия фортепиано динамически поддерживает развертывание образа постепенно нарастающим *crescendo*. При исполнении второй вариации необходимо выдерживать синкопированные длительности, не ускоряя движение, а при построении фраз обратить внимание на паузы, не сокращая их для последующего развития движения. Это особенно касается партии виолончели. Исполнителям партии скрипки и виолончели следует дополнительно обратить внимание на *crescendo*, которое необходимо выдержать на протяжении вариации. Его требуется рассчитать так, чтобы *pizzicato* в такте 40 звучало на *f*, но без треска струн, а следующий такт должен прозвучать контрастно на *subito piano*.

Для пианиста в этом отрезке важно подчеркивать первую долю, с одной стороны – объединяя и уравнивая ансамбль метроритмически, с другой – для контраста обилию синкоп в партии скрипки. Громким кульминационным аккордам рояля в заключении вариации в т. 40 требуется некоторое время, чтобы рассеяться. Для этого разумно сделать небольшую цезуру, во время которой обертоны отзвучат полностью. При исполнении аккордов желательно не повторить распространенной ошибки в педализации, и снять педаль аккуратно, избежав характерного «педального «хлопка», подобного выстрелу пробки от шампанского», как пишет Н. Голубовская в своей известной работе [26, с. 89].

Аккорд в партии фортепиано (т. 41) представляет известную трудность для исполнения, поэтому рассмотрим способы возможных действий: если позволяет величина и растяжка рук, можно использовать первый палец левой руки для одновременного взятия малой секунды *соль-ля-бемоль*, это освободит правую руку и сделает исполнение ее партии удобнее.

Более надежным, однако, представляется второй вариант, с использованием средней педали при взятии аккорда и дальнейшей смене правой педали при исполнении мотива в партии правой руки. Этот фрагмент можно сыграть, соответственно, взяв ля-бемоль первым пальцем правой руки и, грамотно применив только правую педаль, аккуратно подменить ее по мере необходимости, руководствуясь слуховыми ощущениями.

Нотный пример 1. 2. 8. Связка.

The musical score shows three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). Measure 37 is marked. The Violin part has a melodic line with dynamics *mp* and *pp*, followed by a *pizz.* section. The Viola part has a rhythmic accompaniment with dynamics *arco*, *pizz.*, and *arco*. The Piano part has a complex texture with chords and a prominent bass line, with dynamics *subito p* and *pp*.

В ансамблевом отношении советуем внимательно отнестись к восьмой доле после четверти с точкой, она придает движение несколько статичной музыке связки и должна быть одинаковой длительности у всех участников ансамбля, начиная с пианиста и заканчивая скрипкой соответственно. В такте 45 обратим внимание на цезуру, имеющую значение для исполнителей, т.к. она важна для разделения музыкального материала, обозначая конец одной вариации и переход к другой, формируя собой изменение характера.

В данном эпизоде пианисту необходимо динамически поддерживать скрипку, партия которой акцентирует ведущую мелодическую линию. Очень низкий, глубокий регистр грозно повторяющихся октав рояля усиливает ощущение трагизма и мрачности. В остинатных восьмых посоветуем пианисту выделить скрытое двухголосие. Темброво они должны звучать несколько отстраненно, безобертоново, имитируя выхолощенный штрих скрипки, на фоне глубокого наполненного басового сопровождения в партии левой руки пианиста. Тема скрипки исполняется кантиленно, особую значимость приобретает чистота интонирования, при которой слышнее отзвук обертонов, что придаст более звонкий оттенок скрипке, играющей с сурдиной. Чтобы усилить контраст между темами струнников, автор оставил ремарку *sul ponticello* в партии скрипки, вновь играющей у подставки, что привносит несколько мистический оттенок.

С такта 49 до такта 54 следует сделать *crescendo*, где после очередной вершины начинается новый виток развития. Дублированные ноты в обеих руках в партии фортепиано нагнетают возрастающее беспокойство. Скрытое двухголосие в партии правой руки способствует постепенному нарастанию напряжения; восходящие секундовые интервалы в подголосках создают дополнительное ощущение тревожности. Темп исполнения второй вариации выстраивается таким образом, чтобы не терялся пульс до начала второй связки и завершающей ее цезуры. В момент звучания второй связки развитие музыкального материала вновь обрывается.

Ансамблистам порекомендуем обратить внимание на музыкальную ткань в точке соединения вариации и заключения:

Нотный пример 1. 2. 9. Заключение.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score covers measures 60 to 64. The Violin part begins with a measure marked 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco), followed by a 'subito p' (subito piano) marking. The Viola and Piano parts also have 'subito p' markings. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The score is written in 4/4 time.

Здесь развитие музыкального материала вариации вновь обрывается и начало заключения удобнее исполнить через короткий люфт, который позволит отзвучать *pizzicato* скрипки и обертонам в аккордах фортепиано и, вместе с тем, выполнить нюанс *subito piano*. Начав исполнение на *piano*, целесообразно сделать небольшое фразировочное *crescendo* на протяжении заключения и, неожиданно смягчив его, сфигурировать заключительный аккорд. После него композитор обозначил цезуру, подчеркнув завершение первого раздела и переход ко второму.

Основной задачей участников ансамбля при создании характера вступления второго раздела становится четкая ритмическая пульсация. Темп сразу задает виолончель своими синкопированными интервалами, которые придают особую нервность музыке. Их необходимо выдерживать, т. к. ритмическая точность очень важна для формирования нового образа, контрастного музыкальному материалу первого раздела. Прерывистые синкопы в партии виолончели нельзя ускорять ни в коем случае, иначе разрушится метроритм и в дальнейшем будет трудно сохранить ансамбль при вступлении скрипки.

В волнообразной скрипичной партии желательно избежать однообразия, выстраивая ее развитие динамически и темброво; повторяющиеся мелодические фразы не должны останавливать общего хода музыкальной мысли. Здесь следует обратить внимание на четкую артикуляцию мелких длительностей, которая позволит услышать все ноты. Для более точного интонирования хроматизмов советуем правильно распределить акценты, соблюдая метроритм.

Нотный пример 1. 2. 10. Второй раздел.

На партию скрипки ложится основная мелодическая нагрузка. Задачей виолончелиста становится строгое соблюдение метроритма, а для пианиста с такта 71 главным является выстраивание динамической линии. «Звонящие» интервалы в партии рояля следует исполнять собранным звуком, не затягивая их. Очень важна опора на первую долю в басу партии рояля, она даст ощущение времени прежде всего виолончели, в партии которой первая доля отсутствует достаточно продолжительное время. Тема скрипки исполняется без сурдины, отчего звучание инструмента воспринимается более наполненным и открытым. В соответствии с образным строем и фортепианное изложение приобретает иные очертания: глубокие интервалы в басу (квинты и сексты), преимущественно кварты и квинты в высоком регистре. В такте 71 и далее пианисту, несмотря на диссонирующие гармонии, педаль менять не следует; образующиеся звуковые наслоения здесь очень уместны и в сочетании с партиями струнных они усилят образ надвигающейся опасности и зловещей напряженности.

Вновь затрагивая тему педали и педальных звучностей, хочется привести ставшее классическим изречение Г. Когана о том, что «...педализация зависит не только от стиля исполняемой музыки, характера данного, произведения или эпизода и предварительного замысла исполнителя, но и от условий, не могущих быть учтенными заранее и возникающих лишь в самый момент исполнения» [49, с. 68]. Имеется в виду, что именно данные акустические условия зала будут создавать необходимые предпосылки для большего или меньшего количественного использования педали, ее глубины нажатия, поэтому требуется своевременная коррекция с учетом всего изложенного.

В такте 79 необходимо обратить внимание на синкопированный аккорд, который желательно не затягивать, он создаст ощущение острой ритмической сбивки и акцентированности, своеобразной неожиданной остановки движения. Важная четвертная пауза после короткого аккорда позволит услышать вступление скрипки. Следует его вовремя снять рукой и с педали, подчеркнув начало новой фразы.

В такте 80 и далее жесткие, колкие *staccato* в партии рояля должны звучать ярко и предельно остро, образуя диалогичное противопоставление с партией скрипки. В подвижном темпе требуется играть очень активными и собранными пальцами, и даже в такте 87 постараться сыграть штрихом *staccato* шестнадцатые. В такте 88, чтобы выполнить указанное автором *crescendo* и тремоло, нужно сначала взять аккорд, затем из динамического нюанса *piano* начать тремолирование, не меняя педали, что позволит значительно увеличить объем звука.

Кульминация в т. 89 – унисон скрипки и виолончели, где безусловно важно упомянуть об интонационной близости струнной группы. На его фоне регистровый разрыв в партии фортепиано увеличивает обертоновую наполненность и масштаб звучания; подчеркнуть его помогут выделенные ноты в басу и секунды в аккордах правой руки. Порекомендуем пианисту, кроме того, сделать постепенное *crescendo*. Его разумно начать на *mf*, несколько прибрав звук, несмотря на указанное *f*. Этот прием позволит сделать нарастание более выпуклым, одновременно сохранив динамические ресурсы для развития в более мощной второй волне, начинающейся в такте 93. В данном случае пианисту, несмотря на то, что аккордовая фактура к этому располагает, исключительно важно удержаться от использования в нюансе *f* всего звукового потенциала инструмента, так как в дальнейшем потребуется сделать яркое *crescendo*, чтобы оттенить *subito piano* в тактах 96-97.

Нотный пример 1. 2. 11. Эпизод *b*.

The musical score shows three staves for measures 89, 90, and 91. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are in unison, starting with a forte (*f*) dynamic. The Piano (Pno.) part features a complex, rhythmic accompaniment with a crescendo. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part includes a 'arco' marking above the first measure.

Короткие 4-х тактовые реплики на *crescendo* необходимо организовать динамически последовательно, чтобы *ff* звучало оправданно и подготовлено, так как после туттийного изложения в такте 97 снова происходит контраст в динамике (*subito piano*).

Здесь важно обратить внимание на сбалансированность звучания. При исполнении решительных аккордов плотным звуком в тактах 86-95, следует проинтонировать мелодическую линию в верхнем голосе. Для этого аккорды требуется взять с акцентом на упругий 5-й палец. В такте 96 следует снять педальный гул в паузах восьмыми, что позволит в дальнейшем лучше услышать *subito piano*.

Нотный пример 1. 2. 12. Эпизод *a'*.

The musical score for measures 95-96 of episode *a'* is presented for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). Measure 95 begins with a forte (*f*) dynamic. In measure 96, there is a marked dynamic shift to *subito p* (subito piano) for all instruments. The Viola part is marked *non legato*. The Piano part features a complex texture with dense chords in the left hand and a more melodic line in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Чтобы контраст получился острее, новый материал эпизода *a'* можно сыграть с употреблением левой педали (*una corda*); ее применение придаст оригинальный тембровый оттенок, а также позволит лучше прослушать тему, звучащую теперь в исполнении виолончели, где она окрашивается новыми тонами в низком басовом регистре. Здесь начинается диалог виолончели и фортепиано, синкопы которой передаются в партию рояля. Короткие отрывистые мотивы на *staccato* в верхнем голосе как бы спорят с основной темой.

Начинающаяся новая волна, в которой все более зло и жестко звучат переключки инструментов, требует продуманного распределения звучности всего ансамбля таким образом, чтобы привести в такте 105 к очередной вершине. По мере продвижения к кульминации музыка динамически накаляется, фортепианное изложение усложняется. Отметим, что перед тактом 106 уместен небольшой люфт, который позволит яснее обозначить второй виток кульминации и подчеркнуть укороченную двухчетвертную сбивку.

Для скрипки желательно все ноты на баске сыграть более полным и густым тембром, что позволит убедительно прозвучать инструменту на струне *соль* с виолончелистом. Кроме этого, в двойных нотах струнным желательно добиться абсолютно идентичного штриха и тщательно выстроить интонацию. Пианисту в тактах 106-107 педаль менять не рекомендуется, поскольку она не создает ненужных наслоений;

более того, если ее сменить, фактура, оставшаяся без басовой поддержки, сильно обесцветится (см. нотный пример 1. 1. 7.).

Далее в т. 106, на фоне маркированного движения струнных, на *ff* звучит соло рояля. Пианисту здесь рекомендуем обратить внимание на сложность ритмической фактуры в синкопированной теме. Вместе с этим расширяется регистровый диапазон, охватывающий в такте 109 расстояние в пять октав между большой и четвертой. Рассмотрим аккорды в левой руке. Проходящий в верхнем голосе хроматический подголосок сливается в унисоне со струнной группой, в которой он проводится восьмыми. Глубоко и вместе с тем цепко следует взять аккорд на первой доле в партии левой руки, чтобы он прозвучал возможно дольше.

В такте 106 на указанной динамике *ff* начинается кульминационная зона, которая развивается на нарастающем *crescendo* до такта 111. Чтобы сделать ее более выразительной, можно предложить разделить исполнение на две небольших волны и в такте 108 несколько убавить звучность для более убедительного нарастания в такте 110. Цезура после *sf* позволит оттенить и сделать ярче контраст между ним и *subito piano* в следующем такте. На фоне угасающего аккорда рояля в последний раз начинается тема у скрипки. Она исполняется с сурдиной, таким образом автор темброво соединил последнее проведение темы и эпилог. Напомним, пролог аналогично звучит с сурдиной, что придает произведению в целом законченность и большую цельность. Тема звучит на фоне аккомпанемента рояля в динамике *pp* и синкопированных интервалов виолончели штрихом *pizzicato*.

В такте 110 пианисту предложим два варианта исполнения. Если строго придерживаться единой метроритмической пульсации, то можно сделать *subito piano* аккорда, для чего сначала нужно взять его на *sf*, затем перехватить педаль. При полуснятии рук с клавиатуры часть звука поглотят демпфера, и останется необходимое звучание аккорда на *piano*. Так выглядит традиционное исполнение динамического приема *sf* на одном аккорде, который так часто употребляет в своих фортепианных сонатах Бетховен, начиная с *Первой*.

Нотный пример 1. 2. 13. Л. Бетховен, *Соната op. 2 № 1, Adagio*



При этом способе исполнения цезура будет совсем небольшой и удастся избежать значительных темповых отклонений. Однако, возможен вариант с более широким применением указанной цезуры. Несколько удлинив ее, появляется возможность дать аккорду в партии фортепиано отзвучать настолько, чтобы стали слышны квинты *pizzicato* в партии виолончели, которой, несомненно, сложно в этом регистре и с использованием данного штриха соперничать с полновесной аккордовой звучностью рояля в динамическом указании *ff*.

Нотный пример 1. 2. 14. Эпизод *a*².

В 112 такте и далее интервалы в партии рояля исполняются собранным звуком, но очень тихо, они отмечены авторским указанием *pp*. Чтобы оттенить тембр скрипки с сурдиной, предложим использовать левую педаль *una corda* для более приглушенного тембра и затаенного характера.

Нотный пример 1. 2. 15. Окончание раздела *a*².

Начиная со 116-го такта происходит постепенное замедление движения, выписанное автором более крупными длительностями и паузированием на сильных долях такта. Отметим, что примененный здесь В. Ротару композиторский прием с потерянной долей можно найти в фортепианном цикле М. Мусоргского *Картинки с выставки*, где он применяется в пьесе *Старинный замок* для имитации постепенного затихания тамбурина, звуки которого уносит ветер. В этих тактах, завершающих Трио, ансамблистам нужно хорошо слушать друг друга, поскольку сам момент постепенного замедления требует

концентрации внимания и точного взаимодействия в ансамбле. Дополнительного *ritenuto* делать не рекомендуется, однако, в последнем такте возможно (как вариант) исполнение как *stentando* на последнем аккорде, либо совсем небольшое *ritardando* перед ним.

Исполнительский анализ Трио *INO-1* еще раз подтверждает мысль о глубоком знании композитором инструментов ансамбля. Особо отметим обращение В. Ротару ко всем выразительным возможностям рояля, не только тембровым, динамическим, но и таким узко-специфическим, как применение, например, средней педали в сочетании с правой, или левой педали рояля в сочетании с засурдиненным тембром скрипки, что добавляет красок в образный строй произведения.

В пианистическом отношении Трио представляет собой широкий охват технических средств: здесь присутствует и мелкая пальцевая техника (эпизоды *a*, *c*), и аккордовая (эпизод *b*, кульминационная зона), и скачки в быстром темпе в кульминации. Подчеркнем основательное проникновение композитора в природу инструмента – пианисту не приходится прибегать к изменению авторского изложения – например, перераспределению рук, или более удобной смене позиций, к чему часто прибегают исполнители, чтобы улучшить звучание или облегчить исполнение.

Чрезвычайно важен тот факт, что работа над премьерным исполнением произведения велась с использованием авторской партитуры (см. приложение 1), рукописные ремарки в которой создавались при совместной работе композитора с первыми исполнителями – Ольгой Юхно, Надеждой Козловой и Инной Сауловой, в нотной библиотеке которой сохранилась партитура данного Трио. Участники ансамбля работали над музыкальным текстом вместе В. Ротару, получая ценные разъяснения автора касательно замысла произведения, различных нюансов, штрихов, что нашло отражение в используемой партитуре.

1. 3. Выводы по первой главе

1. В Трио *INO-1* Композитор Владимир Ротару обратился к оригинальной структуре одночастной контрастно-составной формы, первый раздел которой привлекает философскими размышлениями в традиции медитативных инструментальных монологов Дмитрия Шостаковича, опорой на характерные интонационные и ладовые признаки молдавского фольклора, вариационностью, мелизматикой и импровизационностью. Во втором разделе происходит чередование эмоционально контрастных эпизодов. Важной смысловой нагрузкой обладает пролог, повторяющийся в финале в функции эпилога и придающий сочинению черты репризности и завершенности.

2. Драматургия Трио имеет свои особенности, которые проявляются в постепенной трансформации: от эмоциональной направленности медитативно-траурных образов в начале до драматических и зловещих во втором разделе.

3. Палитра исполнительских особенностей данного произведения предполагает высокий уровень ансамблевой техники каждого исполнителя и умение подчинить возможности своего инструмента раскрытию авторского замысла, который заключается в высокой концентрации образных модуляций на небольшом временном пространстве одночастного сочинения.

4. Функцию фортепиано в данном сочинении можно определить как темброво-колористическую, расцвечивающую тембры скрипки и виолончели, близкие монотембрам. Достижению красочной звуковой палитры способствует профессиональная техника педализации.

5. Основной задачей пианиста в этом произведении цикла является сосредоточенность на звуковой цельности, которая проявляется в большом темброво-регистровом разрыве фортепианной партии, которая служит обрамлением для партий струнных, проходящих в среднем регистре.

2. НЕОФОЛЬКЛОРНЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ ТРИО *INO-2*

Владимир Ротару является ярким представителем стиливого направления неофольклоризм. О своей тесной связи с фольклором сам композитор ясно сказал в том же интервью Е. Мироненко: «Все, что я написал, пишу и буду писать, связано с фольклорной интонацией, с образами той музыки, которую я слышал с детства» [цит. по 77, с. 12].

Здесь необходимо напомнить, что неофольклоризм как явление возник в начале XX века, зародившись в творчестве раннего И. Стравинского. Затем он продолжил свое развитие в творчестве Б. Бартока, к концу столетия охватив Бразилию, где его представителем стал Э. Вилла-Лобос, несколько позже Испанию, где работал М. де Фалья; далее, уже в странах СССР, распространился на Прибалтику – В. Тормис; Закавказье – в творчестве А. Хачатуряна, К. Караева, Ф. Амирова. В России представителями новой фольклорной волны явились Г. Свиридов, С. Слонимский, Р. Щедрин, Б. Тищенко, В. Гаврилин и др.

Отметим, что начало этому стиливому направлению положили *Поэма памяти С. Есенина* и кантата *Курские песни* Г. Свиридова, мелодии и тексты которой взяты из оригинальных источников. Как справедливо заметил видный исследователь фольклора И. Земцовский, «Современное искусство получило возможность широкого общения с народным творчеством. В результате такого общения возникают и будут возникать самые разнообразные опусы – от произведений, лишь ассоциативно родственных фольклору, до таких, в которых авторы ищут конкретных путей осознания стихийного мастерства фольклора» [42, с. 220]. В Молдове пионерами неофольклоризма явились В. Загорский, в кантате *Кто росу сбивает*; П. Ривилис в *Симфонических танцах*; впоследствии продолжателями стали И. Маковой в оратории *Миорица*; Т. Кирияк в сюите *Pe-un picior de plai*; Г. Мустя в опере *Александру Лэпушняну* и др.

Характерными приемами композиторов-неофольклористов признаны как прямое цитирование народных мелодий, так и сочинение авторской музыки на их основе с использованием современных техник композиции, среди которых минимализм, соноризм, серийность и другие. Это позволяет обогатить музыкальный язык и придать национальный колорит музыкальным произведениям. Сущность неофольклоризма состоит в том, что «...авторское начало ярко выражено в симбиозе фольклорных стилем с техникой современного письма. В зависимости от авторской индивидуальности рождаются сочинения, где фольклорное начало органически сплавлено с различными стиливыми моделями творчества Бартока, Стравинского, Энеску, Шостаковича, Прокофьева, с элементами авангардного письма» [78, с. 217-218].

Одной из отличительных черт в использовании неофольклоризма является обращение к источнику, исключаящее при этом прямое цитирование. Используя современный язык и нотацию, композиторы воспроизводят наиболее характерные приемы народного исполнительства, среди которых в первую очередь необходимо выделить импровизационность, использование нетемперированного строя, глиссандирование, детонацию, а также сочетание говорной и напевной манер пения.

По заключению музыковеда В. Аксенова, в творчестве молдавских композиторов существуют четыре основных метода обращения с фольклорными источниками – «цитирование, имитирование, трансформирование и ассимилирование», которые «обозначают качественные характеристики процесса претворения» [2, с. 142]. По нашему мнению, В. Ротару обращается ко всем способам связи, но предпочтение отдает свободному ассимилированию. Его можно отнести к композиторам так называемого «стравинско-бартоковского» направления, которому свойственны диссонансные созвучия, сцепления секунд, малообъемный звукоряд, расширение диатоники и другие способы творческого претворения фольклора в авторской музыке.

2. 1. Фольклорная образность в Трио INO-2

Фортепианное Трио INO-2 создано в 2004 году на материале *Сонаты для скрипки и фортепиано*, написанной композитором в 1993 году и посвященной дочери Елизавете. Трио состоит из двух неравноценных по объему частей: первая, выполняющая функцию своеобразного пролога, носит название *Recitativ*, вторая – *Allegro scherzando* – является драматическим и динамическим центром произведения. Основной образ второй части – народный танец, ритмика которого, по признанию автора, близка к быстрым болгарским танцам в переменном-смешанном размере.

В данном произведении стилизованный аспект неофольклоризма базируется на жанрах баллады, дойны и вкраплениях танцевальных интонаций в разделе *B* (второй части). Элементы баллады и дойны видятся в характерной мелизматике – форшлагах и мордентах, в специфической агогике, которая выражается в смене темповых и динамических ремарок, что придает произведению эффект исполнительской раскованности: *Lento e molto rubato, crescendo, sempre f, f, pp, mf, secco, poco accelerando, molto stringendo* и так далее. Присущая фольклорной стилистике импровизационность заметна, помимо этого, в контрастных ритмических формулах, включающих акценты, триоли. Ритмическая свобода проявляется прежде всего в отсутствии тактирования, характерного для современных авангардных сочинений в сочетании с контрастными метроритмическими группировками, состоящими из разных длительностей – от шестнадцатой до половинной. Одновременно с этим в произведении используются

свойственные этому стилевому направлению секундовые интонации в мелодическом и гармоническом виде, репетиции, что указывает на связь с жанрами баллады и дойны.

Музыкальный материал первой части сразу привлекает внимание отсутствием тактов, которое распространяется затем на обе части Трио, подчеркивая сквозное развитие музыкального материала и новаторское обращение композитора с ритмической системой. Прием нетактирования отсылает сразу к двум разным источникам: с одной стороны, к фольклорным, где древняя медитация предполагала деление только на строфы, а не такты; с другой стороны, данный прием обрел активное возрождение в авангардной стилистике второй половины XX века, например, в первом разделе *Moderato* из *Сонаты для скрипки соло* В. Загорского, алеаторическом фрагменте в первой части Симфонии *Под солнцем и звездами* Г. Чобану, и др.

Отметим, что данный прием В. Ротару использует в тех случаях, когда хочет подчеркнуть импровизационный характер музыки для раскрепощения творческой инициативы исполнителя. В пьесах для фортепиано легко найти этому подтверждение, некоторые из них так и называются, например, *Соната-импровизация*, *Две импровизации*, *Импровизация в народном стиле*. Нетактирован *Речитатив* из пьес *Речитатив и Токкатина*, вторая часть *Сонатины*, *Простая сюита в трех частях*; как и серийная тема из 12-ти звуков в *Пяти новеллеттах*. Как видим, композитор широко использует прием нетактирования и дает простор творческой фантазии пианиста, указывая в ремарках лишь характер и метрономическое обозначение длительностей.

Авторское указание на свободное темповое исполнение этой части *Lento e molto rubato* сразу отсылает нас к миру неторопливой медитации, свойственной молдавской народной музыке, например, дойнам и балладам. Важно отметить еще одну характерную черту указанных фольклорных жанров: близость к строфической структуре. Известно, что строфы – принадлежность вокальной музыки, и это еще раз обращает внимание на связь музыкального материала с традиционной национальной музыкой. Здесь В. Ротару продолжил традиции композиторов советской школы середины-конца XX века, где, по словам Ю. Холопова «...Новая Музыка в лице как раз самых выдающихся ее представителей упорно избегает классической песенной формы вместе с ее «вечными законами» симметрии, полагаясь на совершенно иные принципы и продолжая, скорее, методы доклассической полифонии» [108, с. 275]. Прибегнув к современным композиторским приемам, автор нашел новые средства музыкальной выразительности.

Первая часть Трио написана в сквозной динамической строфической форме. Как отмечает В. Холопова, «сквозная форма, со схемой a b c d ... n, заняла весьма заметное место в XX в., особенно во второй половине. Одной из смысловых параллелей,

объясняющих характер этой формы, стало представление в духе философии экзистенциализма – о совершаемом человечеством пути с неясной конечной целью» [105, с. 455]. Отчетливо видно, что звуковой материал каждой следующей строфы вытекает из предыдущей. При этом они увеличиваются масштабно, фактурно и обогащаются новыми ритмическими формулами. Наличие сквозного развития подчеркивает и динамика, от *p* к *f*, от *pp* к *ff*.

Представим схему первой части.

Схема 2. 1. 3.

Строфы	1	2	3	4	5	Coda
Динамика	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i> → <i>f</i>	<i>p</i> → <i>ff</i>	<i>mf</i> → <i>ff</i>	<i>p</i> → <i>mf</i>
Тональности	<i>си минор, ре минор, си минор</i>	<i>ля минор, ре минор</i>	<i>си бемоль/ля минор</i>	<i>ля минор, фа диез минор</i>	<i>ми минор, си минор</i>	<i>Си бемоль мажор</i>

Первая часть состоит из пяти строф, завершающихся эпилогом на материале начальной строфы, что вносит элемент репризности и завершенности драматургии. Свободное нанизывание коротких интонационных ячеек ощущается с самого начала части. В процессе развития они становятся более протяженными. Как правило, в речитативах композитор опирается на плавные секундовые интонации, декламационные формулы с повторением одних и тех же звуков, что мы наблюдаем в партии струнных. Их плавному мелодическому движению контрастируют реплики фортепиано, создавая своеобразную диалогическую переключку посредством повторяющихся октавных скачков, дополненных репетициями интервалов секунд (см. нотный пример 2. 2. 18.).

В соответствии с фольклорным каноном, строфы по размеру несимметричны: каждая последующая из пяти строф превышает размер предыдущей, что указывает на вариантно-разработочное развитие материала. По словам В. Холоповой, «вариантность как метод развития предполагает сохранение целостности темы при новом распевании отдельных оборотов мелодии, с типичным расширением или сокращением ее структуры» [там же, с. 30]. Первая строфа состоит из трех фраз. Вторая включает уже пять фраз. С самого начала в партии струнных автор использует параллельную мелодику фраз, где на последнем заглазованном звуке вступает с завершающей интонацией в трехоктавном удвоении фортепиано. Третья строфа состоит из четырех фраз, которые намного более протяженны по сравнению со второй, превышая по объему как первую, так и вторую строфу. Все три строфы представляют собой динамическое нарастание от *piano* к *forte* с уплотнением ансамблевой фактуры и использованием все более глубоких басов в партии

рояля, что способствует нарастанию эмоционального напряжения. Музыкальный материал произведения, как видим, соответствует классическим канонам интонационного развития, «...при этом для эстетического совершенства музыкальной формы непрерывному обновлению музыки (сквозной принцип) должна противостоять какая-либо повторность – репризность, рефренность, повторность внутри частей формы» [там же, с. 34].

Если до третьей строфы автор использует фортепиано в звуковом диапазоне второй и третьей октав, то по мере развития материала он опускается в более низкий регистр, партия рояля драматизируется трехоктавными басами с нижней границей в контроктаве, практически на пределе тесситурных возможностей инструмента, дублируя интонацию скрипки. В последней фразе третьей строфы возникают многоголосные диссонирующие аккорды: нонаккорд с пропущенной септимой, аккорд кварто-секундового строения. В четвертой строфе, по сравнению с предыдущей, включаются двойные ноты в партии скрипки; вместе с тем, заметна более развитая в интонационном плане партия рояля, с выразительными скачками и поворотами в мелодии. Безусловно, пианисту необходимо обратить на это дополнительное внимание и бережно отнестись к интонированию широких интервалов и пряных секундовых интонаций в данном разделе.

Четвертая и пятая строфы представляют собой две волны динамического нагнетания к кульминации от *p* к *ff* и снова от *p* к *ff*, с неожиданным ускорением и замедлением. Динамика снижается на протяжении пятой строфы, подготавливая тихий эпилог. В конце первой волны композитор указывает ремарку *molto stringendo* и *ritenuto*, в конце второй – *accelerando e ritenuto*. В коде первой части, обозначенной ремаркой *Tempo primo*, возвращается тематизм начальных фраз первой строфы, а также сохраняется диалогичность фактуры между струнными и фортепиано, что вносит черты композиционной репризности. Различия обнаруживаются в смене тональных устоев с *h* на *b*, и в добавлении аскетичных октавных басов в партии фортепиано. Ладовый ритм первой части очень активный, тональные опоры постоянно меняются, в связи с чем можно отметить частую смену условных тональностей. Тональную опору можно определить по заключительным долгим звукам фраз каждой строфы. В результате выстраиваются следующие ладовые опоры: *h, d, h, a, d, b/a, a, fis, e, h, b*.

Вторая часть представляет собой резкий контраст первой, поскольку здесь меняется темп на *allegro scherzando*, что указывает не только на быстрый темп, но и на смену жанровой сферы, которая обозначена уже в самой ремарке *scherzando*. Перед нами открывается сцена народного танца. По признанию самого композитора, он опирался здесь «на ритмические формулы быстрых болгарских танцев в переменном-смешанном

размере 2/4-3/8» [цит. по 77, с. 43]. Пульсирующие синкопированные аккорды фортепиано ассоциируются с притопами в молдавских народных танцах. Ощущение открытого пространства и обилия свежего воздуха создаются широким расположением дублированного проведения темы в большой октаве левой руки и третьей октаве правой руки рояля. Последующие за ней аккорды автор поместил практически в крайних регистрах, стремясь создать предельно возможный тембровый объем.

Сонатная форма второй части контрастирует сквозной динамической форме первой. Вместе с тем, между двумя частями Трио существует тематическая связь, которая проявляется в опоре на секундовые интонации, на импровизационную ритмику с форшлагами, разнообразные акценты, пунктиры, синкопы. В целом композитор сохраняет неофольклорную стилистику. Метрическая общность частей обнаруживается в том, что вторая часть тоже нетактирована. Сонатную форму второй части можно определить, ориентируясь на цифры, проставленные самим автором.

Представим схему второй части:

Схема 2. 1.4.

Разделы	Гл. П.	П. П.	1раздел разработ ки	Эпизод	2 раздел разработки	Зона кульми нации	Кульми- нация	Реприза
Цифры	1	2	3	4	5	6 - 9	10	11
Авторские ремарки	<i>Allegro scherzan do</i>	<i>Un poco m. mosso</i>	<i>Più mosso</i>	<i>Molto agitato</i>	<i>Presto possibile</i>	<i>Molto animato</i>	<i>Adagio e molto espr.</i>	<i>Pizzicato</i>
Тональнос ти	<i>Ре мажор</i>	<i>Ля мажор</i>	<i>Соль мажор лид.</i>	<i>си минор</i>	<i>Ля мажор</i>	<i>ре минор</i>	<i>ля минор фриг.</i>	<i>Ре мажор</i>

Танцевальная главная партия с уже указанными болгарскими ритмами начинается в ц.1, ее развитие продолжается до небольшой связки между главной и побочной, которую автор отметил буквой А. Она тематически продолжает интонации главной партии, но в несколько измененном виде у фортепиано. Варьированная главная партия состоит из четырех фраз с вариантно-разработочным развитием, со сменой пунктиров в прямом и обратном движении (см. нотный пример 2. 1. 16.).

Побочная партия начинается в ц. 2, с новой темповой ремаркой *Un poco meno mosso*. Она имеет явное сходство с интонационными формулами главной. В ней широкие пассажи рояля, со скрытым двухголосием на залигованном басу, оттеняют напевное

движение скрипки, создавая имитацию протяжного романса, характерного для ряда европейских стран XIX века, в частности Австро-Венгрии, Румынии и России (см. нотный пример 2. 1. 17.).

Нотный пример 2. 1. 16. Главная партия второй части.

①

Allegro scherzando

Vln. *mf*

Vc. *pizz.*

Pno. *f*

Нотный пример 2. 1. 17. Побочная партия второй части.

②

Un poco meno mosso *leggiere e poco cresc.*

Vln. *Un poco meno mosso* *leggiere e poco cresc.*

Vc. *p*

Pno. *p* *leggiere e poco cresc.*

В ц. 3, после авторской ремарки *Più mosso*, вступает разработка. Здесь обращает на себя внимание полифонизация фактуры на материале главной партии. Неточный канон в партиях фортепиано и скрипки с использованием октавных имитаций усиливает драматургическое напряжение. Мелодия, проводившаяся ранее у скрипки, подхватывается роялем в другой тональности, развитие продолжается в переключке партий рояля и скрипки. В этой музыке можно услышать сходство с *Концертным экспромтом* для фортепиано, написанным В. Ротару в 1977 году для Республиканского конкурса исполнителей.

Постепенное тревожное нагнетание приводит нас к возникновению нового эпизода в разработке (ц. 4). После ремарки *Molto agitato*, по сравнению с предыдущим разделом собственно разработки, происходит мощное омрачение эмоциональной атмосферы. Оно

выражается в нарастании звучности до *ff*, непосредственно в самой ремарке *Molto agitato*, в последующем указании автора *espressivo*, и в тяжелых низких басах рояля в контроктаве. Струнные проводят эмоционально насыщенную, акцентную тему в двухоктавном унисоне. Начинаясь во второй октаве в партии скрипки, она достигает своей вершины на пределе возможностей инструмента у границ третьей октавы. Насыщенные басы у фортепиано дополняются широкими скачками аккордов квинто-секундовой структуры (*h-fis-g*), внося вместе с навязчивыми повторяющимися нотами в правой руке свое участие в напряженное развитие данного раздела, которое продолжается до ц. 5.

Ремарка *Presto possibile* вводит во второй раздел разработки. По накалу напряжения он выше первого раздела. Интонационная формула главной партии развивается дальше, претерпевая трансформацию, уплотнение и полифонизацию фактуры. Фортепиано вторит партии струнных создавая своеобразный трехголосный канон. Ритмическое оstinato шестнадцатых, неостановимый бег мелких длительностей в темпе *Presto possibile*, уплотнение фактуры – все в совокупности вызывает ощущение яростного вихря, в котором трудно узнать былую интонационную формулу главной партии.

Практически сразу обрушивается, как неотвратимый рок, кульминационная зона *Molto animato*, длящаяся с 6-й по 9-ю цифры. Восходящие пассажи скрипки с акцентированными, стонущими нисходящими секундами на фоне очень низких басов на *sf* у рояля в сочетании с предельно быстрым темпом делают музыку похожей на жуткую пляску. Двухзвучные оstinатные формулы струнных создают ощущение безысходности, в партии фортепиано фактура бас-аккорд приближается к эффекту «задыхающихся» ритмов; аккорды в партии рояля постоянно смещаются во времени, внося дезориентацию в этот драматический раздел. Авторские указания *sempre f*, а затем и *ff* держат слушателя в постоянном напряжении, которое нагнетается со сменой новых тональных центров. Неуклонно развиваясь, в быстром движении, весь этот *dans macarab* приближается к inferнальной токкате, в которой правит бал безостановочный ритм триолей.

С ремаркой *Adagio e molto espressivo* (ц. 10) наступает кульминационный раздел разработки. Очень медленно, тяжело, на *fff*, мощно обрушивается кульминация. Низкие, гулкие басы с авторской ремаркой *pesante* в партии фортепиано и октавы у скрипки в высоком регистре создают резкий контраст. Помимо этого, композитор усиливает ощущение неожиданной остановки характерным для дойны прихотливым темпом – *stringendo e ritenuto*. Следующая за остановкой длинная фермата (*lunga*) на последнем аккорде воспринимается как финал произведения. Но вдруг, внезапно, как воспоминание, на *p*, в ц. 11 возникает светлая тема главной партии, с которой фактически начинается

сокращенная реприза. В ней используется только материал главной партии, и отсутствует материал побочной. При повторении главной темы сначала у скрипки, затем у фортепиано, автор снова, как и в ц. 5, использует канон. Быстрая, радостная танцевальная тема шестнадцатыми у скрипки и фортепиано приводит нас к жизнеутверждающему финалу всего произведения.

2.2. Значение фортепианной партии в Трио INO-2

Как известно, фортепиано в камерном ансамбле самый многозадачный инструмент. С его помощью обеспечиваются, с одной стороны, ритмическая устойчивость, с другой – динамическое равновесие всего ансамбля. Приступая к работе над Трио, целесообразно поделить его освоение на несколько этапов. Вот как их определяет известный педагог и пианист А. Визинский: «первый этап – этап первоначального формирования музыкального образа, второй этап – этап технического (главным образом, двигательного) овладения произведением, третий этап – этап исполнительской реализации музыкального образа» [17, с. 19].

Что касается фортепианной интерпретации, то отметим, что с первых фраз Первой части, названной автором *Речитатив*, начинается переключки струнных и фортепиано. Важным моментом при его исполнении служит свобода подачи музыкального материала, что позволит слушателю яснее провести параллели с жанром баллады, который имеет в виду автор в открывающем Трио *Речитативе*. Импровизационная непосредственность подразумевается не только в самом названии, но и органично следует из строфической формы первого раздела. По мнению исследователя О. Иванова, «одним из важнейших элементов построения исполнительской формы является импровизационное начало. <...> Существует группа жанров, открытых для включения импровизационности, где ее наличие даже обязательно. К ним относятся: фантазия, прелюдия, рапсодия, экспромт, баллада, легенда и т. п. Они, хотя и не созданы композиторами в процессе непосредственной импровизации, в то же время несут в себе ее существенные признаки» [44, с. 42].

Пианисту не следует забывать, что при исполнении переключки со струнной группой потребуются более аккуратное вхождение во фразу, без толчка и, соответственно, ее плавное завершение для передачи струнникам. Этот прием, в сочетании с некоторой «оттяжкой», придаст характер исполнительской свободы данному музыкальному фрагменту. Скрипка открывает Трио на баске. Необходимо начинать с углубленного звука штрихом *détaché*, обращая внимание на интонацию струнной группы, чистое исполнение октавного унисона в нюансе *p* и построение музыкальной фразы от струнных к роялю.

Пианисту здесь необходимо придерживаться авторского указания *p*, чтоб не нарушать ансамблевого баланса. Таинственному и беспокойному началу части у струнной группы противостоит стеклянный тембр ответных реплик рояля. Играя *molto rubato*, пианист создает логическую связь между своими ответами и настойчивыми интонациями струнников. В первых фразах звучит *piano*, последующие реплики-ответы на *crescendo* происходят с бóльшим погружением в инструмент, здесь требуется извлечение более полного звука от плеча, тяжелыми пальцами.

Нотный пример 2. 2. 18. Речитатив.

Recitative

V. Rotaru

Lento e molto rubato (♩ = ♩)

Указанное автором *f* перед *pp* в партии рояля следует исполнять словно неуверенно. Далее, фраза на *pp* должна быть легкой и прозрачной. Затем, в теме струнных на *mf* меняется фактура у фортепиано на мрачные басы. Их желательно взять приемом от плеча, при свободном корпусе, для более осязаемого звучания. Реплики фортепиано в этом месте меняются от *pp* до *f*, строго следуя громкостному уровню струнной группы, и, что важно, не превышая его. Это часто происходит с пианистами, увлекающимися приемами сольного исполнительства, которые в таких ситуациях рискуют нарушить ансамблевую целостность тембрально и динамически. Фразы необходимо выстраивать таким образом, чтоб они имели постоянное развитие, что более убедительно получается при неуклонном нарастании. Исполнителям в данном разделе настоятельно порекомендуем учесть систему агогических изменений и темповых колебаний, тем более что сам композитор уделяет этому особое внимание, обильно снабдив партитуру подробными темповыми и динамическими ремарками.

От *p* в самом начале произведения и до *f* в конце второй строфы можно предложить сделать *poco a poco crescendo*, объединив таким образом несколько небольших фраз в одну законченную мысль. Обратим теперь внимание пианистов на необходимость выдерживать паузы, избегая ненужных наслоений, которые видоизменяют авторский замысел. Фраза струнных с указанием *sempre f* исполняется с постепенным *crescendo* от *f* к

ff. Перед *subito pp*, с которого начинается вторая волна развития, уместно сделать небольшой люфт, взять дыхание, и от двух *pp* постепенно прийти к *f* перед разделом *B*.

В начале третьей строфы в партии струнных следует обратить особое внимание на форшлаги и ритмически правильно выстроить восьмые. В партии фортепиано требуется своевременно снимать педаль и выдерживать паузы. Ансамблевое движение рекомендуем организовать таким образом, чтобы не нарушать логическое и динамическое сквозное развитие этого раздела. Авторская ремарка *secco*, после динамического указания *f*, незадолго до авторской отметки *B*, указывает на то, что роялю необходимо приблизиться к штриху *pizzicato*, который будет имитировать аккомпанирующее звучание контрабаса и цимбал. Достичь этого можно через призму струнного штриха, наподобие усеченного *martellato* под акцентом:

нотный пример 2. 2. 19. Окончание 3-й строфы.

The musical score for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.) shows the end of the 3rd stanza. The Violin and Viola parts play a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>). The Piano part plays a series of accented chords in the bass register, marked with 'f' and 'secco'. The piano part also includes a dashed line indicating a pedal change.

Порекомендуем использование очень короткой прямой педали в этом фрагменте для кратковременного создания иллюзии объема, чему способствует и широкое расположение насыщенных аккордов в самом низком басовом регистре. Штрих *secco* достигается использованием приема *attacca* кисти – сухо, компактно. Акценты исполняются без особых музыкальных красок, собранно, поскольку более важен напор и активная энергия.

В разделе, обозначенном автором буквой *B*, обратим внимание на *p*, с которого, после насыщенной динамики *f*, начинается новая мысль.

Нотный пример 2. 2. 20. Четвертая строфа.

The musical score for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.) shows the 4th stanza, marked with 'B'. The Violin and Viola parts play a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>). The Piano part plays a series of accented chords in the bass register, marked with 'f' and 'poco accel.'. The piano part also includes a dashed line indicating a pedal change.

Важно, чтобы исполнение *poco accelerando* и *molto stringendo* не было суетливым. Динамическое развитие партии фортепиано в разделе *B* продолжается, чему способствуют диссонирующие и акцентированные аккорды. Движение ансамбля желательно выстраивать по струнной группе, учитывая указанные акценты в их партии, характерные для фольклорной музыки. Как и в начале части, в разделе *B* важны чистота скрипичного интонирования и паузы рояля.

Этот фрагмент речитатива завершается фортепиано, где целая длительность октавы *fa#* в большой и контроктаве держится на педали до восьмой паузы, которая несомненно важна, так как за это время успеет несколько рассеяться напряжение *fortissimo*. Пианисту важно максимально аккуратно снять педаль, чтобы избежать характерного «хлопка» демпферов по струнам. Затем в музыке наступает череда резких контрастов: в партии рояля два аккорда на *mf* противопоставляются внезапному *p*, за которым следует неожиданное *sf*. Короткая фраза с настойчивыми секундовыми интонациями в партии струнных приводит ко второй кульминации раздела *B*:

Нотный пример 2. 2. 21. Пятая строфа.

The musical score is for three staves: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts consist of eighth-note patterns with various slurs and accents. The Piano part is more complex, featuring a large octave of F# in both hands, held on the pedal. There are dynamic markings like *mf*, *p*, and *sf*, as well as tempo markings like *accel.* and *diminuendo*. The score is for the fifth stanza of the piece.

В партии струнников интервалы увеличенной кварты не только создают напряжение, но дополнительно требуют внимания для интонационно точного выстраивания диссонансов. После второго *ff* ремаркой *Tempo primo* композитор обозначил эпилог. Необходимо проследить, чтобы все прозвучало по мелодическому движению и линии фразировки убедительно и логично; чтоб услышать и почувствовать приближение эпилога, следует продумать подход к *Tempo primo*. Для этого струнникам, после *accelerando*, требуется выполнить авторское темповое указание *sostenuto*. Порекомендуем для более точного ощущения кульминации распределить протяженность смычка таким образом, чтоб его хватило без смены на всю длительность последней фразы рояля и заключительного аккорда с фермой на педали.

В этом фрагменте нужно использовать более глубокое туше в левой руке. Затем, опираясь на насыщенный бас, исполнить постепенное *ritenuto* и *rubato*. В этой фразе окончание на *diminuendo* затихнет и понемногу рассеется на длинной ферме. Перед ней

можно использовать небольшое замедление, что сделает органичнее переход к следующей части. Существует, однако, второй исполнительский вариант завершения эпилога: полностью следуя темповому авторскому указанию *ritenuto* и *rubato*, закончить фразу в той же динамике *mf*, но более настойчиво, даже с некоторым нарастанием. Тогда фермата приобретет другой смысл и переход ко второй части станет более контрастным.

Проанализируем ансамблевые трудности, возникающие в процессе исполнения Второй части. С самого начала автор в ремарке *Allegro scherzando* дает двойное обозначение темпа. Здесь *Allegro* – это темп, *scherzando* – характер части. Следует учесть, что *allegro* Моцарта, *allegro* Рахманинова и, например, Шнитке, будут по своей сути и стилистике совершенно разными темпами. Здесь нужно расставить острые и ритмически четкие акценты, поскольку они не всегда будут совпадать в партиях струнных и фортепиано. (Как, например, в разделе, отмеченном буквой А).

Нотный пример 2. 2. 22. Раздел А.



По сравнению с первой частью в партии фортепиано полностью меняется штриховая палитра. Желательно использовать короткий сухой штрих в партиях фортепиано и струнных. Образ *scherzando* здесь не беззаботно-веселый, а с характером, более экзальтированный. Злые реплики фортепиано предлагаем исполнять собранными руками и сконцентрированными кончиками пальцев, при минимальных движениях в них создается максимальная концентрация звука.

В аккордах на *f* не рекомендуется использование обильной педали и длительного педального шлейфа после них. Здесь достаточно короткой прямой педали и быстрого ее снятия. Далее отметим важность акцентов над унисонами звука *соль* большой и третьей октавы в партии рояля, так как они придают выпуклость ансамблевой фактуре. Автор выделяет кульминационную точку акцентом как бы в противовес, усиливая контраст дуэта рояля и скрипки. Красочные аккорды в партии рояля должны звенеть, достигая нужного эффекта небольшими движениями упругих пальцев. Шестнадцатыми длительностями следует имитировать *non legato*, они должны звучать раздельно, повторяя

штрих скрипки. Этот фрагмент играется очень активными пальцами с острыми кончиками. Фортепиано участвует в переключке со скрипкой, добавляя подчеркнутости каждой ее ноте, которые приобретут волевой характер. Аккорды исполняются с применением фортепианного рикошета, отталкиваясь от первой ноты, рука легким движением опускается на второй аккорд. Два аккорда берутся на один прием, при котором вторая нота получится основной.

Sempre f станет более тембрально разнообразным, если добавить звучности в партии левой руки и использовать очень активные, «злые», концентрированные пальцы при упругой кисти. В ц.1 в партии фортепиано важнейшей является ритмоорганизующая составляющая, а именно пунктиры, в которых важно не укорачивать восьмые ноты с точкой и шестнадцатые, чтобы не потерять движения в конце раздела. Ритмическая пульсация должна быть очень точной, что особенно важно в подвижных темпах. Аккорды в конце должны звучать как вспышки молнии в высоком регистре.

Сквозное динамическое развитие до появления *arco* в партии виолончели выстраивается таким образом, чтоб оно заканчивалось на *f* в партии рояля. Поскольку раздел небольшой, можно рекомендовать начало не в нюансе *mf*, а от *p*, чтоб *f* в конце него прозвучало бы более убедительно. Фразы от *arco* виолончели до раздела *A*, с указаниями *sf* и *f*, полезно организовать в постепенно нарастающей динамике, чтобы избежать звукового однообразия.

Сухой и острый штрих фортепиано в этом разделе сделает последующее *pizzicato* струнных в его конце более закономерным и органичным для восприятия. Далее следует резкая смена темпа.

Нотный пример 2. 2. 23. Окончание раздела *A*.

The musical score shows the ending of section A for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts feature a *pizz.* (pizzicato) section followed by an *arco* (arco) section. The Piano part includes a *sostenuto* section and a *sf* (sforzando) marking. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Авторская ремарка *sostenuto* подготавливает материал следующего раздела. Замедление темпа явится своеобразным вступлением к последующей певучей побочной партии у скрипки, и позволит плавнее осуществить смену темпов и переход к указанию

Un poco meno mosso. В этом, более спокойном по темпу разделе, следует обратить внимание на *legatissimo* в партии рояля и акценты, группирующие длительности по три и четыре звука соответственно, что подчеркнет выразительность мелодии побочной партии. Широкая, напевная линия фортепианного сопровождения в ц. 2 как нигде прежде требует от пианиста штриха *legato*, которое постепенно углубляется, аккорды в партии левой руки словно напоминают отзвуки отдаленных колоколов. Тягучие, ползущие интонации основаны на басовых нотах, которые по возможности надо придерживать пальцами, не полагаясь только на педаль.

Аккорды *secco* оттенят певучую линию скрипки. Акценты помогают ритмически организовать музыкальную ткань, не теряя единой линии развития. В этом разделе допустимо более широкое использование педальной звучности на фразах, сгруппированных по семь восьмых, затем по две. Таким образом, длинные фразы можно объединить по семь нот одной педалью, исключая ее на коротких фрагментах по две восьмых. Вкрапления аккордов секундовой и кварто-секундовой структуры на *f* с авторской ремаркой *secco* добавляют драматизма этому разделу, за счет сопоставления коротких сухих аккордов предыдущему тягучему *legato*.

Перед ц. 3 необходимо сделать небольшой вздох, отделив один раздел от другого длительностью в восьмую паузу. У рояля звучит продолжение предшествующих фигураций, постепенное развитие приводит к кульминации раздела, обозначенном автором буквой *B*. Рояль здесь выходит на первый план. Острые, настойчивые мотивы в партии правой руки следует исполнять с указанными автором акцентами, выделяя звук *си*. Переходя от коротких мотивов к более протяженным, на постепенном *crescendo*, в переключках рояля со скрипкой, музыка этого эпизода завершается примечательными синкопированными акцентами, подчеркивающими танцевальный характер. В самом конце эпизода *B* скрипке и фортепиано надо очень точно выполнять ритмический рисунок, так как смещение долей происходит по-разному и только их четкое выполнение позволит сыграть подобную необычную сбивку.

Разработка, начинаясь с ремарки *Più mosso*, построена на элементах главной партии с теми же поставленными акцентами, ростом динамического напряжения и яркими кульминационными зонами. С указания *ff* разворачивается наиболее драматический раздел части. Исполнять его требуется более активно, с большим нервом, глубоко погружаясь в клавиатуру. Рост зловещего напряжения призваны увеличить аккорды в широком расположении в партии левой руки. Постепенно ускоряясь и повышаясь тесситурно, музыкальный материал звучит все более драматично. Требуется плавно увеличивать рост динамики, чтобы привести музыкальное движение к главной

кульминации в эпизоде *Molto agitato* в ц. 4. При этом не предполагается ускорение темпа, он сохраняется, но звучание струнных становится экспрессивнее. Восьмые у фортепиано должны быть очень точно выстроены ритмически, важно выполнять организующие акценты.

У струнных репетицию одного и того же звука рекомендуется представлять в динамическом развитии во избежание однообразия. Пронзительное исполнение струнных, на пределе эмоциональных и регистровых возможностей, становится все более ожесточенным. Постепенное драматическое нагнетание в течение всего раздела приводит к неожиданному обрыву на самой вершине.

Затем, с ц. 5, начинается новый виток развития. Короткие, стремительные, перехватываемые пассажи передают ощущение музыкального круговорота, постоянные резкие акценты добавляют остроты восприятию. Партия фортепиано исполняется на хорошем звуке, с непрекращающимися небольшими *crescendo* и яркими акцентами, которые отвечают за сохранение ритмического пульса музыки. Подвижные, энергичные пассажи играются легкими пальцами, но достаточно наполненным звуком. Рекомендуется минимальное использование прямой педали, обостряющей акценты. *Tempo presto* необходимо сочетать со штриховой легкостью, избегая однотипного звучания в динамическом плане.

Большая кульминационная зона в цц. 6-9 требует высокой концентрации внимания от пианиста:

Нотный пример 2. 2. 24. Кульминационная зона ц. 6.

Быстрый темп и практически безостановочное движение у струнников делают достаточно сложной партию рояля в этом разделе. Основной сложностью в нем является ускорения темпа при смене дуолей на триоли. Целесообразно в процессе репетиций разделить партию на условные такты по три восьмые, как советует участница первого исполнения Трио О. Юхно, что поможет быстрее сориентироваться в сильных долях и

верно высчитать паузы. Однако, нельзя забывать об особой значимости пауз, что диктует, в свою очередь, минимальное использование очень короткой прямой полупедали в аккордах. Они должны быть собранными, их следует играть острым *staccato*, которое подчеркнет ударения струнников на первой ноте. Крайне необходимым для ритмической координации и стабильности темпа является выполнение акцентов всеми участниками ансамбля.

Напряжение усугубляется в разделе с цифры 7. Повторяющиеся короткие мотивы в партии фортепиано следует играть ритмично, точно попадая в триольное движение восьмыми у струнников. В свою очередь, группа струнных должна четко выделять акценты, указанные автором. Чистота интонации приобретает большое значение в быстрых темпах. Точное звучание интервалов кварты и секунды в этом ансамблево непростом фрагменте поможет слуховой ориентации пианиста. Весь раздел в ц. 7 очень драматичен и ансамбль звучит в динамике *f*, однако пианисту следует учесть, что здесь ни в коем случае нельзя заглушать скрипку, играющую в низком регистре, где ее динамический потенциал снижен. В партии фортепиано увеличивается регистровый разрыв, крайние звуки *ре* расходятся от большой до третьей октавы.

Во фрагменте ц. 8 продолжается постепенная драматизация с повышением мелодической линии у струнных и переходом в более высокий регистр у рояля. Несмотря на указание *sempre forte*, желательно динамически разнообразить этот раздел, делая небольшие отступления и последующие *crescendo*, постепенно приводя динамическое и темповое нагнетание к мощной кульминации, которую композитор обозначил указанием *fortissimo* в материале ц. 9. В этом небольшом разделе, уже начинающемся с *ff*, требуется выполнить еще больший динамический рост ко второму *fortissimo*. Следовательно, важно в столь быстром темпе аккуратно распределить звук таким образом, чтоб избежать динамического застоя и привести ансамбль к туттийному звучанию в предстоящей кульминации. В связи с этим нужно в процессе репетиций выполнить работу по распределению потенциала большой громкости и найти ресурсы, позволяющие грамотно исполнить этот раздел.

Adagio e molto espressivo (ц. 10) открывается с кульминационной точки в динамике *fff* фундаментальным аккордом фортепиано. Перед ним важно сделать люфт, который позволит настроиться участникам ансамбля и создать больший контраст. Маркируя каждый звук в кульминации, пианисту следует динамически выстроить акценты. Струнным советуем грамотно распределить один смычок на всю фермату.

Перед ферматой, чтобы исполнить кульминацию еще более грандиозно на таком большом звуке, предлагаем струнным сделать небольшое темповое расширение. Пианисту

рекомендуем точно выполнить важный агогический прием, предписанный автором: после аккорда на *sf* необходимо соединить движение с последующим расширением, *stringendo e ritenuto*. Нельзя обойти вниманием примечательный акустический эффект, предложенный композитором: всю последнюю фразу на остинатном басу ля в контроктаве сыграть на одной педали, что, безусловно, сделает более ярким окончание всего раздела разработки.

Нотный пример 2. 2. 25. Цифра 10.

После грандиозной кульминации, как некое успокоение, в ц. 11 начинается заключительный раздел. В светлую тему скрипки в нюансе *p*, с аккомпанементом на *pizzicato* виолончели, врываются аккорды фортепиано на *ff*. Посоветуем выделить в них бас и верхний голос, показав тем самым широту регистров:

Нотный пример 2. 2. 26. Цифра 11.

В мелодии, следующей после аккордов акценты, противопоставленные партии скрипки, должны в подвижном темпе сохранять жизненный пульс; их необходимо сыграть остро, но не громко. В теме, после яркого вступления на *f*, логично сделать небольшое *diminuendo*. Это поддержит нюанс *p* в партии скрипки. В двухоктавном унисоне в партии рояля желательно использовать минимальное движение рук. Trio завершается жизнеутверждающе полнозвучными аккордами на *sf*.

Среди прочих исполнительских сложностей, безусловно, существует проблема звукового соотношения солирующей и аккомпанирующей партий в разнотембровом

ансамбле, поскольку в современной музыке динамические градации совершенно иные, чем в музыке предыдущих веков. Вот, например, как это формулирует один из основоположников современной пианистической школы А. Гольденвейзер в интервью известной пианистке и музыковеду Т. Гайдамович: «После *Трио* Чайковского и Рахманинова создан новый тип трио, в которых фортепианная партия носит до известной степени сольный характер. Такие трио было бы неправильно исполнять так же, как мы исполняем трио Гайдна, Бетховена, Мендельсона и даже Шумана, где все партии относительно равноправны и близки по характеру технических приемов» [цит. по 1, с. 69]. Фортепиано не только равноправный партнер, но во многом ведущий инструмент в современном камерном ансамбле, каким является цикл *Трио INO*. В процессе его репетиций необходимо найти грани соотношения звукового баланса, который будет меняться в каждом конкретном случае, в зависимости от художественных задач, поставленных автором. Кроме того, крайне важно учесть стилевое единообразие мелизмов, которые должны исполняться всеми участниками ансамбля идентично.

Подытоживая все вышесказанное, напомним, что основными задачами профессионального ансамблевого исполнения являются синхронность звучания, общность штрихов, выстроенность динамики, единство фразировки и согласованность технических приемов. Можно отметить, что, с исполнительской точки зрения, *Трио INO-2* требует музыкальной зрелости, инструментального профессионализма и серьезной подготовительной работы. Здесь необходимо еще раз подчеркнуть мастерское использование композитором всех возможностей рояля, идущее от глубокого знания природы инструмента, которое проявляется и в максимальном использовании тембровой окраски, и во владении штриховой палитрой рояля.

2. 3. Выводы по второй главе

1. Музыкальный материал *Трио INO-2* базируется на обращении к разновидностям фольклорных жанров дойны, бочета и танцевальных жанров. Авторское преломление молдавского фольклора сквозь призму неофольклорной стилистики XX века обнаруживается в использовании приемов нетактированного письма и современной гармонической структуры.
2. Фактура *Трио* характеризуется разнообразием ансамблевых сочетаний трех различных тембров: от туттийных до выдвижения на первый план сольных фрагментов. Особый интерес представляет активное каноническое движение в быстром темпе.
3. Отсутствие тактирования создает дополнительные метрические трудности в камерно-ансамблевом музицировании для полного ритмического слияния участников ансамбля.

Импровизационные разделы во второй части требуют повышенного внимания, четкой скоординированности всех участников.

4. Темпоритмический фактор является основной функцией инструмента фортепиано, от которого зависит четкость и слаженность во многих разделах Трио. Ансамблевую сложность во второй части представляют моменты переменного метра и вступления фортепиано на слабые доли в быстром темпе, в которых понадобится известная быстрота реакции и цепкость аппарата пианиста в аккордовой фактуре. Непростым технически и ансамблево является трехголосный канон в разделе *Presto possibile*. Интонационно точный унисон в быстром темпе потребует дополнительной репетиционной работы струнников.

5. Фортепиано трактуется автором преимущественно как ритмоорганизующий ударный инструмент, который служит фундаментом устойчивости всей ансамблевой фактуры. Отметим, что пианистически Трио *INO-2* является как самым технически многообразным, так и самым ансамблево непростым во всем Цикле. Партия рояля изобилует острыми акцентами, неожиданными ритмическими «сбивками», создающимися с помощью аккордов. По сравнению с другими трио цикла, партия фортепиано в Трио *INO-2* имеет больший удельный вес, что выражается в ее технической виртуозности, широком разнообразии пианистических приемов и туше, вариативности агогического высказывания.

3. СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО *INO-3* В. РОТАРУ

3. 1. Синтез традиций и новаторства в Трио *INO-3*

Трио *INO-3* создано в 2006 году и может по праву называться итоговым в камерно-инструментальной музыке В. Ротару. Оно гармонично совмещает в себе неофольклорные черты стиля композитора с классическими традициями, характерными для трио русских и западно-европейских композиторов, представляя собой трехчастный цикл с характерной темповой драматургией: I. *Moderato*, II. *Lento e molto lamento*, III. *Allegro moderato*.

Эмоциональным стержнем первой части являются пасторальные жанровые элементы. Интерес представляет обращение автора в средней части к жанру траурной сарабанды. Третья часть выдержана в традициях классических танцевальных праздничных финалов.

Форма **первой части** – сложная трехчастная, с контрастной серединой и с варьированной динамической репризой. Схема первой части:

Схема 3. 1. 5.

Разделы	А		В				А ¹		Кода
Подразделы	а	а ¹	б с	с ¹ б ¹	с ² б ²	с ³ б ³	а ²	а ³	
Количество тактов	8	15	6	9	10	4	9	12	2
Тональности	До маж.	До маж.	Ми маж.	Ля мажор	Фа диез мажор- Ля мажор	Фа диез мажор	До маж.≈	До маж.	До мажор

Первый раздел *А* открывается темой повествовательно-созерцательного характера, передающей красоту молдавской природы. В мелодической линии автор использует многочисленные широкие скачки и акценты. Тема раздела *А* изложена в форме периода из двух тематически сходных, но неравномерных по масштабу предложений из 8 и 15 тактов.

Центральный раздел *В*, начинаясь в такте 24, делится на четыре вариационно-вариантных подраздела, близких свободным вариациям. Как сообщает Г. Григорьева, «принцип обновленной повторности, генетически заложенный как основной в музыкальном формообразовании с древнейших времен, получает богатое, разнонаправленное развитие в современной музыке. Техничко-стилевой фактор раскрылся в конкретном преломлении вариационности на почве *неофольклоризма*, *неоклассицизма*,

неоромантизма, как в «чистых» их проявлениях, так и в смешанных, специфических для музыки самых последних лет» [36, с. 86].

Тема среднего раздела состоит из шести тактов. Первая вариация включает девять тактов; вторая вариация, т. 39 – десять тактов; третья, т. 49 – четыре такта. Вариации по масштабу не равномерны. В разработке материала автор обращается к классическим полифоническим приемам развития. Тема двухголосна, ее верхний голос (на схеме b) в партии скрипки исполняется в активном движении 16-ми; ему контрапунктирует голос в партии виолончели (на схеме с), который изложен более крупными длительностями и отличается более развитым мелодическим движением с широкими скачкообразными интервалами октав и септим. Танцевальная быстрая тема сочинена в лидийском *Си*, а в ее фортепианном сопровождении тональный центр меняется на *Ми мажор*, создавая эффект битональности:

Нотный пример 3. 1. 27. Тема раздела *B*.

Первый вариант развития темы представляет собой инверсию, в результате которой скрипка и виолончель меняются местами. Активная, пассажная тема скрипки (b) переходит в партию виолончели, а скачкообразная, включающая октавы и септимы мелодия (с), передается скрипке. Происходит и смена тональности от *Ми мажора* к *Ля мажору*.

Во второй вариации двухголосная тема распространяется на все три инструмента – скрипку, виолончель и фортепиано. Роль активного пассажного голоса (b), звучащего в октавном удвоении с диапазоном в две октавы, берет на себя фортепиано, а скачкообразный голос (с) теперь представлен в удвоении также в две октавы у скрипки и виолончели.

Вторая вариация с чертами разработки наиболее объемна по масштабу. Ее можно назвать кульминационной.

Нотный пример 3. 1. 28. Вторая вариация.

В процессе развития материала фактура преобразуется в одноголосное *tutti* на материале пассажей (43-44т.), во время которых пианист возвращает тему струнным. Здесь ему надо быть внимательным к уровню звучности, чтобы момент передачи получился более эффектным:

Нотный пример 3. 1. 29. Раздел *B*, такт 43.

После чего продолжается развитие у струнных, которые впервые в высоком регистре исполняют в унисон пассажную первую тему:

Нотный пример 3. 1. 30. Раздел *B*, такт 43.

Музыка среднего раздела очень импульсивная и эмоционально насыщенная, оканчивается фермой, дающей время исполнителям подготовиться и настроиться на другой характер.

Нотный пример 3. 1. 31. Окончание раздела *B*.

Самая короткая репризная третья вариация начинается в такте 49, в ней всего четыре такта. Функцию активной темы берет на себя двухоктавный унисон фортепиано (b), а функции мелодической скачкообразной темы (c) поручаются струнным по аналогии в октавном удвоении.

Здесь повторяется начальная формула, приводящая нас к *Tempo primo*. Тема, которая во вступлении излагалась скрипкой, в ц.б звучит в октавном удвоении струнных на фоне глубоких аккордов рояля. Кварто-квинтовые созвучия в объеме октавы в этом разделе еще больше усиливают эффект воздушного пространства, которые создавали облик пасторального пейзажа в начале Трио *INO-3*. Аккорды звучат более объемно, напоминая удары колокола.

Динамическая реприза – раздел A^I – состоит из 21 такта, начинается в 53-м такте и представляет собой расширенный, по сравнению с разделом *A*, период, делящийся на 2 неравноценных по масштабу предложения из 9 и 12 тактов, а также двухтактной коды. В репризе возвращается первоначальная тональность – лидийский *До*.

Анализ этой части еще раз демонстрирует приверженность В. Ротару романтическому началу в музыке, что подтверждается мыслью Г. Григорьевой о том, что «жанрово-характерное варьирование остается спутником множества вариационных циклов, продолжая романтический принцип жанровой трансформации» [36, с. 87].

Если первая часть была сочной жанрово-танцевальной зарисовкой, то **вторая** представляет полный контраст, что следует из ремарки автора *Lento e molto lamento*, которая обозначает, помимо темпа, общий характер музыки. По жанру она приближается к сарабанде, ее музыка печальна и возвышенна. Вторая часть медленная, написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой. Данная часть однотональна, это фригийский *ми*.

Схема 3. 1. 6.

Разделы	Вступление	А		В		А ¹
Тематизм		a	a ¹	b	b ¹	a ²
Количество тактов	3 т.	4 т.	7 т.	7 т.	8 т.	6 т.

Драматизм второй части придает медленная акцентная тема в басу, изложенная крупными длительностями (половинными с точкой) в партии фортепиано. Глубокие, тяжелые аккорды создают ощущение пустоты, траурности, глубокой печали, отдаленно напоминающие прелюдию *Шаги на снегу* К. Дебюсси. Подчеркивают напряженность характера акцентированные аккорды кварто-секундовой структуры. Обилие нисходящих секунд с предъемом к последнему тону напоминают интонации молдавских бочетов, протяжных лирических песен *cîntec de dor*. Впервые мы встречаемся с ними в партии виолончели, причем две последних ноты такта выписаны с ремаркой *glissando*, что еще раз напоминает нам о неофольклорном начале в творчестве композитора.

Нотный пример 3. 1. 32. Вступление.

В цифре 2 эмоции горя и боли врываются на *ff*, в результате ощущение потери усугубляется нисходящим на протяжении восьми тактов мотивом у струнных и мощными глубокими басами фортепиано в низком регистре. Понемногу успокаиваясь, музыка второй части завершается разделом *Tempo primo* (ц. 3), в котором нисходящие пассажи струнных на постепенном *crescendo* образуют своеобразный канон. Однако в финале мы слышим жизнеутверждающее трезвучие в *Ля мажоре* с добавленной второй ступенью.

Нотный пример 3. 1. 33. Цифра 3.

Наиболее активная, **третья часть** *Allegro moderato*, вступающая *attacca*, сочинена в полифонической фактуре. Структура финала представляет собой двойную трехчастную форму, как сообщает Л. Мазель, «отличие их от трех-пятичастных заключается в том, что изменения при повторении частей не ограничиваются обычной вариационностью, а носят тональный или иной характер». [67, с. 241].

Схема 3. 1. 7.

Разделы	Вступле ние	А		В	А ¹		В ¹	А ²		Кода
Предложе ния		a	a ¹	b	a ²	a ³	b ¹	a ⁴	a ⁵	
Количест во тактов	3 т.	6 т.	8 т.	9 т.	7 т.	4т.	9 т.	5 т.	9 т.	4 т.
Тональ- ности		Ре мажор лидийский		ми минор	Ре мажор	Ми мажор лид.	фа минор	Ми бемоль маж.	Ми мажор	Ре мажор

Финал предваряется кратким трехтактным вступлением фортепиано. Это уверенные, мощные, утвердительные, акцентные октавы в динамике *f*. Они же появляются в эпилоге этой части, обрамляя ее с двух сторон.

Нотный пример: 3. 1. 34.

После небольшой интродукции на *pizzicato* вступают струнные. Композитор оригинально сочетает имитационную полифонию в партиях скрипки и виолончели с контрастной полифонией в партии фортепиано. В ней композитор представляет контрастную тему, имитирующую цимбальную фактуру со скрытым двухголосием. Остроту теме добавляют малосекундовые интонации, звучащие очень жестко:

Нотный пример 3. 1. 35. Тема *a*.



Тема *a* представляет собой канон с разницей в одну четверть в партиях скрипки и виолончели. Композитор обращается здесь к метроритмической игре со смещенными акцентами. Они образуются от несовпадения двухдольной интонационной ячейки с трехдольным метром. Смещение акцентов (*ре-соль#*) создают дополнительную увеличенную кварту. Запутанность ритмической партии со смещением акцентов словно имитирует народный танец *învîrtita*.

Теме канона контрастирует новая тема в партии фортепиано, представляющая собой имитацию цимбальной фактуры со скрытым двухголосием. В разделе *a*¹ каноническая тема струнных переходит в партию фортепиано, а в партии струнных в этот момент возникает новый ритмический вариант канонической темы.

В цифре 3 фортепиано вступает в контраст с темой шестнадцатыми у струнной группы, которая в высоком регистре имитирует тембр флуера. Заканчивается часть экспрессивным звучанием струнных на фоне цимбальной темы в партии фортепиано, торжественным и ярким *crescendo*. Краткий и резко контрастный раздел *B* содержит всего девять тактов; его музыкальный материал приближается к фольклорному танцевальному образу с традиционной гомофонно-гармонической фактурой, где быстрая танцевальная тема струнных сопровождается типичным квази-цимбальным аккомпанементом фортепиано.

В разделе *A*¹, представляющем собой период из двух предложений (7 т. + 4 т.), сохраняется полифоническая структура раздела *A*. В первом предложении (*a*²) композитор продолжает совмещение канонической полифонии у струнных с контрастной полифонией

в партии фортепиано. В партии правой руки происходит активное движение шестнадцатыми, имитирующее народное звучание цимбал или скрипок. Во втором предложении раздела (a^3) каноническая тема соответственно переходит в партию фортепиано, а цимбальная тема фортепиано передается струнным с некоторой фактурной трансформацией.

В разделе B^1 , состоящем из девяти тактов, как и раздел B , возвращается энергичное танцевальное движение в гомофонно-гармонической фактуре, но с тональным сдвигом в *фа минор*:

Нотный пример 3. 1. 36. Раздел B^1 .

Раздел A^2 повторяет расположение контрастных полифонических тем, как и в A и A^1 , однако он отличается динамичным тональным развитием, с включением тональностей *Ми бемоль мажор*, *Ми мажор* и *Ре мажор*. Нарастающее напряжение приводит к коде, где третья часть и Трио в целом завершается торжествующими октавами фортепиано, исполняемыми победно и решительно. Можно назвать это своеобразным оркестровым *tutti* в исполнении рояля.

3. 2. Специфика выразительных средств фортепианной партии в Трио *INO-3*

Современное фортепианное исполнительство накопило громадный опыт знаний, полученный в результате теоретических исследований и художественной практики. Фундаментальные работы по освоению этого опыта были созданы в XIX веке уже ко времени появления конструкции рояля как известного нам концертного инструмента выдающимися музыкантами, представителями и основателями пианистических школ Европы – Н. Гуммелем, М. Клементи, Ф. Калькбреннером, И. Мошелесом, Ж. Аданом, К. Черни. В этих работах затрагиваются основные исполнительские аспекты: динамика, туше, педализация, агогика и некоторые другие. Однако, наряду с этим, нельзя забывать о важнейшем средстве музыкальной выразительности – артикуляции. От того, насколько

исполнитель владеет ее приемами, понимает, каким существенным ресурсом располагает, зависит очень многое.

Различным аспектам применения артикуляции в искусстве интерпретации музыки посвятил свою работу крупный музыкант И. Браудо. Вот как он формулирует это понятие: «артикулирование музыки есть использование в потоке исполнения всего многообразия средств произношения, многообразия, которое мастер исполнительского искусства должен тщательно изучить и которым должен с полной свободой пользоваться» [14, с. 10].

В Трио *INO-3* роль артикуляции приобретает особое значение в связи с танцевальной образностью произведения. В. Ротару не сковывает творческой воли исполнителей и не дает четких указаний пианисту, какой конкретно продолжительности требуется штрих, надеясь на его интуицию ансамблиста, которая подскажет верное решение. Единственно правильным действием будет внимательно слушать струнников и стараться следовать за ними, максимально приближаясь к особенностям их артикуляции. Наиболее важно это в тех местах, где происходит передача музыкального материала от струнной группы роялю и наоборот. В такие моменты сравнение штрихового сходства становится крайне очевидным. Помимо общих ансамблевых задач, существенными для пианистов являются специфические собственные задачи. Как игра в камерном ансамбле отличается от игры в аккомпанементе, так и игра с разными инструментами имеет свои особенности.

Одним из центральных исследований исполнительских особенностей камерного ансамбля является работа Д. Готлиба, в которой он концентрирует внимание на тончайших нюансах совместной игры, в частности, с участием виолончели, о которой упоминается, как правило, реже, чем о скрипке: «в большинстве сонатных ансамблей используются интенсивней высокий и средний регистры: в них звучат партии правой руки пианиста и сопутствующих фортепиано инструментов. Динамическое равновесие общего звучания требует от пианиста большего, чем обычно, внимания к партии левой руки, создающей фундамент этого общего звучания – басы гармонии. Важную роль играют басовые регистры фортепиано и в ансамблях с инструментами, обладающими низкой tessiturой, скажем, с виолончелью. Высокий регистр фортепиано сам по себе настолько контрастен звучанию виолончели, что создается иллюзия его большей громкости. Низкие регистры фортепиано совпадают с регистром виолончельной партии, и поэтому опорные звуки фортепианных басов нуждаются в ясном произнесении, быть может, даже в заметном усилении» [34, с. 56].

Мнение опытного музыканта, несомненно, поможет избежать исполнителям возможных ошибок при работе над Трио *INO-3*, в котором В. Ротару широко использует

насыщенный теплый тембр виолончели. Известно, что важнейшим условием цельного ансамблевого исполнения является единство фразировки. В данном Трио *INO-3* этот аспект можно назвать определяющим условием, с которого нужно начать работу, так как построение фраз струнников и пианистов очень разнится. Еще одна сложность игры в ансамбле, особенно в фортепианном Трио, с двумя струнными инструментами. Мелодия в партии скрипки изложена дуолями и триолями, которые необходимо исполнять как можно шире на весь смычок с вибрацией, чтобы передать кантиленное начало этой темы и ощущение широты пейзажа.

Нотный пример 3. 2. 37. Тема первой части.

The musical score is for a Trio in 8/8 time, marked *Moderato*. It consists of three staves: Violin, Violoncello, and Piano. The Violin part begins with a melody of eighth notes, marked *mf*. The Violoncello part starts with a whole note, then moves to a pizzicato section, and finally to an arco section, also marked *mf*. The Piano part consists of chords, marked *mf*.

В фортепианной партии используются квинты низко-регистровой тембральной окраски, которые создают ощущение прозрачности гармонии, связаны с молдавским фольклором и символизируют природу молдавской земли. Группировать эти созвучия по фразам необходимо, подчиняя их движению в партии скрипки. Порекомендуем начать исполнение в нюансе *p*, оставив возможность для роста звучности в дальнейшем, тем более в самом начале произведения это поможет избежать ненужного форсирования звука на фоне распевной мелодии скрипки. Авторское указание *mf* представляется здесь скорее общей рекомендацией умеренной звучности в темпе *Moderato*. Образная сфера музыки диктует и приемы исполнения – спокойные аккорды, акценты в которых пианисту следует исполнять мягко, ни в коем случае не допуская резкого и грубого звука. Туше должно быть глубоким, без прямого акцента и нажима. Аккорды необходимо брать с погружением в клавиатуру, на педали, использование которой придаст наполненность звучанию инструмента. Насыщенная басовыми звуками фактура фортепиано, использование автором широких интервалов в низком регистре инструмента способствуют созданию искомой эмоциональной атмосферы. Виолончельную партию следует исполнять широким смычком, используя штрих *détaché*.

В начале части участникам ансамбля необходимо обратить внимание на четкое ощущение ритма, и характерные для народной музыки акценты, которые усиливают смещение долей в такте. Постепенное развитие происходит несколькими крупными волнами, соответствующими смене регистров в партии скрипки. Последняя из них начинается в т.16 от *p*, в ней *crescendo* следует выполнить таким образом, чтобы в цифре 2 звучало *f*. Советуем продумать динамический план и в соответствии с ним распределить звучность. От цифры 2, согласно авторской ремарке *pìù mosso*, начинается постепенное ускорение в теме сначала у скрипки, затем у виолончели, и в цифре 4 уже у фортепиано (см. нотный пример 3. 1. 28.). Важно добиваться идентичности штриховой палитры всех участников ансамбля. Заметим, что легкие акценты на опорных звуках у фортепиано будут способствовать метроритмической устойчивости.

Начинается тема *in poco pìù mosso* в партии скрипки со *spiccato*, подразумевающего штриховую легкость, переходящего позже в наполненное звучание на *détaché*. Аккомпанирующая партия рояля в ц. 2 исполняется мягкими в кистевой области руками, но очень упругими пальцами, при минимуме движений, что позволит приблизиться к звучанию короткого и легкого штриха струнной группы. Опора на басовую ноту *ми* в партии фортепиано подчеркнет переменность ритма. В ц. 3 тема переходит в партию виолончели. Предостережем здесь от возможных изменений темпа, которые иногда происходят в таких случаях на стыке передачи музыкальной темы от одного инструмента к другому. В цифре 4, впервые в Трио *INO-3* автором используется унисонное звучание струнной группы, при исполнении которого рекомендуем обратить особое внимание на интонацию: она выстраивается по нижнему звуку, который идет от виолончели (см. нотный пример 3. 1. 28.).

В моментах имитации скрипичной темы, что мы наблюдаем в ц. 4, звучанию фортепиано нужно как можно более точно приблизиться к штриху струнных, так как здесь идет переключка инструментов, и фортепиано в свою очередь подхватывает тему, проводившуюся струнными. Артикуляция должна быть ясной и точной. Рекомендуется играть без чрезмерных кистевых движений руки, энергичными упругими пальцами, как бы «цепляющими» клавишу. При этом важно, чтобы ноты в пассажах не звучали по отдельности, как *staccato*, а соответствовали предписанной автором штриховой лиге и ремарке *leggero*.

Пианисту советуем уделить внимание акцентам, которые исполняются остро и коротко, имитируя штрих струнных. Некоторую сложность представляет параллельное движение пассажей в обеих руках в быстром темпе; следует добиваться их четкой скоординированности как в ритмическом, так и в динамическом отношении. Поскольку

партия фортепиано выходит на первый план, меняя аккомпанирующую функцию на солирующую, звучность соответственно растет динамически до *f*. Тональное сопоставление *Ми мажора* с *Ми бемоль мажором* требует особого внимания при исполнении всех участников ансамбля, поскольку оно вносит свежую ладовую окраску.

В ц. 5, при заключительном проведении темы у фортепиано, авторская ремарка указывает *f*, однако желательно распределить динамику по нарастающей так, чтобы ее пик приходился на завершение этого раздела. Следует закончить его в темпе, без *ritenuto*, тогда становится оправданной фермата для рассеивания звука при переходе к ц. 6. Акцентируем внимание на одновременном снятии последней ноты всем ансамблем. Это касается как струнной группы, так и пианиста, который не должен передержать последнюю восьмую. Совместное снятие усилит эффект внезапности завершения этого раздела.

Акценты в аккордах партии рояля в *tempo primo* (ц. 6), имитирующие колокольное звучание, необходимо исполнять полновесным туше и мягко, несмотря на указанные акценты, несущие здесь скорее смысловое, нежели звуковое, значение. Целесообразно начать аккорды на *mf*, чтобы впоследствии можно было создать большой динамический рост. Для создания большего объема в них рекомендуется обратить внимание на крайние ноты, что придаст этим широким аккордам дополнительную стройность. Посоветуем использование правой педали, чтобы добавить обертонов и обострить колористический эффект. Проходящие у фортепиано аккорды следует исполнять по горизонтали, не дробить, не останавливая фразировочного движения. Музыкальная фраза струнных в нисходящем движении противопоставляется восходящей линии в верхних звуках аккордов у рояля, которые становятся все настойчивее. Усилить характер помогут акценты, которыми композитор подчеркнул третью долю такта 5/8, выделив синкопы.

Такт 58 рекомендуется начать с *mp*, выполняя небольшое *crescendo*, и, после небольшого люфта подойти к *subito piano* в т. 62. Этот прием позволит более выразительно оттенить последний кульминационный виток развития. Аккордовая партия динамически развивается вместе с унисоном струнных. Пианисту нужно чутко реагировать на самые незначительные смены нюансов, помогая, но ни в коем случае не подавляя струнников своей звучностью, которую создают тяжеловесные басы. Здесь существенным является равномерное, поступенное распределение динамики.

В такте 69, после предыдущего нарастания, порекомендуем снова сделать *subito piano*, чтобы новая динамическая волна позволила ярче оттенить завершение в тактах 74-75. Чтобы оно прозвучало ярче, в такте 73 обратим внимание на фермату, которую требуется подготовить небольшим *ritenuto*. Затем струнной группе необходимо сделать

яркое *crescendo* в мелодии, закончив эту часть акцентированной восьмой на *sf* вместе с фортепиано. Заключительный аккорд в партии фортепиано ни в коем случае не звуковой удар, резкий и короткий, а звучащее, насыщенное обертонами *sf*, позволяющее отпустить звук в глубину зала.

Нотный пример 3. 2. 38. Первая часть, такт 72.

The image shows a musical score for measures 72 to 75. It consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts are marked 'detache'. The Piano part features a strong accent 'sf' in measure 75. The score is in 3/4 time and G major.

Пианисту, поскольку он располагает полной партитурой произведения, свойственно во многом организовывать и вести движение в ансамбле. В связи с этим важно не забыть о двух вещах – ни в коем случае не опережать коллег по ансамблю, помня, что рождение звука у струнных происходит несколько медленнее удара молоточком у рояля; кроме того, не переусердствовать с уровнем звучности, который становится более насыщенным в нижних регистрах, особенно с применением педали. Именно ударность, молоточковость природы фортепианного тембра позволяет пианистам во многих случаях координировать темпоритм ансамбля.

Скорбное, трагичное вступление фортепиано дает импульс **второй** части. Исполнять его нужно, внутренне сдерживая душевный порыв, несмотря на динамику *f*, которое в данном месте указывает не громкость, а, скорее, полноту и насыщенность тембра. Начинающиеся после вступления аккорды фортепиано в верхнем регистре необходимо сыграть напряженно и значимо, полным звуком, согласно авторскому указанию *sf*. Здесь важно использовать мягкие переносы рук, которые выполняются не теряя движения, не останавливаясь ни в верхней точке, ни в нижней, мысленно связывая звуки вертикали в единую горизонтальную линию. Этот прием поможет выстроить более длинную фразу, с динамическим развитием. Не следует забывать, особенно в начале части, что в размере 3/4 третья доля является самой слабой. Композитор ее акцентирует, но это не значит, что она должна «перевешивать» первую. Опора на бас и первую долю придаст метроритмическую законченность, так как ползущие интонации виолончели и одинокие стоны скрипки не создают у слушателя ясной ритмической картины (см. нотный пример 3. 1. 32.).

После медленных, низких басовых аккордов фортепиано, ярко на *f* начинается партия виолончели с акцентированной восьмой и ходом вниз на *glissando*, переходящим в заключительный аккорд вступления на *sf* у фортепиано и скрипки. Поскольку эти нисходящие интонации настойчиво повторяются несколько раз, динамику необходимо продумать и рассчитать таким образом, чтобы пассажи *glissando* в 86 такте у скрипки были действительно выразительными, логично переходящими в *ff* во второй цифре. Поэтому вступление виолончели порекомендуем начать не с *f*, а с *mf*, поскольку длительное *crescendo* на протяжении одиннадцати тактов будет выстроить удобнее, оставив больше динамического потенциала.

Аккорды должны исполняться широко и насыщенно, что достигается глубиной взятия баса и мягким и тяжелым погружением рук в среднем и высоком регистрах; вдобавок, необходимо выделить секундовые образования, избегая резкого звука. Верное туше при прикосновении к клавишам придаст обертонов звучности рояля. Отдельно коснемся нюансов педализации в этом фрагменте. Паузы, указанные композитором, помогают понять движение голосов, но не являются буквальным обозначением снятия звука в середине такта. Обратим внимание пианиста на своевременное снятие педали на заключительном аккорде такта, тщательно соблюдая выписанную автором паузу, что придаст акценту на третьей доле большую выпуклость. Педаль, помимо своей основной гармонической функции, выполнит связующую роль, что позволит объединить далеко отстоящие друг от друга бас и аккорд в высоком регистре. В аккордах надо постараться выделить мелодическую линию верхнего голоса, придав ему больше связности. В басовом голосе прослушанная цепочка секунд обозначается автором выписанными акцентами.

Нотный пример 3. 2. 39. Вторая часть, такт 92.

The image shows a musical score for measures 92-96. It consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts are in treble and alto clefs respectively, while the Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *molto espressivo*. The Piano part features a prominent bass line with ascending and descending intervals, and chords in the upper register.

В тт. 94-96 партии рояля важно отметить выразительное движение восходящей линии баса, противопоставленное секундовым ниспадающим интонациям в верхних голосах, сохраняющим ощущение утраты и внутренней пустоты. Посоветуем ходы в

низком регистре играть *decrescendo*. Этот прием сделает фразировочную линию более естественной, с опорой на бас в первой доле и постепенным растворением последней четверти такта. Здесь можно сделать общее *diminuendo*, чтобы вторая волна от *molto espressivo* началась более органично. Следует умеренно дозировать педаль, чтобы избежать гулкости в нижнем регистре, дать возможность яснее прослушать октавный унисон рояля со скрипкой и не заслонить лишними призвуками виолончель. Секундовые ламентозные интонации должны быть сыграны экспрессивно и мягко. Звучание струнных на *détaché*, целесообразно сыграть в достаточно выдержанном темпе для того, чтобы максимально точно рассчитать последующее *rosso a rosso ritenuto* в последних тактах этой части.

Заключительные шесть тактов *Tempo I* желательно начать на *pp* и выстроить градацию *crescendo* таким образом, чтоб заключительный аккорд прозвучал просветленно, хорально, как луч надежды. Знак *sf*, указанный на последнем аккорде, позволит подчеркнуть его мажорную тональность в конце минорной части. Поэтому *до#* в левой руке нужно выделить, внося этой мажорной терцией оттенок светлой надежды в трагическую концепцию второй части произведения. Аккорд должен продлиться несколько тактов, для чего струнным необходимо рассчитать движение смычка, а главной задачей пианиста, помимо мягкого и глубокого взятия, является его одновременное снятие, точно вместе со струнными (см. нотный пример 3. 1. 33.).

Одной из основных исполнительских и ансамблевых сложностей в данной части Трио становится грамотное распределение звучности в медленном темпе таким образом, чтобы не создавались динамически неоправданные провалы и в тоже время не появлялось ненужных акцентов, которые могли бы нарушить сквозное развитие авторской мысли.

Третья часть открывается звонкими октавами фортепиано, задающими активный настрой и, что очень важно, темп. Автор обозначил его как *Allegro moderato*, что не случайно, так как в финале много полифонических моментов, которые потеряются для слушателя, будучи исполненными в очень быстром темпе. Чтобы подчеркнуть момент сдерживания, композитор акцентирует каждую октаву небольшого вступления (см. нотный пример 3. 1. 34.). В ц. 1 требуется обратить внимание на акцентирование каждой четвертой восьмой в партии струнных, которое организует движение и подчеркнет эффект отставания. Подвижный канон с шагом в четверть создает оригинальный фон для темы в партии рояля (см. нотный пример 3. 1. 35.).

Важно учесть, что тема фортепианной партии начинается с затакта. Метрически организовать мотив и выделить первую долю поможет акцент на *соль#* в левой руке. Примечательно, как в трехдольном размере 3/4 смещается ритмическая опора, переходя в

четное движение по две четверти. Достигается это акцентированием на смещенном времени и правильном выполнении затактового предикта. Шестнадцатые следует исполнять цепкими, четкими пальцами, их движения не должны быть вязкими, ноты должны быть ровными. Акценты, звучащие на фоне шестнадцатых яркими вспышками, позволяют придерживаться единого темпа.

Следующий за вступлением канон струнных переходит к фортепиано. Здесь необходимо обратить внимание на штрих *détaché* у струнных, который должен повторить пианист, максимально приближенно к их звукоизвлечению. Помимо этого, нужно подчеркнуть опору на сильную долю, как это обозначил автор, акцентировав все первые восьмые такта, так как снова происходит метрическое смещение, на этот раз уже на 3/4.

В плане ансамблевой слаженности эти сбивки представляют известную трудность, поэтому музыкантам требуется быть внимательными и чутко слушать друг друга. Отметим, что *staccato*, указанное автором в такте 120, желательно исполнять, имитируя цимбальную лэутарскую фактуру, подражая штриху струнных, не следуя только фортепианному изложению, а скорее штриховому *staccato arco* струнников. В такте 125, как и во всех подобных случаях, струнной группе нужно следить за интонационной чистотой унисона.

В 127 такте советуем пианисту подхватить линию струнных и сыграть ансамблево в той же динамике. Артикулирование должно быть ясным, пальцы четкими, акцент достаточно острым и не соединяться с последующими восьмыми. В цифре 2 аккорды на *staccato* в партии фортепиано желательно играть активно, но не жестко; для чего необходимо пальцами оттолкнуться от клавиши: в данном случае рука «спружинит» сама.

Нотный пример 3. 2. 40. Третья часть, ц.2.

Как видно из приведенного выше примера, тема скрипки дополняется выразительным подголоском виолончели, которая переходит от *pizzicato* на *arco* и обратно. Пианисту надлежит тщательно следить за ровностью ритмической опоры в этой переключке струнников, ни в коем случае не ускоряя движение. В ц. 3 партия рояля как бы

вклинивается в непрекращающееся движение канона струнных со смещением долей. В начале Трио времени на подготовку своей темы у пианиста было четыре четверти, а здесь – только две. Учитывая, что переход выполняется без *ritenuto* и в достаточно подвижном темпе, этот фрагмент может потребовать быстроты реакции и дополнительного репетиционного времени для более точного сыгрывания.

Нотный пример 3. 2. 41. Третья часть, ц. 3.

Акценты в разделе A^1 у фортепиано должны быть в меру глубокими, несколько протяженными, ни в коем случае не отрывистыми, чтобы не нарушить штриховую целостность музыкальной ткани.

В т. 140, несмотря на авторское указание *f*, после нескольких выразительных нот вступления, пианисту предлагается немного отступить и сделать небольшое *diminuendo* до *tr-mf*, так как скрипка играет здесь в нижнем регистре, где ее тембр становится более матовым. Задача пианиста заключается в том, чтобы не заглушить «гремящими» басами проведение темы струнных. При переходе к ц. 4, несмотря на непрекращающееся движение канона в партии фортепиано, важно обеспечить вступление струнной группы, которая начинает двухголосный канон шестнадцатыми.

Прослушать данный фрагмент удастся только при строгой дисциплине звучания крупными длительностями в партии фортепиано. Организовать надлежащую ровность помогут акценты, подчеркивающие начало каждой ячейки канона. Здесь особенно важна сдержанность темпа, хотя постоянное запаздывание участников трио провоцирует его ускорение. Пианисту не следует забывать, что в его восьмые ноты должны поместиться две шестнадцатые струнных, поэтому нельзя сокращать эти восьмые, иначе общее движение ансамбля выйдет из-под контроля.

В т. 148 точки над восьмыми длительностями должны отвечать штриху *spiccato*, то есть их желательно играть не сильно укорачивая. Последние две квинты в такте, соответствующие *détaché* скрипки, можно придержать, подкрепив ее партию более

удлиненными звуками *staccato* в аккомпанементе рояля. Здесь обнаруживается еще один аргумент в пользу темпа *Allegro moderato*. Если трактовать эту часть в более быстром темпе, разница штрихов *spiccato* и *détaché* в партии скрипки сглаживается и эффект смены более длинного и короткого штриха нивелируется (см. нотный пример 3. 1. 36).

В такте 149 рекомендуем сыграть повторяющиеся ноты в партии скрипки на *crescendo* с выделенным акцентом на второй доле. Автор предлагает здесь разнообразить штрих – легкое *spiccato* и опять *détaché* на *cresc.* Постепенное *crescendo* приводит к новому штриху – *marcato*, на фоне которого звучит сольная партия фортепиано, имитирующая цимбальную тему (т. 157). В диалоге струнных и фортепиано, как и в ц.1, необходимо со вниманием отнестись к продолжению имитации *pizzicato* струнных в партии рояля. Помимо этого, надо принять во внимание, что фортепиано погружается в область гулкой басовой звучности с более продолжительной вибрацией басовых струн, поэтому *staccato* играется короче и острее, чем в среднем регистре. Использование педали должно быть максимально аккуратным: рекомендуем очень короткую прямую полупедаль на акцентные ноты первых долей. Она придаст им выпуклость и более глубокий тембровый колорит.

Нотный пример 3. 2. 42. Третья часть, тт. 160-162.

В ц. 5 заключительную ноту с форшлагом, передающуюся от струнников к пианисту, надо буквально «выхватить» последними октавами, что позволит не потерять стремительного движения. Однако перед заключительным аккордом *tutti* рекомендуем, в отличие от первого проведения в самом начале, сделать небольшое *ritenuto* и сыграть последние октавы с некоторой оттяжкой, для большей убедительности финала не только этой части, но всего Трио.

Сложным приемом для пианистов в камерном ансамбле является привнесение в партию фортепиано имитации штрихов струнной группы, ее специфики; что очень важно для тембральной цельности в камерном ансамбле – не создавать дисбаланса в штриховом

отношении. Отдельно напомним о крайне аккуратном и минимальном употреблении педали при игре в ансамбле, чтобы не нарушать единство тембра звучания в случае злоупотребления. В Трио *INO-3* фортепиано является основным организатором метроритмического движения, задавая темп во второй и третьей частях и подчеркивая синкопированный характер музыки в первой. В связи с этим порекомендуем пианисту быть особенно внимательным при выборе темпов в границах, предложенных автором, так как впоследствии от них будет зависеть разнообразие штрихов струнной группы, указанных автором.

Завершая анализ ансамблевых и исполнительских трудностей Трио *INO-3*, хочется привести известную мысль выдающего музыканта А. Рубинштейна об интерпретации: «Чтобы хорошо исполнить музыкальное произведение, нужно долго упражняться в механизме, а чтобы хорошо передавать, недостаточно заботиться о механизме, а нужно понять, прочувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателями идеи его. Воспроизведение – это второе творение...» [цит. по 6, с. 239].

3.3. Выводы по третьей главе

1. Трио *INO-3* относится к стилевому неофольклорному направлению, сочетающему классико-романтические традиции с элементами авангардного письма, где фольклорные стилемы гармонируют с приемами современной композиторской техники.
2. Ладогармонический строй всех частей Трио определяется характерными для молдавского фольклора мотивами со второй повышенной и пониженной степенями, с четвертой повышенной и шестой повышенной степенями, обогащенными мелизматикой. Композитор опирается здесь на сложные ассиметричные ритмические формулы быстрых молдавских танцев, а также на переменные метры и смены акцентов, характерные для болгарских и гагаузских танцев. Фольклорные признаки проявляются в частом обращении к методам вариационно-вариантного развития тематизма.
3. Ансамблевая фактура Трио *INO-3* восходит к классическим традициям, которые заключаются в богатстве полифонических приемов, таких, как имитация, канон и контрастное многоголосие. Примечательны, наряду с этим, изобретательные вертикальные перестановки тембров между солирующими и аккомпанирующими партиями.
4. Фортепиано трактуется автором в Трио *INO-3* как ударный и ритмоорганизующий инструмент. Рояль выполняет роль основного организатора темпоритма.
5. Важнейшей задачей исполнителей Трио является необходимость разрешить проблему соотношения солирующей и аккомпанирующей партий для точного звукового баланса инструментов ансамбля.

6. Для пианиста в данном произведении основными исполнительскими трудностями представляются: активная смена метрических формул 5/8, 4/8, 6/8 и др.; задача звукоимитации тембра цимбал, точное выполнение которой позволит полнее раскрыть фольклорный аспект сочинения; использование широкой амплитуды разновидностей *staccato* – как коротких и, соответственно, более острых, так и несколько удлинённых, «округлых». Градации протяженности штриха способствуют созданию верного музыкального образа.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

В процессе исследования была реализована поставленная научная проблема, которая состоит в разрешении противоречия между художественной ценностью сверхцикла Трио *INO* для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару и той музыковедческой лакуной, которая образовалась от его недостаточной изученности в отечественном музыкознании с точки зрения жанровых, стилевых и исполнительских особенностей. Проведенное исследование позволяет сделать следующие **выводы**:

1. Результатом формирования методологической базы диссертации явились монументальные научные труды и исследования по теории музыки Л. Мазеля, В. Холоповой, Е. Назайкинского и др. В круг исторических исследований вошли работы Т. Гайдамович, В. Аксенова, Е. Мироненко и И. Милютиной. В области этномузыкознания значимыми стали монографии Г. Головинского и И. Земцовского, публикации Б. Котлярова, В. Гиляша. Историческому развитию жанра фортепианного трио и исполнительскому ансамблевому мастерству были посвящены труды К. Аджемова, И. Бялого, в отечественной литературе Н. Козловой и С. Циркуновой.

2. В работе впервые в музыковедческой практике исследован и проанализирован сверхцикл трех Трио *INO* В. Ротару в плане сочетания теоретического и исполнительского подходов, при акцентировании значения фортепианной партии в ансамблях. Рассмотрены специфические жанровые, драматургические и стилевые черты этого сверхцикла. Драматургия цикла развивается от меньшего к более крупному: *INO-1* – одночастное, *INO-2* – двухчастное, *INO-3* состоит из 3-х частей.

3. В. Ротару является продолжателем классико-романтической линии в синтезе с неофольклорным стилевым направлением. Жанровая специфика фортепианных Трио *INO* основана на новаторской разновидности сверхцикла, обусловленной замыслом новой программности, а также единством драматургической линии.

4. Доказательством того, что цикл трех Трио *INO-1*, *INO-2*, *INO-3* представляет собой новую жанровую разновидность сверхцикла, служат следующие объединяющие факторы:

а) Связующий драматургический стержень заключается в том, что финалы каждого трио имеют эмоциональную направленность от траурно-философского эпилога в Трио *INO-1* к танцевально-фольклорному финалу в Трио *INO-2*, затем к традиционному праздничному завершению в Трио *INO-3* и всего сверхцикла *INO*. Таким образом, стратегическую драматургическую идею сверхцикла можно определить от относительного «мрака» Трио *INO-1* к абсолютному свету в финале Трио *INO-3*.

б) Фактор ладотонального развития: на основе анализа ладотональной сферы позитивные оптимистические образы находят основную опору в *Ре мажоре*, который является центральной тональностью финалов *INO-2* и *INO-3*. При этом образы траурные или драматические связаны с одноименной тональностью *ре минор*. В *ре миноре* написан центральный раздел Трио *INO-1* и ряд эпизодов в Трио *INO-2*. Можно усмотреть также общность ладотональной сферы в обращении к беззнаковым тональностям – *ля минор*, с которого начинается и заканчивается первое Трио, и *До мажор*, в котором написана первая часть третьего Трио.

в) Фактор стилевых неофольклорных связей, которые присутствуют во всех трех трио, но наиболее выражены в материале Трио *INO-3*. Универсальные стилевые классико-романтические традиции с элементами авангардного письма обнаружены в большей степени в Трио *INO-1* и *INO-2*.

5. Трактовка фортепианной партии в каждом Трио цикла *INO* имеет специфические особенности:

а) Фактура аккордового склада в Трио *INO-1* выполняет одновременно несколько функций – это и гармоническая, и метроритмическая составляющая. С ее помощью автор достигает к тому же значительного диапазона динамических колебаний. Ритмически синкопированная аккордовая поддержка струнной группы позволяет ему добиться нестандартных решений как с точки зрения композиции в целом, так и устойчивости ансамблевого движения в частности. Потребуется пианистическое мастерство передача тонких колористических эффектов, которыми изобилует Трио *INO-1*: нюансы звукоизвлечения и динамики, рафинированная агогика.

б) Трио *INO-2* цикла присуще большее разнообразие фортепианных приемов. Помимо аккордовой фактуры, которую композитор широко использует во всех Трио, здесь можно встретить эпизоды с использованием мелкой пальцевой техники, представляющей известную трудность в быстром темпе *Presto possibile*, которым автор маркирует один из разделов второй части. Помимо этого, задача усложняется координацией обеих рук, в которых проходят независимые мелодические голоса канона, начавшегося в партии струнных. Здесь особенную важность приобретает четкая артикуляция пальцев, так как в партии струнных канон исполняется штрихом *détaché* и пианисту необходимо соответствовать партнерам аналогичным воспроизведением данного штриха на рояле.

в) Трио *INO-3* наиболее отмечено выраженным характером ударности и большим количеством звукоимитаций. Первая и третья части насыщены «тарафным» аккомпанементом, в связи с чем основная задача пианиста – ритмическая координация

участников ансамбля. Непростой задачей является максимальное приближение фортепиано по звучанию к тембру цимбал, которые композитор удачно имитирует при помощи специфической фактуры.

В целом В. Ротару, как многие композиторы XX-XXI веков, трактует фортепиано как ударный и ритмоорганизующий инструмент, однако этим использование потенциала инструмента не исчерпывается. Композитор умело использует возможности рояля в кантиленных эпизодах, как и широту его регистров для тембрового разнообразия звучности.

6. Цикл Трио *INO* выделяется богатством разнообразной педальной техники. В Трио *INO-1*, например, используется прием педального *fp*, широко применяемый композиторами в сольном фортепианном репертуаре, но менее известный в камерном. В этом же Трио тембр левой педали создает неповторимую колористическую ауру в начале первой части. Композитор, не являясь пианистом, настолько полно владеет пониманием специфики рояля, что даже предлагает использовать среднюю педаль, выписывая крупные длительности на несколько тактов; кроме того, соединяет с ее помощью созвучия. В Трио *INO-2* широкие градации глубины и продолжительности нажатия правой педали определяют точность передачи художественного образа, раскрывая его как в продолжительных певучих *legato*, так и в противопоставленных им сухих и острых акцентах. В последнем Трио цикла *INO-3* педаль используется в наиболее общепринятом смысле – для придания глубины басовому регистру; ее роль особенно значительна в медленной второй части, где длительное педальное звучание аккордов обеспечивает непрерывное развитие протяженных музыкальных фраз.

7. Гибкость фортепианной артикуляции, выразительность музыкальной «речи» рояля позволили придать музыке цикла контрастность, расширить амплитуду образов от философско-трагических в первом Трио до праздничных, основанных на народных танцах, в третьем. Необходимо отметить свойственный почерку композитора лаконизм выразительных средств – без привлечения значительных виртуозно-технических ресурсов он мастерски решает поставленные перед пианистом задачи, абсолютно разные для каждого произведения Цикла.

8. В научный обиход введены найденные нотные рукописи, обогатившие нотный каталог отечественных сочинений камерно-инструментальной музыки, благодаря чему расширен концертный репертуар современных исполнителей. Обнаружение рукописей цикла трио *INO* и предложенный многоаспектный анализ будут способствовать успешному использованию этих высокопрофессиональных современных опусов Владимира Ротару в концертной и педагогической практике.

Рекомендации:

1. Продолжить музыковедческое исследование сверхцикла Трио *INO* В. Ротару.
2. Отслеживать премьеры новых камерно-инструментальных сочинений отечественных композиторов, написанных в жанре фортепианного трио.
3. Использовать данные научного исследования в учебных программах высших и средних музыкальных учебных заведений.
4. Опубликовать сверхцикл Трио *INO* В. Ротару для более активного внедрения в концертную и педагогическую практику в классе камерного ансамбля.
5. Сформировать полный фонд видео- и аудиозаписей камерно-инструментальных сочинений В. Ротару в компании Телерадио-Молдова и АМТИИ.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. АДЖЕМОВ, К. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Москва: Музыка, 1979. 168 с.
2. АКСЕНОВ, В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136-158.
3. АКСЕНОВ, В., ВОЙЦЕХОВСКАЯ, Т. Принципы фортепианного исполнительства и педагогики В: Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 38-51.
4. АЛЕКСЕЕВ, А. Из истории фортепианной педагогики. Москва: Классика-XXI, 2016. 176 с.
5. БАРЕНБОЙМ, Л. Музыкальная педагогика и исполнительство: учебное пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2018. 340 с.
6. БАРЕНБОЙМ, Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. I, Ленинград: Музгиз, 1957. 456 с.
7. БЕЙШЛАГ, А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
8. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 95-103.
9. БИМАРК, А. О художественной технике пианиста. Москва: Музыка, 1973. 138 с.
10. БЛАЖКОВ, И. Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. Воспоминания, письма, исследования. СПб: Jaromir Hladik press, 2022. 864 с.
11. БОБРОВСКИЙ, В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. Москва: Советский композитор, 1961. 257 с.
12. БОНДУРЯНСКИЙ, А. Фортепианное трио Иоганнеса Брамса. Москва: Музыка, 1986. 78 с.
13. БОРОДИН, Б. Очерки по истории фортепианного искусства. Москва: Дека-ВС, 2009. 76 с.
14. БРАУДО, И. Артикуляция (О произношении мелодии), Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. 199 с.
15. БЯЛЫЙ, И. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра. Москва: Музыка, 1989. 92 с.
16. ВАРТАНОВ, С. Я. Исполнение-интерпретация в фортепианной музыке: учебно-методическое пособие по курсам «История исполнительского искусства»,

- «Специальный инструмент», «Фортепианные стили». Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2016. 96 с.
17. ВИЦИНСКИЙ, А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. Москва: Классика-XXI, 2008. 96 с.
 18. ВОРОНИНА, Т. О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов. Ленинград: ЛОЛГК, 1986. 160 с.
 19. ГАЙДАМОВИЧ, Т. Инструментальные ансамбли. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. 54 с.
 20. ГАЙДАМОВИЧ, Т. Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации. Москва: Музыка. 2005. 264 с.
 21. ГАЙДАМОВИЧ, Т. Фортепианные трио Моцарта: Комментарии, советы исполнителям. Вопросы истории, теории, методики. Москва: Музыка, 1987. 71 с.
 22. ГАККЕЛЬ, Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. Ленинград: Сов. композитор, 1990. 288 с.
 23. ГАСИЧ, Е. Метаморфозы музыкального стиля в свете исполнительской интерпретации. [online] В: Мир науки, культуры, образования. № 6 (31), 2011, с. 51-55 [accessed 17.01.19]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/metamorfozy-muzykalnogo-stilya-v-svete-ispolnitelskoy-interpretatsii>.
 24. ГЕЛЬФАНД, Я. Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации. СПб.: Композитор, 2008. 216 с.
 25. ГОЛОВИНСКИЙ, Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX - XX веков. Очерки. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
 26. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. Искусство педализации. Ленинград: Музыка, 1985. 97 с.
 27. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград: Музыка, 1985. 143 с.
 28. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1987. 241 с.
 29. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР, А. О музыкальном искусстве. Москва: Музыка, 1975. 415 с.
 30. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР, А. Воспоминания. Москва: Дека-ВС. 2009. 560 с.
 31. ГОРБУШИНА, И. Исполнительская интерпретация фортепианного произведения: белорусский контекст, Минск: Беларуская навука, 2018. 204 с.
 32. ГОРЮХИНА, Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев: Музична Україна, 1985. 112 с.
 33. ГОТЛИБ, А. Искусство ансамбля. В: Советская музыка. (№2), Москва: Композитор, 1967, с. 49–51.

34. ГОТЛИБ, А. Основы ансамблевой техники. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2009. 86 с.
35. ГОФМАН, Й. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: «Классика-XXI», 2007. 192 с.
36. ГРИГОРЬЕВА, Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений», учеб. пособие для студентов вузов. Москва: ВЛАДОС, 2004. 175 с.
37. ГРИГОРЬЕВА, Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Советский композитор, 1989. 208 с.
38. **ДЖАЛИЛОВА, Н.** Партита № 2 c-moll И. С. Баха в исполнении выдающихся пианистов Г. Гульда, М. Аргерих и Г. Соколова. In: STUDIUL ARTELOR ŞI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică nr.1 (32), 2018, pp. 69-77.
39. **ДЖАЛИЛОВА, Н.** Стилиевые и исполнительские особенности Трио *INO-3* для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару. In: STUDIUL ARTELOR ŞI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică nr.2 (37), 2020, pp.79-84.
40. **ДЖАЛИЛОВА, Н.** Драматургические и исполнительские особенности Трио «Ино-1» Владимира Ротару. [online] In: Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine, conferință științifică internațională, ediția a IV-a Iași – Chișinău, 28-29 septembrie 2021, Supliment al revistei științifice „Authentication and Conservation of Cultural Heritage. Research and Technique” (Iași, editor șef Nicoleta Vornicu), editor Liliana Condaticova, Chișinău, 2021, pp. 277-290. [accesat 12.04.22].Disponibil:https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Patrimoniul_cultural_ieri_ed.%2B4_28-29.09.2021_Condaticova.pdf
41. **ДЖАЛИЛОВА, Н.** Значение фортепианной партии в цикле инструментальных Трио *ИНО* В. Ротару. In: STUDIUL ARTELOR ŞI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică nr.2 (43), 2022, pp. 83-88. Chișinău: Notograf prim, 2022. 155 с.
42. ЗЕМЦОВСКИЙ, И. Фольклор и композитор В: Музыка и современность, сборник статей, вып. 7. Москва: „Музыка“, 1971, с. 212-220.
43. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. Б. Н. Лятошинский и Киевская школа (к 50-летию со дня смерти). In: STUDIUL ARTELOR ŞI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică. №1(34), 2019. с.160-166.
44. ИВАНОВ, О. Интерпретация фортепианной музыки. Тексты лекций. Ташкент: Государственная консерватория Узбекистана, 2008. 43 с.
45. История отечественной музыки второй половины XX века. Отв. ред. Т. Н. Левая. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 556 с.
46. КОВАЛЕНКО, М. К вопросу о музыкальном времени в ансамблевом исполнительстве. В: Вопросы инструментального исполнительства. Саратов:

- Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова Центр комплексных художественных исследований, 2019. с. 390-398.
47. КОГАН, Г. О фортепианной фактуре. Москва: Сов. композитор, 1961. 193 с.
 48. КОГАН, Г. Парадоксы об исполнительстве. В: Избранные статьи. Вып. 3. Москва: Советский композитор, 1985, с. 29-54.
 49. КОГАН, Г. Работа пианиста. Москва: Музыка, 1979. 189 с.
 50. КОЗЛОВА Н., ЦИРКУНОВА С. Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, nr. 2 (15), pp. 5-12. 2012. Chișinău: Grafema Libris.
 51. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chișinău: Pontos, 2014 (CEASM).
 52. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова). In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, nr. 1/2 (12/13), pp. 136-145. 2011. Chișinău: Valinex SRL, 2011.
 53. КОРОБОВА, А., ГОРОДИЛОВА, М. Методологические принципы анализа музыкального произведения. Екатеринбург: Издательство Уральская гос. Консерватория им. М. П. Мусоргского, 2014. 150 с.
 54. КОРЫХАЛОВА, Н. Интерпретация музыки. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
 55. КОРЫХАЛОВА, Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
 56. КОРЫХАЛОВА, Н. Увидеть в нотном тексте: о некоторых проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они). Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 256 с.
 57. КОСТИКОВА, Н. Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков. В: STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică nr.2 (39), 2021 pp. 68-73.
 58. КОТЛЯРОВ Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский композитор, 1989. 94 с.
 59. КОТЛЯРОВ Б. Проблемы исполнительского искусства в современной фольклористике В: Актуальные проблемы современной фолклористики, Ленинград: Музыка, 1980, с. 187-188.

60. КОЧАРОВА, Г. Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 8-16.
61. КОЧАРОВА, Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea: materialele conf. șt. intern., 1995. Chișinău: Goblin, 1997, с. 112-118.
62. КУСТОВ, М. Ю. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: концептуальный аспект и проблемы интерпретации. Саратов: Слово, 1996. 69 с.
63. КЮРЕГЯН, Т. С. Форма в музыке XVII—XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
64. ЛЕБЕДЕВ, А. Е. Теория музыкально-исполнительского искусства: учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. 320 с.
65. ЛИБЕРМАН, Е. Я. Работа над фортепианной техникой. Москва: «Классика-XXI», 2003. 148 с.
66. ЛОБАНОВА, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с. ISBN 5-85285-031-4.
67. МАЗЕЛЬ, Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
68. МАЗЕЛЬ, Л. О мелодии. Москва: Музгиз, 1952. 300 с.
69. МАЛИНКОВСКАЯ, А. Теория фортепианного интонирования – всегда была, все еще впереди В: Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке № 3, 2012, с. 114-119.
70. МАЛИНКОВСКАЯ, А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки. Москва: Юрайт, 2017. 191 с.
71. МАРТИНСЕН, К. А. Индивидуальная фортепианная техника. Москва: Музыка, 1966. 220 с.
72. МИЛЬШТЕЙН, Я. К. Н. Игумнов. Москва: Музыка, 1975. 471 с.
73. МИЛЮТИНА, И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: Музыкальная культура Молдавской ССР, с. 190–212. Сост. Е. Клетинич. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
74. МИЛЮТИНА, И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии (Вопросы истории и теории). Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7-31.

75. МИЛЮТИНА, И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 79–95.
76. МИРОНЕНКО, Е. Асинхронность национальных стилевых направлений как показатель роста композиторской школы Республики Молдова. В: Южно-Российский музыкальный альманах, Ростов на Дону, изд. РГК им. Рахманинова, 2021 г., № 2, с. 28-34.
77. МИРОНЕНКО, Е. Композитор Владимир Ротару. Chişinău: Tipografia. Centrală, 2000.
78. МИРОНЕНКО, Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр); отв. ред.: Галина Кочарова. Кишинэу: Primex-Com, 2014.
79. МИРОНЕНКО, Е. Понятие «Национальное композиторское творчество» и его трансформация на рубеже XX-XXI веков. [online] В: Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. №2 (15). Рр. 82-87. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-natsionalnoe-kompozitorskoe-tvorchestvo-i-ego-transformatsiya-na-rubezhe-xx-xxi-vekov> [дата обращения: 18.07.2022].
80. МИРОНЕНКО, Е. Формы существования национального музыкального фольклора в современной Молдове. В: Folclor şi postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern. (11 - 12 dec. 2014). Chişinău: Grafema Libris, 2015, pp. 197-203.
81. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений, Москва. Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
82. НЕЙГАУЗ, Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1982. 304 с.
83. НИКОЛАЕВ, А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. Учеб. пособие. Москва, Музыка, 1980. 112 с.
84. ПЕРЕЛЬМАН, Н. В классе рояля. Москва: «Классика – XXI», 2007. 127 с.
85. ПЛЕШКАН, И. Большой камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано в композиторском творчестве Республики Молдова: постановка проблемы. В: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, nr. 3(20), 2013. с. 87-91. [accesat 21.04.2022]. Disponibil: <https://revista.amtap.md/2017/12/20/1802/>
86. ПОГОРЕЛОВА, Л. Камерно-инструментальная музыка. История, методика, исполнительство. Москва: Планета музыки, 2019. 380 с.
87. РААБЕН, Л. Камерная музыка. В: Музыкальная энциклопедия. Том 2; отв. ред.: Ю. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1974, с. 671-674.
88. РАБИНОВИЧ, Д. Исполнитель и стиль. Москва: Классика-XXI, 2008. 208с.

89. РОЙТЕРШТЕЙН, М. Основы музыкального анализа. Москва: ВЛАДОС, 2001. 112 с.
90. РУБИНШТЕЙН, А. Избранные письма. Под общей редакцией Л. Баренбойма. Москва: Музгиз, 1954. 102 с.
91. САВШИНСКИЙ, С. Режим и гигиена работы пианиста. Москва: Планета музыки, 2021. 124 с.
92. САУЛОВА, И. Соната для скрипки и фортепиано Владимира Ротару: особенности музыкального языка, композиции и драматургии. [online] В: Studiul artelor și cultorologie: teorie, istorie, practica. Nr. 1(42), 2022, pp. 54-58. [citat 25.04.2023]. Disponibil: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.10>.
93. СВЕТОЗАРОВА Н., КРЕМЕНШТЕЙН Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. Москва: «Классика – XXI», 2002. 136 с.
94. СКРЕБКОВ, С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Издательство «Лань», 2016. 448 с.
95. СТОЯНОВ, П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985. 168 с.
96. СТОЯНОВ, П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980. 176 с.
97. СТУКОЛКИНА, С. Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. СПб.: Издательство Композитор, 2007. 392 с.
98. ТАМБОВСКАЯ, Н. Искусство - это игра. Это и удовольствие, и мучение, - все вместе... [online] В: PianoФорум, Nr. 3, 2010, с. 4-10. [accesat 14. 07. 2020] Disponibil: <https://pianoforum.ru/archive/page/4/>
99. ТИМАКИН, Е. Навыки координации в развитии пианиста. Москва: Советский композитор, 1987. 120 с.
100. ТРОЯН, Ю. Трактровка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару. Автореф. дисс. док. иск. Кишинев, 2011. 27 с.
101. ФАРХУТДИНОВА, С. Основы фортепианного исполнительства. Нижневартовск: Издательство Нижневарт. гос. университета, 2017. 150 с.
102. ФЕЙНБЕРГ, С. Пианизм как искусство. Москва: Планета музыки, 2022 г. 560 с.
103. ФЛОРЯ, Э Молдавский народный музыкальный эпос. Кишинев: Штиинца, 1989. 120 с.
104. ФЛОРЯ, Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1983. 136 с.
105. ХОЛОПОВА, В. Формы музыкальных произведений. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
106. ХОЛОПОВА, В. Музыкальный ритм. Москва.: Музыка, 1980. 71 с.

107. ХОЛОПОВА, В. Фактура. Москва: Музыка, 1979. 88 с.
108. ХОЛОПОВ Ю. Введение в музыкальную форму. Москва: издательство МГК им. П. И. Чайковского, 2008. 519 с.

На румынском языке:

109. Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate. Ghilaș V., Chiseliță V, Galaicu V. [et al.]; col. red.: Violina Galaicu; Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniul Cultural, Centrul Studiul Artelor. Ch.: Grafema Libris, 2009. 952 p.
110. AXIONOV, V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității). In: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, 1998, pp. 73-87.
111. AXIONOV, V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
112. COCEAROVA, G., MELNIC V. Armonia. Vol. 2. Istoria armoniei. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
113. COZLOVA, N. Îndrumar metodic în probleme de interpretare în ansamblul cameral. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior: seminar metodologic (25 mar. 2005). Chișinău: Grafema Libris, 2005, pp. 51-54.
114. COZLOVA, N. Istoria dezvoltării muzicii instrumentale de cameră. In: Arta și învățământul artistic în Moldova la confluența secolelor: conf. șt. consacrată aniversării a 60 de ani ai Conservatorului de Stat din Moldova (noiem., 2000). Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat "Ion Creanga", 2001, pp. 33-34.
115. COZLOVA, N. Muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Moldova. In: Arta și învățământul artistic în Moldova la confluența secolelor: conf. șt. consacrată aniversării a 60 de ani ai Conservatorului de Stat din Moldova (noiem., 2000). Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat "Ion Creanga", 2001, pp. 47-49.
116. GHILAȘ, V. Muzica etnică: tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
117. LAPICUS, A. Psihologia interpretării camerale: identificarea problemei. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 2 (19), pp. 28-31.
118. TARAN, V. Sonata-dialog pentru fagot și pian de V. Rotaru [online] In: STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică, nr. 2 (29), 2016. Disponibil: <https://revista.amtap.md/2017/06/26/sonata-dialog-pentru-fagot-si-pian-de-v-rotaru/>

На английском языке:

119. COSTICOVA, N. Trio "I.N.O. 2" for violin, cello and piano by Vladimir Rotaru: particularities of composition and musical language. [online] In: İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 4 Sayı/No. 2 (2018): 11-16. DergiPark [accesat 23 ceh. 2020]. Disponibil: <http://www.dergipark.org.tr/tr/se arch?q =costicova+natalia§ion=articles>
120. **DJALILOVA, N.** The Moldavian composer V. Rotaru and his chamber-instrumental work. [online] In: İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi , 5(1), pp. 41-51, 2019. DOI: 10.22252/ijca.588479 DergiPark [accesat 21 okt. 2020]. Disponibil: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/47027/588479>
121. **DJALILOVA, N.** The neo-folklore style in a Rotaru's trio for violin, piano and cello "INO-2". [online] In: İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 5(2), pp. 85-91,2019. DOI: 10.22252/ijca.656283 DergiPark [accesat 23 dec. 2019]. Disponibil: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/51102/656283>
122. GIESEKING, W., LEIMER, K. Piano Technique. Dover Publications, 1972. 140 p.
123. PLEȘCAN, I. Piano trio in the composers'creation of the Republic of Moldova: historical and theoretical aspects. [online] In: STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică, nr. 2 (43), 2022. Disponibil: **DOI:** <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.13>

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

автореф. дисс. док. иск. – автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

в. – век, вв. – веков

вып. – выпуск

гг. – года

Г.П. – главная партия

др. – другие

и т. д. – и так далее

изд. – издание

им. – имени

канд. иск. – кандидат искусствоведения

лид. – лидийский

маж. – мажор

отв. ред. – ответственный редактор

П.П. – побочная партия

РГК – Ростовская Государственная Консерватория

ред. – редакция

с., сс. – страница, страницы

сб. – сборник

см. – смотри

сост. – составитель

СПб – Санкт-Петербург

т. е. – то есть

т., тт. – такт, такты

учеб. – учебное

ув. – увеличенный (интервал)

ум. – уменьшенный (интервал)

цит. – цитата, цитируется

ed. – ediția (рум. – издание)

pag. – pagină (рум. – страница)

p. – page (англ. – страница)

СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

Нотные примеры

1.1.1. <i>INO-1</i> , пролог.....	с. 21
1.1.2. <i>INO-1</i> , вступление.....	с. 23
1.1.3. <i>INO-1</i> , тема.....	с. 24
1.1.4. <i>INO-1</i> , первая вариация.....	с. 24
1.1.5. <i>INO-1</i> , вторая вариация	с. 25
1.1.6. <i>INO-1</i> , тема второго раздела	с. 27
1.1.7. <i>INO-1</i> , эпизод <i>c</i>	с. 28
1.2.8. <i>INO-1</i> , связь.....	с. 34
1.2.9. <i>INO-1</i> , заключение	с. 35
1.2.10. <i>INO-1</i> , второй раздел	с. 36
1.2.11. <i>INO-1</i> , раздел <i>b</i>	с. 37
1.2.12. <i>INO-1</i> , эпизод a^1	с. 38
1.2.13. <i>INO-1</i> , Бетховен <i>Соната op.2, Nr.1. Adagio</i>	с. 39
1.2.14. <i>INO-1</i> , эпизод a^2	с. 40
1.2.15. <i>INO-1</i> , окончание второго раздела	с. 40
2.1.16. <i>INO-2</i> , Г.П. второй части	с. 49
2.1.17. <i>INO-2</i> , П. П. второй части	с. 49
2.1.18. <i>INO-2</i> , Речитатив	с. 52
2.1.19. <i>INO-2</i> , Окончание 3-й строфы.....	с. 53
2.2.20. <i>INO-2</i> , 4-я строфа	с. 53
2.2.21. <i>INO-2</i> , 5-я строфа	с. 54
2.2.22. <i>INO-2</i> , раздел <i>A</i>	с. 55
2.2.23. <i>INO-2</i> , окончание раздела <i>A</i>	с. 56
2.2.24. <i>INO-2</i> , кульминационная зона.....	с. 58
2.2.25. <i>INO-2</i> , цифра 10	с. 60
2.2.26. <i>INO-2</i> , цифра 11.....	с. 60
3.1.28. <i>INO-3</i> , первая часть, вторая вариация.....	с. 65
3.1.29. <i>INO-3</i> , первая часть, раздел <i>B</i> , т. 43	с. 65
3.1.30. <i>INO-3</i> , первая часть, раздел <i>B</i> , т. 46	с. 65
3.1.31. <i>INO-3</i> , окончание раздела <i>B</i>	с. 66
3.1.32. <i>INO-3</i> , вступление второй части.....	с. 67
3.1.33. <i>INO-3</i> , цифра 3	с. 68
3.1.34. <i>INO-3</i> , вступление третьей части.....	с. 68
3.1.35. <i>INO-3</i> , тема <i>a</i>	с. 69
3.1.36. <i>INO-3</i> , раздел B^I	с. 70
3.2.37. <i>INO-3</i> , тема первой части	с. 72
3.2.38. <i>INO-3</i> , первая часть, т. 72	с. 75
3.2.39. <i>INO-3</i> , вторая часть т. 92	с. 76
3.2.40. <i>INO-3</i> , третья часть, ц. 2	с. 78
3.2.41. <i>INO-3</i> , третья часть, ц. 3	с. 79
3.2.42. <i>INO-3</i> , третья часть, т. 160	с. 80

СПИСОК СХЕМ

1.1.1. Схема первого раздела <i>INO-1</i>	с. 22
1.1.2. Схема второго раздела <i>INO-1</i>	с. 26
2.1.3. Схема первой части <i>INO-2</i>	с. 46
2.1.4. Схема второй части <i>INO-2</i>	с. 48
3.1.5. Схема первой части <i>INO-3</i>	с. 63
3.1.6. Схема второй части <i>INO-3</i>	с. 67
3.1.7. Схема третьей части <i>INO-3</i>	с. 68

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Программы концертов

1. Камерная музыка композиторов Европы, Турции, Молдовы, России в составе квартета и трио. Концертный зал факультета Консерватории Государственного университета им. Инону, в городе Малатья, Турция. (18 апреля 2017). Состав квартета: Фортепиано – Джалилова Наталья, скрипка – Федорян Даниел, 1 виолончель – Костикова Наталья, 2 виолончель – Трохин Георгий; состав трио: Фортепиано – Джалилова Наталья, скрипка – Федорян Даниел, виолончель – Костикова Наталья;

В программе:

1. Э. Эльгар. *Приветствие любви (Salut d'amour)*
2. Д. Гагауз. Фортепианное трио «*Oglan*»
3. И. Дунаевский. *Лунный вальс*
4. А. Пьяцолла. *Весна*
5. Дж. Рафф. *Каватина*
6. Ф. Шуберт. *Серенада*
7. Турецкая народная мелодия *Hicaz mandira*
8. Й. Брамс. *Венгерский танец № 4*

2. Музыка для струнного квартета и фортепианного трио. Концертный зал факультета Консерватории Государственного университета им. Инону, Малатья, Турция. (07 марта 2018). Фортепиано – Джалилова Наталья, скрипка – Федорян Даниел, 1 виолончель – Костикова Наталья, 2 виолончель – Трохин Георгий;

В программе:

1. Р. Ильина. *На качелях*
2. Н. Ниязи. *Колыбельная*
3. О. Гордели. *Грузинский танец*
4. Г. Гольтерман. *Этюд-каприз*
5. К. Караев. *Задумчивость*
6. Н. Раков. *Прогулка*
7. А. Гедике. *Медленный вальс*
8. Д. Шостакович. *Гавот*

9. П. Чайковский. *Баркарола*
10. Дж. Бонончини. *Рондо*
11. И. С. Бах. *Гавот*
12. А. Янышинов. *Концертино*
13. Ф. Крейслер. *Маленький венский марш*
14. И. Бенда. *Граве*
15. Й. Брамс. *Венгерский танец №6 Dis- dur*

3. Камерный концерт, составленный из сочинений в составе трио, включающий произведения молдавских и зарубежных авторов в Большом зале АМТИИ, Кишинев, Республика Молдова (4 февраля 2020). Состав трио: Фортепиано – Джалилова Наталья, скрипка – Анжела Жерега, виолончель – Мораренко Лариса.

В программе:

1. В. А. Моцарт. *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели KV564 п.8, G-dur*
2. В. Ротару. *Цикл Трио для фортепиано, скрипки и виолончели INO*
3. Комитас. *Scherzo для фортепиано, скрипки и виолончели* (ар. Г. Аракеляна)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2
Авторская рукопись Трио INO-1

con sord.
Lento e molto rubato
mp
sul ponticello

1

no

Dim. pizz.

① $\text{♩} = 60$

p e legato

cello

3
4

② *(arco)*
p

③

Handwritten musical score for Violin (V.) and Cello (C.) parts, featuring piano accompaniment. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a circle.

System 1 (Measures 17-24):

- Measure 17 is circled. The instruction *cresc.* is written above the staff.
- The piano part includes the instruction *piu f* (piano fortissimo) in the first measure.
- Double bar lines with repeat dots are at the end of the system.

System 2 (Measures 25-32):

- Measure 25 is circled. The instruction *Espressivo* is written above the staff.
- The cello part includes the instruction *pizz.* (pizzicato) in the first measure.
- Double bar lines with repeat dots are at the end of the system.

System 3 (Measures 30-33):

- Measures 30 and 33 are circled.
- The cello part includes the instruction *arco* (arco) in measure 30 and *pizz.* (pizzicato) in measure 33.
- The piano part includes the instruction *arco* (arco) in measure 30.
- Double bar lines with repeat dots are at the end of the system.

Handwritten musical score for Violin (V.), Cello (C.), and Piano (P.). The score consists of six systems. System 1 (measures 37-40) features a Violin melody with a circled measure 37 and a Cello accompaniment. System 2 (measures 41-44) includes a Violin melody with a circled measure 41, a Cello accompaniment, and a Piano accompaniment. System 3 (measures 45-48) shows a Violin melody with a circled measure 45, a Cello accompaniment, and a Piano accompaniment. System 4 (measures 49-52) features a Violin melody with a circled measure 49, a Cello accompaniment, and a Piano accompaniment. System 5 (measures 53-56) includes a Violin melody with a circled measure 53, a Cello accompaniment, and a Piano accompaniment. System 6 (measures 57-60) shows a Violin melody with a circled measure 57, a Cello accompaniment, and a Piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'pizz.', 'arco', 'cresc. poco a poco', and 'p'.

Handwritten musical score for Violin (V.) and Cello (C.).

System 1: Measures 54-61. Violin part includes a circled measure 54. Cello part includes a circled measure 58. Piano accompaniment is present.

System 2: Measures 62-69. Violin part includes a circled measure 62. Cello part includes a circled measure 62. Annotations include "pizz. arco" and "sub. P". Piano accompaniment is present.

System 3: Measures 70-77. Violin part includes a circled measure 70. Cello part includes a circled measure 70. Annotations include "senza sord". Piano accompaniment is present.

Handwritten musical score for guitar, measures 67-75. The score is written on a five-line staff with a treble clef. Measure 67 is marked with a circled '67' and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. Measure 71 is marked with a circled '71'. Measure 75 is marked with a circled '75'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato). The handwriting is in black ink on a white background.

6.

Handwritten musical score for Violin (V.) and Cello (C.).

System 1:

- Violin (V.): *arco* (80) *non legato*, *piu*
- Cello (C.):
- Piano accompaniment:

System 2:

- Violin (V.): (84)
- Cello (C.):
- Piano accompaniment:

System 3:

- Violin (V.): (89) *tremolo*, *cresc.*
- Cello (C.): *cresc.*, *arco*
- Piano accompaniment: *(cresc.) tremolo*

Handwritten musical score for three systems, each with a vocal line (C) and a piano accompaniment.

System 1:

- Measure 93 is circled at the top.
- The vocal line (C) includes the instruction *cresc.* (crescendo).
- The piano accompaniment also includes the instruction *cresc.* (crescendo).

System 2:

- Measure 97 is circled at the top.
- The vocal line (C) includes the instruction *sub. P* (subito piano) and *non legato*.
- The piano accompaniment includes the instruction *sub. P* (subito piano).

System 3:

- Measure 101 is circled at the top.
- The piano accompaniment includes the instruction *leg.* (legato).

Handwritten checkmarks are present at the end of the first and third systems.

Handwritten musical score for Violin (V.) and Cello (C.). The system includes a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The Violin part features a melodic line with a crescendo marking. The Cello part provides a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (V.) and Cello (C.). The system begins with a circled measure number 106 and the tempo marking "marc.". The Violin part has a melodic line with a crescendo marking. The Cello part provides a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (V.) and Cello (C.). The system includes a circled measure number 111 and the tempo marking "du soud.". The Violin part has a melodic line with a crescendo marking. The Cello part provides a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (V.) and Cello (C.).

Section 1 (Measures 112-115):

- Violin (V.): Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 112-115 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Cello (C.): Bass clef, same key signature. Measures 112-115 show a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Piano (P): Grand staff (treble and bass clefs). Measure 112 starts with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The piano part consists of sustained chords.

Section 2 (Measures 116-119):

- Violin (V.): Treble clef, key signature of two sharps. Measures 116-119 show a melodic line. Measure 118 includes a *dim.* (diminuendo) marking.
- Cello (C.): Bass clef, same key signature. Measures 116-119 show a rhythmic accompaniment. Measure 118 includes a *dim.* marking.
- Piano (P): Grand staff. Measures 116-119 show sustained chords. Measure 118 includes a *dim.* marking.

Section 3 (Measures 120-122):

- Violin (V.): Treble clef, key signature of two sharps. Measure 120 is marked *mp* (mezzo-piano). The section is labeled *sul ponticello* (on the bridge). Measures 120-122 show a melodic line.
- Cello (C.): Bass clef, same key signature. Measures 120-122 show a melodic line.
- Piano (P): Grand staff. Measures 120-122 show a melodic line. Measure 122 ends with a *pizz.* (pizzicato) marking.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3
Авторская рукопись INO-2

Lento e molto rubato *Recitativ.* *V. Rotaru*

Vno
Vic
Piano

p *simile*

mf *crescendo*

f *sempre f*

f *sempre f*

-2-

Handwritten musical score system 1. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The third staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The fourth staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is written in a handwritten style with various notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*.

Handwritten musical score system 2. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The third staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The fourth staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is written in a handwritten style with various notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*.

Handwritten musical score system 3. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The third staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The fourth staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is written in a handwritten style with various notes, rests, and dynamic markings like *f* and *3*.

secco

(B)

cresc. poco accel. molto stringendo

poco accel.

ritenuto

lo stemuto p

stringendo e rit.

mf p sf

Handwritten musical score for piano, measures 1-4. The first system contains measures 1-2 with 'accel.' and 'sostenuto' markings. The second system contains measures 3-4 with 'ff accel. e rit.' and 'ped.' markings.

Handwritten musical score for piano, measures 5-8. The section is marked 'Tempo primo'. Measures 5-6 have 'p' and 'mf' markings. Measures 7-8 have 'mf' and 'lunga' markings. Pedal markings are present throughout.

V. 3

① *Allegro scherzando* $\text{♩} = \text{♩}, \text{♩} = \text{♩}$ II

The musical score is handwritten and consists of three systems of staves. The first system begins with a treble and bass staff containing a melody, and a piano staff with chords. The second system continues the melody and piano accompaniment. The third system includes a '15' marking on the left, an 'arco.' marking above the piano staff, and a 'mf' marking below the piano staff. The score ends with a '-6-' page number.

Handwritten musical score system 1. It consists of four staves. The top two staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The bottom two staves are for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a complex, fast-paced melody in the strings, with the piano providing harmonic support. A handwritten "Pizz." (pizzicato) is visible at the end of the first system.

Handwritten musical score system 2. It consists of four staves. The top two staves are for a string quartet. The bottom two staves are for piano accompaniment. The music continues with a similar fast-paced melody. A handwritten "arco" (arco) is visible at the beginning of the second system, and "sempre f" (sempre forte) is written below the piano part.

Handwritten musical score system 3. It consists of four staves. The top two staves are for a string quartet. The bottom two staves are for piano accompaniment. The music continues with a similar fast-paced melody. Handwritten annotations include "Pizz." (pizzicato) and "arco" (arco) above the string parts, and "sostenuto" (sostenuto) and "arco" above the piano part. A handwritten "sf" (sforzando) is also visible. The system ends with a handwritten "-7-".

Un poco meno mosso

②

p leggiero e poco cresc.

p e poco cresc.

f secco

Handwritten musical score for piano, featuring three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical markings.

System 1: The first staff is marked *3 Più mosso*. The second staff has *Pizz.* and *mf* markings. The third and fourth staves contain complex rhythmic patterns with many beamed notes.

System 2: The first staff is marked *23* and contains the handwritten text *p e poco a poc cresc.* The second and third staves continue the musical notation.

System 3: The first staff features a dense cluster of beamed notes. The second staff has a circled *3* marking. The third and fourth staves show further musical development, with a *-g-* marking at the bottom.

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first staff begins with a circled number 4 and the tempo marking *Molto agitato*. The second staff includes the marking *arco*. The system concludes with a circled number 4.

System 2: The first staff is marked *Espressivo*. The system concludes with a circled number 3.

System 3: The system concludes with a circled number 3.

At the bottom of the page, there is a handwritten number: -10-

The image displays a handwritten musical score on page 119, organized into three systems of staves. Each system consists of a treble staff and a bass staff, with a grand staff bracket on the left. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system contains six measures, the second system contains six measures, and the third system contains six measures. The final measure of the third system is marked with a double bar line and a fermata. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system shows a series of chords and single notes. The second system features a more complex melodic line in the upper staff and a corresponding bass line. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a wavy line in the upper staff, possibly indicating a tremolo or a specific performance instruction. The fifth system concludes with a final chord and a measure marked with a double bar line and the number 12.



Handwritten musical score for a piano piece, measures 1-4. The score is written on four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music features complex chords and arpeggiated patterns.

⑤ Presto possibile

Handwritten musical score for a piano piece, measures 5-8. The score is written on four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music features complex chords and arpeggiated patterns.

Presto possibile *mf* e leggiero

mf e leggiero

la

Handwritten musical score for a piano piece, measures 9-12. The score is written on four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music features complex chords and arpeggiated patterns.

mf e cresc.

53

-13-

37

39

Handwritten musical score, measures 1-4. The notation includes sixteenth notes, eighth notes, and quarter notes. There are some handwritten annotations, including a circled '7' and a question mark.

Molto animato ♩ = ♩

Handwritten musical score, measures 5-8. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes. There are some handwritten annotations, including a circled '7' and a question mark.

Handwritten musical score, measures 9-12. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes. There are some handwritten annotations, including a circled '7' and a question mark.

Handwritten musical score system 1. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several circled notes and some handwritten annotations, including a circled '4' at the end of the first staff and a circled 'pe' in the third staff. A large '3' is written below the first staff, and a '4' is written below the second staff.

Handwritten musical score system 2. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several circled notes and some handwritten annotations, including a circled '3' at the end of the first staff and a circled '4' in the third staff. A large '3' is written below the first staff, and a '4' is written below the second staff.

Handwritten musical score system 3. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several circled notes and some handwritten annotations, including a circled '3' at the end of the first staff and a circled '4' in the third staff. A large '3' is written below the first staff, and a '4' is written below the second staff.

Handwritten musical score for system 8. The system consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, and the bottom two are for a piano accompaniment. The music is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The system is marked with a circled '8' at the top right. The piano part features complex chords and arpeggios, with a '3' indicating a triplet in the bass line.

Handwritten musical score for system 9. The system consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, and the bottom two are for a piano accompaniment. The music is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The system is marked with a circled '9' at the top left. The piano part features complex chords and arpeggios, with a '3' indicating a triplet in the bass line. The word 'lento' is written in the piano part.

Handwritten musical score for system 10. The system consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, and the bottom two are for a piano accompaniment. The music is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The system is marked with a circled '10' at the top left. The piano part features complex chords and arpeggios, with a '3' indicating a triplet in the bass line. The word 'lento' is written in the piano part.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings.

System 1: Four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves are grand staves (treble and bass clefs). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

System 2: Four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves are grand staves. The music includes chords and single notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The tempo/mood marking *Adagio e molto espressivo* is written above the first staff. The measure number **10** is circled at the beginning of the first staff. The word *lunga* (long) is written above the second staff. The word *pesante* (heavy) is written below the third staff. The phrase *stringendo e ritenuto* (tightening and slowing down) is written below the fourth staff, followed by *lunga*.

System 3: Four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves are grand staves. The music includes chords and single notes. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The measure number **11** is circled at the beginning of the first staff. The word *pizz.* (pizzicato) is written below the first staff. The word *mf* is written below the second staff. The word *ff* is written below the third staff. The word *ped.* (pedal) is written below the fourth staff.

System 4: Four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves are grand staves. The music includes chords and single notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo). The word *ff* is written below the third staff. The word *ff* is written below the fourth staff.

Page Number: -18-

Handwritten musical score system 1. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with many slurs and ties. The second staff is in bass clef and contains a bass line. The third and fourth staves are in treble and bass clefs respectively, containing piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. There are some handwritten annotations: "p & cresc" above the top staff and a circled "7" on the third staff.

Handwritten musical score system 2. It consists of four staves, continuing the musical notation from the first system. The notation is dense with many slurs and ties, particularly in the piano accompaniment staves.

Handwritten musical score system 3. It consists of four staves. The top staff has a handwritten "Sul G" above it. The second staff has a handwritten "arco" above it. The bottom staff has a handwritten "4" above it. There is a double bar line towards the end of the system. To the right of the staves, there is a handwritten note: "January 2004" and a signature "P. R. K.". At the bottom center, there is a circled "19" and a small diagram of a musical staff with notes.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4
Партитура Трио INO-3

Trio "INO"-3

I

Vladimir Rot

Moderato

Violin

mf

Violoncello

mf

Moderato

Piano

mf

pizz.

arco

Vln.

Vc.

Pno.

pizz.

arco

1

1

2

Vln.

Vc.

Pno.

pizz.

arco

16

Vln.

Vc.

Pno.

p e cresc.

p e cresc.

8vb

20

Vln.

Vc.

Pno.

2

Un poco piu mosso

24

Vln.

Vc.

Pno.

f *spiccato*
pizz.

2 *Un poco piu mosso*

24

mf

4
28

Vln.

Vc.

Pno.

3

pizz.

arco

f

spiccato

32

Vln.

Vc.

Pno.

32

36

Vln.

Vc.

Pno.

4

arco

39

Vln.

Vc.

Pno.

4

f e leggiero

This musical score page contains measures 36 through 39 for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Measures 36-37 are marked with a box containing the number '4'. In measure 36, the Piano part is marked 'arco'. Measures 38-39 are marked with a box containing the number '4'. In measure 38, the Violin part is marked with a forte 'f' dynamic. In measure 39, the Piano part is marked with 'f e leggiero'.

Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are marked *detache* from measure 43 to 45. The Piano (Pno.) part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 46 is marked *f* and *pizz.* (pizzicato) for both Vln. and Vc., and *f* for the Pno. The score includes fingerings (e.g., 5) and dynamic markings.

Vln. *detache*

Vc. *detache*

Pno.

Vln. *f* *pizz.*

Vc. *f* *pizz.*

Pno. *f*

50

Vln.

Vc.

Pno.

6 Tempo I. Moderato

53

Vln.

Vc.

Pno.

6 Tempo I. Moderato

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.) across measures 50 to 53. The tempo is marked 'Tempo I. Moderato'. Measures 50-52 are in 8/8 time, and measure 53 is in 3/4 time. The Violin and Viola parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and chords. A box containing the number '6' is placed above the tempo marking in measures 50 and 53.

58

Vln.

Vc.

Pno.

62

Vln.

Vc.

Pno.

This musical score is for measures 58 through 62. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts are written in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one sharp (F#). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into two systems. The first system contains measures 58, 59, and 60. The second system contains measures 61 and 62. The music is characterized by flowing eighth-note patterns in the strings and arpeggiated chords in the piano.

67

Vln.

Vc.

Pno.

72

Vln.

Vc.

Pno.

detache

detache

sf

8va

The musical score consists of three systems, each with staves for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).
 System 1 (Measures 67-71): The Violin and Viola parts play a rapid, sixteenth-note scale-like passage. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
 System 2 (Measures 72-74): The Violin and Viola parts transition to a more melodic, detached style, indicated by the *detache* marking. The Piano part continues with a similar accompaniment.
 System 3 (Measures 75-76): The Violin and Viola parts continue their melodic lines. The Piano part features a forte (*sf*) dynamic and an octave (*8va*) marking, indicating a shift in texture and intensity.

Lento e molto lamento

1

76

Vln.

Vc.

Pno.

81

81

Uo.

f

gliss.

m.d.

ms.

sf

85

Vln. *gliss.* *espressivo* *ff* 2

Vc.

Pno. *ff* 2

85

Vln. *molto espressivo*

Vc.

Pno.

92

92

Detailed description: This page contains musical notation for measures 85 through 92. It is arranged in three systems, each with staves for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).
- System 1 (Measures 85-91):
 - Vln.: Starts at measure 85 with a glissando (gliss.) and 'espressivo' marking. A box with the number '2' is above measure 91. The dynamic 'ff' (fortissimo) appears at the start of measure 92.
 - Vc.: Accompanies the violin with similar phrasing.
 - Pno.: Provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.
- System 2 (Measures 92-92):
 - Vln.: Continues the melodic line with the 'molto espressivo' marking.
 - Vc.: Continues the accompaniment.
 - Pno.: Continues the harmonic support, ending with a key signature change to one flat (B-flat) in the final measure.

99

Vln.

Vc.

99

no.

po co a po co ritenuto

3 105

Tempo I

Vln.

Vc.

3 105

Tempo I

no.

pp p mf f

pp p mf f

pp p mf ritenuto sf.

Rea

Allegro moderato

III

1

pizz

f

pizz

f

Allegro moderato

III

1

f

f

116

116

3

13 2 3 2 1

4

3

13

sf

120 *arco*
Sul D

Vln. *f*

Vc. *f*

Pno. *mf staccato*

125 *pizz.* *f* *detache* *pizz.* *arco*

Vln. *f* *detache* *pizz.* *arco*

Vc. *f* *detache* *pizz.* *arco*

Pno. *f*

2

2

131

Vln.

Vc.

pizz

arco

pizz

arco

131

no.

3

136

Vln.

Vc.

3

136

no.

Handwritten notes below the piano part: *d*, *e*, *h*, *e*, *D*

140

Vln.

Vc.

Pno.

144

4

4

6

143

148

ln. *spiccato* *detache* *spiccato* *detache* *spiccato*

pizz.

vc. *arco* *spiccato*

10.

153

ln. *detache* *spiccato*

pizz. *arco* *detache*

f

10.

sf

157

f marcato

157

f *Solo*

Pho.

160

pizz.

f *Pizz.*

Vl.

V.

160

f staccato

no.

163 5

Vln. *arco* *f* *espressivo*

Vc. *f* *espressivo*

Pno.

168

Vln. *f* *espressivo* *crescendo*

Vc. *f* *espressivo* *crescendo*

Pno.

11.01.2006.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся Джалилова Наталья 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

Джалилова Наталья

Подпись

Число

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata Djalilova Natalia declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele, prenumele

Djalilova Natalia

Semnătura

Data