

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

На правах рукописи

УДК 785.73:780.616.433.036(478)(043)

ПЛЕШКАН ИРИНА

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

653.01. – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

КИШИНЕВ, 2024

Диссертация выполнена при департаменте *Музыковедения, композиции и джаза* Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова.

Научный руководитель:

Ткаченко Виктория, доктор искусствоведения, профессор, АМТНН.

Официальные оппоненты:

1. **Мироненко Елена**, хабилитированный доктор искусствоведения, профессор, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Республика Молдова.
2. **Граецкая Лилия**, доктор педагогических наук, доцент, Бельцкий государственный университет им. А. Руссо, Республика Молдова.

Состав Специализированного научного совета:

1. **Гиляш Виктор**, председатель, хабилитированный доктор искусствоведения, доцент-исследователь, главный научный сотрудник, Институт культурного наследия.
2. **Морару Эмилия**, секретарь, доктор искусствоведения, доцент, АМТНН.
3. **Буфтяк-Симион Аурелия**, доктор музыки, профессор, Национальный университет искусств им. Дж. Энеску, Яссы, Румыния.
4. **Циркунова Светлана**, доктор искусствоведения, профессор, АМТНН.
5. **Мельник Тамара**, доктор искусствоведения, доцент, АМТНН.

Защита диссертации состоится **10 апреля 2024** в **11:00** час. на заседании Специализированного научного совета D 653.01-23-122, наделенного правом организации защиты диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии в Академии музыки, театра и изобразительных искусств: MD 2009, Республика Молдова, Кишинев, ул. А. Матеевича, 87, ауд. 52.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в Национальной библиотеке Республики Молдова (MD 2012, Республика Молдова, Кишинев, ул. 31 августа 1989, 78 А), в библиотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств (MD 2009, Республика Молдова, Кишинев, ул. А. Матеевича, 87, читальный зал), а также на web-сайтах <https://www.anaces.md> и <http://amtap.md>

Автореферат разослан «5» марта 2024 г.

Ученый секретарь Специализированного научного совета:

Морару Эмилия, доктор искусствоведения, доцент

E. Moraru

Научный руководитель:

Ткаченко Виктория, доктор искусствоведения, профессор

[Signature]

Автор:

Плешкан Ирина

[Signature]

© Плешкан Ирина, 2024



СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----------|
| ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ..... | 4 |
| СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ..... | 7 |
| ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ..... | 23 |
| ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ..... | 27 |
| СПИСОК НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ.. | 29 |
| АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)..... | 31 |

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность и важность темы исследования. Разнообразие и объем репертуара в жанре фортепианного трио, созданного к настоящему времени композиторами Республики Молдова, свидетельствуют об устойчивом внимании к этому жанру, имеющем глубокие исторические корни. Важнейшие предпосылки, стимулирующие развитие молдавского фортепианного трио, связаны, с одной стороны, с претворением своеобразия национальной музыкальной культуры, с другой — с творческой преемственностью лучших достижений художественного опыта мировой культуры. Осваивая традиции западноевропейской и русской музыки на основе национального музыкального мышления, молдавские композиторы создавали фортепианные трио на протяжении относительно длительного исторического периода, хронологические рамки которого ограничены 20-ми годами XX века – 10-ми годами XXI века.

Первыми образцами жанра фортепианного трио, созданными в Бессарабии в начале XX века, являются два *Трио* для фортепиано, скрипки и виолончели К. Романова. К жанру фортепианного трио обращались: Н. Пономаренко, автор *Фортепианного трио*, написанного в 1948 году; М. Фишман, перу которого принадлежит *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано, созданное предположительно в 1950-е годы; З. Ткач, написавшая в 1961 году, в период обучения композиции, одночастное *Фортепианное трио*. К 1970-ым годам относятся *Фортепианные трио* С. Бузилэ (1971), А. Сокирянского (1971), В. Сырховатова (1972). 1980-е годы отмечены появлением *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано Н. Русу-Козулиной (1985), *Рансодии* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу (1988). В 1990-е годы появляются *Фортепианное трио* М. Стырчи (1990) и сочинения признанного мэтра отечественной композиторской школы З. Ткач *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* (1995) и *Allegro* для скрипки, виолончели и фортепиано. Список произведений данного периода дополняют трио *Oglan* Д. Гагауза (1995) и *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Кузьминой (1997).

В нынешнем веке интерес композиторов к жанру фортепианного трио сохраняется, о чем свидетельствуют такие опусы, как *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги (2001), сочинения „I” „N” „O”¹ (2003), „I” „N” „O” № 2 (2004), „I” „N” „O” № 3 (2006) для скрипки, виолончели и фортепиано В. Ротару, *Фортепианное трио* О. Негруцы, (2004). Б. Дубоссарский также является автором двух трио для скрипки, виолончели и

¹ Здесь и далее используется оригинальное авторское написание названия сочинений.

фортепиано: *Парафраз* на темы оперетты А. Гольдфадена *Колдунья* (2001) и *Фантазия* для фортепиано, скрипки и виолончели из оперетт А. Гольдфадена *Шмендрик*, *Цвэй Кунилэмл*, *Ди кенигн Эстэр*, *Бар-Кохбэ* и *Шуламис* (2003).

Даже беглый взгляд на представленный выше перечень дает основание утверждать, что одной из особенностей жанра, требующей изучения, является стилевое разнообразие его образцов. Данный срез композиторского наследия предоставляет исследователям разнообразный материал, без изучения которого картина эволюции национального композиторского творчества XX – начала XXI веков была бы неполной. В то же время, в отечественном музыкознании пока не создано монографических исследований, посвященных стилевым проблемам жанра фортепианного трио. Многие опусы молдавских авторов до настоящего времени не становились объектом музыковедческого исследования.

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

Задачи исследования состоят в том, чтобы представить композиторское наследие Республики Молдова в жанре фортепианного трио; определить методологическую базу, которая станет опорой в исследовании стилевых особенностей фортепианных трио композиторов Республики Молдова; выполнить целостный анализ наиболее значимых сочинений, созданных для фортепианного трио композиторами Республики Молдовы; выявить стилевую принадлежность опусов, представленных в аналитических очерках и сформулировать основные стилевые направления в развитии молдавского фортепианного трио исследуемого периода.

Научная новизна и оригинальность настоящего исследования обусловлена тем, что наиболее репрезентативные сочинения в жанре фортепианного трио, представленные в творчестве композиторов Республики Молдова, впервые рассматриваются в аспекте их принадлежности к основным стилевым направлениям: классицистско-романтическому, неофольклорному, а также связанному с ассимиляцией массовой музыкальной культуры. Впервые в научный обиход вводится ряд рукописных произведений исследуемого жанра, которые ранее не оказывались в поле зрения отечественных музыковедов.

Методология исследования имеет междисциплинарный характер, базируясь на комплексе общенаучных и специальных методов современного искусствознания. Среди общенаучных назовем методы анализа и синтеза, метод сравнительного анализа. В числе специальных музыковедческих методов исследования следует отметить исторический

метод, позволивший определить эволюционные процессы жанра фортепианного трио в западноевропейской, русской и отечественной музыкальной культуре на разных этапах развития последнего, а обращение к теоретическим методам исследования обусловлено анализом стилевой принадлежности фортепианных трио, созданных композиторами Республики Молдова в период XX–XXI веков. Кроме того, в процессе изучения конкретных образцов жанра фортепианного трио мы обратились к методу целостного анализа.

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

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

Теоретическая значимость исследования. Настоящая работа расширяет существующие представления о жанре фортепианного трио в молдавской музыке и вносит вклад в систематизацию стилевых процессов, происходящих в данной жанровой сфере. Научные результаты, выводы и рекомендации, изложенные в диссертации, могут быть использованы в дальнейших исследованиях жанра фортепианного трио.

Практическая значимость работы. Материалы исследования могут быть использованы в процессе изучения таких учебных дисциплин, как *История национальной музыки, Музыкальная форма, Камерный ансамбль*, в научной, педагогической и исполнительской практике.

Основные научные результаты, выносимые на защиту:

1. Произведения для фортепианного трио, созданные молдавскими композиторами на протяжении XX–XXI веков, отражают как общую эволюцию жанра в музыкальной культуре Молдовы, так и поиск индивидуальных композиторских решений.

2. В данном жанре национальной камерно-инструментальной музыки сложились различные жанровые и стилевые решения, воплотившиеся в опусах В. Ротару, З. Ткач, О. Негруцы, Л. Штирбу и др.

3. В образцах жанра фортепианного трио молдавских композиторов, изученных в данной диссертации, проявляются наиболее жизнеспособные стилевые тенденции молдавской музыки XX–XXI веков, а именно индивидуальные преломления

классицистских и романтических традиций, неофольклоризм, ассимиляция жанровой и стилевой идиоматики массовой музыкальной культуры.

Апробация диссертации осуществлялась в процессе обсуждений на заседаниях департамента *Музыковедения, композиции и джаза* АМТИИ, на Специализированном профильном семинаре и была рекомендована к защите 29 июня 2023 года. Результаты работы апробированы в докладах автора на 9 научных конференциях в Молдове, Румынии, Белоруссии и Российской Федерации, в том числе на трех международных конференциях и симпозиумах в зарубежных странах, четырех международных и двух национальных конференциях в республике.

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

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из 142 страниц основного текста, включающего введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации; библиографического списка литературы из 174 наименований; двух приложений.

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

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Введение включает наиболее важные концептуальные положения диссертации: аргументируется актуальность и важность исследуемой темы, формулируются цель и задачи, раскрывается научная новизна и важная научная проблема, решенная в настоящей диссертации, характеризуется ее теоретическая и практическая значимость, предоставляется информация об апробации результатов исследования и структуре работы, кратко излагается содержание диссертации.

Первая глава — Проблемы изучения жанра фортепианного трио в современном музыкознании — состоит из пяти разделов. В разделе **1.1. Фортепианное трио как жанр инструментальной ансамблевой литературы** изучается терминологический аппарат, вопросы дифференциации камерно-инструментальных ансамблей, становление барочной трио-сонаты как «протожанра» фортепианного трио. Здесь же представлен ряд исследований, отражающих те или иные аспекты данного жанра камерно-инструментальной музыки. Заявленная проблематика рассматривается на базе научных

работ таких авторов, как И. Бялый, Ю. Бочаров, А. Епишин, Г. Иванова, О. Савицкая, Р. Роуэн, Э. Мейер, П. Олсоп, Э. Апфель, В. Равизза.

Раздел **1.2. Эволюция фортепианного трио в западноевропейской музыке** посвящен классицистскому и романтическому этапам эволюции исследуемого жанра в композиторских национальных школах Западной Европы и обзору фортепианного трио периода первых десятилетий XX века на основе положений научных работ К. Биля, Х. Зауэр, Э. Хиберт, Х. Ирвинга, Н. Данн, Б. Смоллмана, Л. Царегородцевой, Л. Миронова, А. Бондурянского, П. Вульфуса, Ю. Крейна, И. Нестьева, Е. Карелиной.

В разделе **1.3. Жанр фортепианного трио в русской музыке: историческое развитие и стилевые особенности** воссоздается панорама развития фортепианного трио в творчестве русских композиторов, а также выполнен обзор литературы, содержащей важные сведения о становлении русского фортепианного трио — от его возникновения до 70-х годов XX века. К ним относятся работы таких авторов, как Т. Гайдамович, Л. Раабен, Т. Воскресенская, О. Левко, Т. Неровная, Т. Левая, И. Польская.

Раздел **1.4. Специфика жанра в композиторском творчестве Республики Молдова** посвящен эволюции молдавской камерно-инструментальной музыки на основе работ отечественных музыковедов советского периода: А. Абрамовича, Л. Аксеновой, И. Милутиной, Е. Клетинича и др., трудов последних трех десятилетий, принадлежащих Е. Мироненко, И. Чобану-Сухомлин, С. Циркуновой, Н. Козловой, А. Лапикусу, Ю. Маховичу, а также работ молодых исследователей, связанных с исполнительским осмыслением жанра фортепианного трио в композиторском наследии Республики Молдова — Н. Кичук, Н. Костиковой и Н. Джалиловой.

В разделе **1.5.** сформулированы **выводы по главе 1.** В современном музыковедении накопился обширный опыт исследования образцов камерно-инструментального ансамбля. Констатируется, что эволюция жанра фортепианного трио довольно подробно изучена в научной литературе — от предпосылок становления жанра трио-сонаты, отраженных через развитие жанра трио в классический период и эпоху романтизма до современности. В данном пласте исследований сложились традиции анализа жанрово-стилевых аспектов фортепианного трио, рассматриваемые в диахроническом и синхроническом аспекте.

Несмотря на то, что интерес к фортепианному трио в молдавском композиторском творчестве в последние десятилетия активизировался, это явление изучено недостаточно: многиеopus молдавских авторов до настоящего времени не становились объектом музыковедческого исследования и не рассматривались с точки зрения их принадлежности к основным стилевым направлениям, чем и определяется научная проблема исследования.

Во второй главе — **Фортепианные трио молдавских композиторов классицистско-романтической ориентации** — анализируются камерно-инструментальные опусы классицистского и романтического плана. Раздел **2.1. Ассимиляция стилевых и жанровых признаков классицизма и романтизма в фортепианном трио *A-dur* Константина Романова** выявляет специфику музыкального языка, ансамблевой фактуры, ладогармонических и композиционных приемов. Трио *A-dur* К. Романова — один из первых образцов жанра, созданный в Бессарабии в начале XX века. Это циклическое произведение с соотношением темпов *Allegro — Sostenuto, ma non troppo — Andantino con moto* (тема с вариациями) и тональным планом *A-dur — d-moll — A-dur* (тема *a-moll*).

Первая часть Трио — *Allegro* — написана в традиционной сонатной форме. Главную партию характеризуют быстрый темп, трехдольный метр, фортепианная фактура аккомпанирующего плана, вальсовость главной темы, типичная для трио западноевропейских и русских композиторов эпохи романтизма. Тема побочной партии — песенного склада и первоначально проводится фортепиано *solo*. Основная тональность *cis-moll* и композиторская ремарка *cantabile* придают теме лирический, умиротворенный характер. С появлением тональности *e-moll* начинается разработка, состоящая из четырех небольших фаз. Возникновение главной темы в основной тональности *A-dur* означает начало репризы. По сравнению с экспозицией, здесь тематический материал экспонируется всеми участниками ансамбля, однако в репризе обнаруживаются некоторые изменения композиционной структуры.

Вторая часть — *Sostenuto, ma non troppo* — созерцательного характера. Тональность одноименного мажора *D-dur* в сочетании с тембровыми особенностями скрипки наделяют мелодию новыми чертами: она звучит вдохновенно, с эмоциональным подъемом. Основная тема второй части Трио базируется на материале побочной темы первой части сочинения, о чем свидетельствуют интонационная близость тем, минорный лад, синкопированный ритмический рисунок аккомпанемента. В кульминационной же зоне цитируется тема главной партии первой части Трио, которая, благодаря темпу *Vivace* и размеру 3/8, отличается взволнованностью, устремленностью и порывистостью.

Третья часть Трио — Тема с вариациями — самая масштабная часть цикла. 12-ти тактовая тема вариаций итальянского композитора XVII века Антонио Тенальи «*Begli occhi, mercé*», заимствованная из сборника Алессандро Паризотти «*Arii antiche*», экспонируется струнными в тональности *a-moll*. Каждую вариацию композитор презентует

как отдельную миниатюру, наделенную собственным художественным содержанием, о чем свидетельствуют темповые авторские ремарки.

Так, первая вариация *Pochissimo piu mosso* сохраняет тональность и размер темы. Фактурное изложение этой вариации вызывает ассоциации со второй вариацией из *IIa* части Трио *Памяти великого художника П. Чайковского*. Вторая вариация *Tempo di valse* сохраняет трехдольный метр, а ансамблевая фактура подчеркивает жанровые приметы вальса. Третья вариация *Animato* привносит тональный и метроритмический контраст (*A-dur*), предваряя утверждение основной тональности опуса. Определенные аналогии возникают между данной вариацией и седьмой вариацией из упоминаемой ранее *IIa* части Трио *Памяти великого художника П. Чайковского*. Четвертая вариация *Vivo ed energico* написана в форме трехголосной фуги *alla Jensen*. Изложенная в тональности *g-moll* и предназначенная фортепиано *соло*, fuga отличается стремительным напористым характером, продолжая линию полифонических форм, используемых в цикле. Здесь вновь возникают аллюзии с *IIa* частью Трио П. Чайковского, где в форме трехголосной фуги изложена восьмая вариация.

Пятая вариация *Vivace* самая масштабная. Тональность *E-dur*, размер $2/4$, быстрый темп придают музыкальному образу живой, задорный характер. Написанная в духе русской плясовой, вариация создает атмосферу праздничного уличного гуляния. Шестая вариация *Andantino religioso* погружает в атмосферу созерцательности; кантабильная *D-dur*'ная тема наполнена вдохновением и лиризмом. Седьмая вариация *Scherzino* по масштабам приближена к пятой вариации: темп *Molto vivace*, размер $3/8$ отражают типичные черты жанра *скерцо*. Восьмая вариация *Moderato* представляет собой первоначальное проведение темы в одноименном мажоре. Девятая вариация обозначена композитором как *Ноктюрн*, обуславливая богатую фортепианную фактуру романтического плана в стиле Ф. Шопена, а заключительная десятая вариация вновь возвращает образы плясовой из пятой вариации, оптимистически и радостно завершая циклическую форму. Отметим реминисценцию лейттемы Трио, выстраивающую композиционную арку на макроуровне.

В разделе **2.2. Фортепианное трио Макса Фишмана как звуковой документ эпохи** жанрово-стилевые особенности произведения рассматриваются как результат взаимодействия композиционных структур классицистского и романтического генезиса. Это сочинение относится к 1950-м годам, хотя точная дата его создания неизвестна, а запись на Молдавском радио датируется 1958 годом. В циклическом произведении обнаруживаются темповые соотношения *Allegro con anima* — *Largo* — *Vivace giocoso* и тональная логика — *G-dur* — *e-moll* — *G-dur*.

Первая часть Трио — *Allegro con anima* — написана в сонатной форме. Зона главной партии основана на теме мятежного, взволнованного характера в подвижном темпе, с преобладанием триолей, пунктирного ритма, интенсивного мотивного развития восходящих попевок, свидетельствующих о романтической стилистике, обогащенной вкраплениями интонационных элементов фольклорного генезиса (увеличенные секунды и кварты в мелодике главной темы). Тема связующей партии характеризуется тональной неустойчивостью, интенсивным развитием ансамблевой фактуры: подобная трактовка вполне типична для сонатной формы классического типа. Побочная партия изложена в тональности *h-moll*, признанной в фортепианной музыке одной из самых меланхолических по звучанию тональностей. Заключительная партия, контрастная первым двум благодаря более решительному, «мужскому» характеру музыкального материала, тем не менее, интонационно производна от главной.

Разработка первой части довольно краткая, что объясняется высокой интенсивностью развития внутри сонатной экспозиции за счет двух волн развития. Первая волна начинается в тональности *B-dur*: начальный мотив главной партии секвенционно излагается в тональностях *B-dur* и *As-dur*, сохраняя плотность и насыщенность фактуры каждой инструментальной партии. В рамках второй волны развиваются интонационные элементы побочной партии, а неустойчивый тональный план разработки сталкивает отдаленные тональные центры — *B-dur*, *As-dur*, *D-dur*, завершаясь доминантовым преддыктом (фигурированный органнй пункт в фортепианной партии).

В репризе тема главной партии вступает октавным унисоном струнных, приобретая, по сравнению с экспозицией, большую мощь и напряженность звучания. За счет октавных фактурных вкраплений происходит расширение звукового диапазона. Сокращение зоны главной и связующей тем в репризе приводит к ее динамизации. Побочная партия проводится в тональности минорной субдоминанты *c-moll*. С одной стороны, эта тональность звучит напряженно благодаря более высокой позиции по отношению к экспозиционному *h-moll*, с другой, тональность *c-moll*, по сравнению с меланхолическим *h-moll*, имеет более мягкую, матовую окраску. Заключительная партия в репризе построена на материале связующей темы. Подобным приемом М. Фишман подчеркивает интонационное, фактурное и тематическое единство первой части Трио.

Вторая часть Трио, лаконичное по своим масштабам *Largo* — лирико-философский центр цикла. Трактовка композитором сложной трехчастной формы отличается большой изобретательностью и индивидуализацией. Важно подчеркнуть, что тематизм первого раздела второй части опирается на мелодику главной темы из первой части Трио. Средний

раздел вводит ладовый контраст за счет привлечения круга одноименных мажорных тональностей. Достижение основной кульминации второй части Трио обеспечивается проведением основной темы среднего раздела в уплотненной аккордовой фактуре. В репризе происходит возвращение исходной тональности и основного тематического материала первого раздела.

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

Раздел **2.3. обобщает изложенное.** Констатируется, что классицистско-романтические фортепианные трио К. Романова и М. Фишмана находятся в русле тенденции, которая проявилась как в сочинениях русских и советских композиторов, так и композиторов стран Европы первой половины прошлого века.

В Трио *A-dur* К. Романова осваиваются жанровые и стилевые особенности фортепианного трио как на основе достижений классицистской и романтической традиции данного жанра, так и творческого наследия русских композиторов рубежа XIX–XX веков, в частности, П. Чайковского. В образном плане это выявляется в доминировании патетических и лирических образов первой и второй частей, более разнообразной палитре финала, включая плясовые вариации, атрибутивные для фортепианных вариационных циклов П. Чайковского (ор. 19 и ор. 72). В сфере гармонического языка в Трио К. Романова преобладают аккордика терцового строения, обогащенная побочными тонами, мажорно-минорные тональные соотношения, умеренно свободный тональный план. На уровне ансамблевой фактуры наблюдается использование традиционных амплуа инструментов, сложившихся в классической и романтической традициях, что находит выражение в развернутых виртуозных *соло* фортепиано, усложнении мелодической линии аккордовой вертикалью, октавных дублировках струнных и др. В плане стилевых ориентиров, фортепианная партия Трио испытывает на себе сильное влияние фактуры фортепианных опусов Р. Шумана и Ф. Шопена.

С точки зрения освоения композиционных принципов классической и романтической эпохи, следует отметить разнообразие композиционных структур и принципов развития, умело применяемых К. Романовым (трехчастность, репризность, вариационность и др.). Появление фуги в качестве одной из вариаций финала может также быть трактовано как влияние классицизма (Л. ван Бетховен) и романтизма, о чем свидетельствует традиция использования данной формы в масштабных сочинениях

Р. Шумана и И. Брамса. В русле романтического композиционного мышления находится прием реминисценций и тематических арок: так, в кульминационном разделе второй части цикла и в десятой вариации финала звучит тема главной партии из первой части, цементирующая форму на макроуровне. Жанровая и стилевая индивидуализированность отдельных вариаций третьей части Трио сближают финал Трио К. Романова и ор. 19 П. Чайковского. Что касается влияния вариационного цикла ор. 72 П. Чайковского, то из этого сочинения К. Романов мог позаимствовать идею завершения вариационного цикла русским народным танцем: в цикле П. Чайковского это № 18 *Танцевальная сцена (Приглашение на трепак)* в функции завершающей вариации.

В контексте синтеза историко-стилевых традиций в Трио М. Фишмана отметим сплав классических и романтических тенденций с особенностями молдавского и еврейского фольклора. Отмечается сильное влияние русской музыки, которое всегда присутствовало как в молдавской, так и в польской музыкальной культурах, преломляясь в самых разных произведениях композитора, помноженное на стремление сохранить и передать в музыке собственную этнокультурную идентичность.

Влияние классической традиции прослеживается в использовании темповой логики «быстро – медленно – быстро», сонатного *allegro* с традиционным контрастом энергичной главной партии и лирической побочной, а также сложной трехчастной формы средней части. Романтические тенденции находят воплощение в способах фактурного развития фортепианной партии, с привлечением богатого арсенала приемов (*tremolo*, *martellato*, пассажная техника, гармоническая фигурация, скрытое многоголосие, сочетание двух- и трехдольности, особых видов ритмического деления и др.). Соотношение ансамблевых партий, способы развития ансамблевой фактуры испытывают сильное влияние русского фортепианного трио, что проявляется в попеременном проведении темы в партии каждого инструмента, особенностях тематизма и фактуры.

Третья глава диссертации — Фортепианные трио композиторов Республики Молдова как сфера претворения фольклора — посвящена ассимиляции жанрово-стилевых особенностей фольклорного происхождения в сочинениях данного жанра. В разделе **3.1. Жанровые и стилевые особенности клезмерской музыки в цикле Златы Ткач Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано** рассматривается взаимодействие жанрово-стилевых особенностей клезмерской музыки и индивидуального композиторского языка. Сочинение З. Ткач *Из еврейского фольклора*, завершённое композитором 14 марта 1995 года, представляет собой цикл из 4 пьес для скрипки, виолончели и фортепиано, основой для которых явились фольклорные образцы из

коллекции Моисея Береговского, представленные в томе *Еврейская народная инструментальная музыка*.

Первая часть цикла *Bäjgelä (Бубличек)* — свадебный танец игрового содержания. *Bäjgelä* обнаруживает очевидное интонационное и метроритмическое родство композиторской темы с фольклорным прототипом. Вместе с тем, фольклорный первоисточник подвергается видоизменению, в первую очередь, в сфере метроритма. В отличие от фольклорной темы, отличающейся регулярностью и квадратностью, композитор использует иное ритмическое оформление основной мелодии. Благодаря применению внутритактовых и междутактовых синкоп, смещению по горизонтали исходного мотива, мелодия трансформируется, танцевальность обогащается скерцозностью, характерностью.

Вторая часть цикла *Şār (Шер)* основана на одном из самых распространенных клезмерских танцев в темпе *Allegro*, три темы которого близки интонационно. По сравнению с оригиналом, З. Ткач использует первую и вторую темы фольклорного прототипа в темпе *Moderato*. Начальный раздел построен на материале первой темы фольклорного оригинала, однако она метроритмически расширена вдвое при помощи внедрения педальных виолончельных двутактов перед каждым мотивом, а также ритмического увеличения длительностей, завершающих мелодию в партии фортепиано. Вторая фольклорная тема, как и предыдущая, подвергается микроизменениям метроритмического плана. Используя характерные средства музыкальной выразительности, различные полифонические приемы, особую композиционную логику, З. Ткач реконструирует театральную сценку, участниками которой являются два персонажа — девушка и парень, танцующие традиционный танец, изобилующий движениями, поворотами, жестами.

Третья пьеса *Gas-nign (Уличный напев)* — музыка для слушания, онтологическая функция которой связана с церемониями помолвки и бракосочетания. З. Ткач не случайно обратилась к данному образцу: фольклорная мелодия по своей стилистике контрастна двум предыдущим. *Gas-nign* выступает смысловым центром цикла: темп *Andantino*, различные звукоизобразительные приемы придают пьесе философский характер. Здесь используются приемы диалогичности и персонификации инструментов камерного ансамбля.

Четвертая пьеса *Lobn mir zix ibärbätn (Помиримся)* — одна из любовных песен, традиционно исполняемых на свадьбах. В композиторском изложении инструментальная версия песни выполняет функцию финала. Темп *Allegro*, непрерывное движение шестнадцатыми на протяжении всей пьесы создают эффект вращения. С точки зрения способов музыкального развития обращает на себя внимание использование канонической

имитации, а благодаря применению *martellato* в партии фортепиано и *détache* у струнных, пьеса приобретает энергичный характер.

Раздел 3.2. Макроцикл „I”, „N”, „O” Владимира Ротару: к проблеме ассимиляции фольклорных моделей разного генезиса посвящен своеобразному триптиху для фортепианного трио, объединенному общим названием. В центре внимания — приемы фольклорного происхождения, позаимствованные из молдавской и болгарской народной музыки, проявляющиеся на уровне звуковысотной и метроритмической организации, ансамблевой фактуры, приемов развития и архитектоники.

„I”, „N”, „O” (2003) — одночастное произведение, открывающееся своеобразным прологом в темпе *Lento e molto rubato* и завершающееся идентичным эпилогом. Исходная музыкальная тема демонстрирует влияние неофольклоризма, проявляющегося в сочетании новаторского музыкального языка и жанрово-стилевых элементов молдавского фольклора. О преломлении композиторских инноваций XX века свидетельствуют такие приемы, как отсутствие симметрии, повторности, регулярности, а также интонационная специфика темы, в которой тема «вращается» вокруг звука *dis*, находящегося на расстоянии тритона от основного тона *a*. С точки зрения приемов фольклорного генезиса, отметим вариантность ступеней (*dis – d, gis – g*) в мелодии, оstinатность и вариационность, реализуемые на самых разных уровнях.

„I”, „N”, „O” № 2 В. Ротару представляет собой двухчастное сочинение, построенное по типу молдавской инструментальной дойны. Синтез приемов фольклорного мышления и современной музыки в данном сочинении проявляется в применении нетактированной нотации, в свободном, импровизационном развитии мелодического рисунка и метроритмики с ее агогическими оттенками (авторские ремарки *molto rubato, un poco meno mosso, molto agitato, molto animato*). Первая часть *Pечитамив* написана в темпе *Lento e molto rubato*. С точки зрения ладотональной логики, в *Печитамиве* обнаруживаются полиладовые сочетания, характерные для молдавской народной музыки: дважды гармонический *h-moll*, фригийский *h* с повышенной IV ступенью, дорийский *d* с повышенной IV ступенью, фригийский *a* и др. Вторая часть *Allegro scherzando* представляет собой свободно трактованную сонатную форму. В главной партии экспозиции обнаруживается вариантность ступеней *f – fis*, свидетельствующая о претворении приема ладового синтеза (переменный лад *D-dur – d-moll*), побочная же партия изложена в лидийском *a*. Разработка второй части трио построена на приеме оstinато. С одной стороны, данный прием выполняет формообразующую роль, а с другой — выдержанные звуки *g, d, h, e, a* в партии фортепиано вызывают ассоциации с лэутарским стилем.

„I” „N” „O” № 3 — трехчастное сочинение *Moderato — Lento e molto lamento — Allegro moderato*, выдержанное в классических традициях. Первая часть *Moderato* написана в сложной трехчастной форме и отличается применением вариационного принципа развития на интонационном и тембровом уровнях. Среди приемов фольклорного генезиса, придающих музыке архаичный характер, отметим параллельные квинты, октавы, кварто-квинтовые структуры в фортепианных аккордах и другие. На уровне метроритма фольклорные влияния проявляются в применении переменного размера, свойственного жанрам танцевальной музыки некоторых этносов Республики Молдова (болгары, гагаузы).

Вторая часть *Lento e molto lamento* написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой. Здесь также обнаруживаются фольклорные приемы: так, раздел *A* построен на остинато, о чем свидетельствует основной тон фригийского *e* в партии левой руки фортепиано; в фортепианной фактуре преобладают «пустые» звучания — октавная либо квартовая вертикаль; мелодия в партии скрипки основана на ламентозных интонациях, а в партии виолончели композитор применяет прием *glissando*, широко используемый в инструментальной молдавской, румынской и венгерской народной музыке.

Третья часть *Allegro moderato* представляет собой трехпятчастную форму. Основная моторная тема в партии фортепиано вызывает аналогию с сочинениями токкатного типа, о чем свидетельствуют подвижный темп, прием репетиций. Сопровождение струнных основано на остинатном повторении звуков лидийского *d* — краткой мелодико-ритмической ячейки *d-a-gis-fis*, сдвинутой относительно сильной доли такта. Модальные особенности части вновь связаны с применением лидийского лада (от звуков *d, e*) либо приема ладового синтеза на его основе — *es* со III[♯] ступенью. По сравнению с более сложной метроритмической организацией первой части, здесь композитор использует простые размеры (2/4 и 3/4), более типичные для финалов.

Раздел **3.3. является резюмирующим**. Сочинения *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* З. Ткач и „I” „N” „O”, „I” „N” „O” № 2, „I” „N” „O” № 3 для скрипки, виолончели и фортепиано В. Ротару представляют тенденцию неофольклоризма, оказавшуюся весьма плодотворной для молдавской музыки.

При индивидуальном композиторском подходе к циклу *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* З. Ткач и высоком уровне новаторства композиторского языка, фольклорные модели играют важную роль на всех уровнях данного произведения: композитор моделирует свадебный обряд, привлекая музыкальные жанры еврейского фольклора. Данный принцип диктует порядок частей в цикле. Поскольку З. Ткач обращается к тематическому материалу фольклорного генезиса, каждый из номеров

построен на специфических ладах еврейской инструментальной музыки (в частности «измененном фригийском»). Композитор отказывается от прямого цитирования, преобразуя фольклорные прототипы: варьируется ритм, внедряются отдельные интонационные ячейки с м. 2 и ув. 2, мелодическая линия обогащается форшлагами, мордентами, изменяется ансамблевая фактура. Несмотря на преобразования музыкального материала, фольклорный образец всегда узнаваем.

Использование таких приемов изложения, как переброска мелодии на октаву вверх или вниз, октавные дублировки, аккомпанемент типа «бас-аккорд», моноритмические и остинатные принципы изложения, а также отказ от насыщенной гармонической вертикали в пользу линейного мышления, «пустых» звучаний, моделирует любительское исполнительство, типичное для фольклорных музыкантов-клезмеров. Трактовка инструментов в ансамблевой фактуре имитирует клезмерский оркестр. Так, в партии скрипки изображаются другие инструменты клезмерского музицирования — кларнет или флейта; партия виолончели иногда воспринимается как контрабасовая, а в партии фортепиано прослеживаются фактурные приемы, характерные для цимбал и бубна. Соотношение темпов *Allegretto* — *Moderato* — *Andantino* — *Allegro* на макроуровне придает циклу устремленность и финалоцентричность, а метроритмическая организация цикла вызывает парадоксальные аллюзии с сонатно-симфоническим циклом, крайние части которого выдержаны в четных метрах, а третья часть — в нечетном.

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

Что касается макроцикла В. Ротару, здесь обнаруживаются признаки программности (все три опуса посвящены участникам фортепианного трио, повлиявшим на создание сочинения и ставших первыми исполнителями). Новаторство проявляется и в сфере архитектоники — макроцикл фортепианных трио, не имеющий аналогов в молдавской профессиональной музыке XX–XXI веков, в неофольклоризме как стилевой доминанте сочинения. Опора на фольклорное мышление имеет системообразующий характер: на мелодическом уровне композитор применяет разнообразную мелизматику (форшлагги и

морденты), а также импровизационность мелодических линий, характерную для лэутарского стиля; на уровне метроритма композитор использует такие свойственные народной музыке приемы, как нетактированная нотация, несимметричные размеры и нерегулярный свободно переменный метр; на уровне лада — ладовую переменность, дорийский, лидийский, фригийский лады, полимодальность; на уровне ансамблевой фактуры — монодийность, моноритмические и остинатные принципы изложения; отказ от насыщенной гармонической вертикали в пользу линейного мышления, моделируя, таким образом, отдельные приметы исполнительского искусства лэутаров. На уровне приемов развития музыкальной ткани фольклорное мышление проявляет себя в преобладании вариационности и вариантности, а на уровне архитектоники применяются разные типы объединения частей в целое: „I” „N” „O” и „I” „N” „O” № 2 трактуются по типу двухчастной молдавской инструментальной сюиты «медленно – быстро», а „I” „N” „O” № 3 основано на классической трехчастности. Таким образом, на уровне архитектоники макроцикла реализуется некий формальный принцип арифметической прогрессии: 1:2:3.

Четвертая глава — Ассимиляция жанрово-стилевых особенностей массовой музыкальной культуры в фортепианных трио композиторов Республики Молдова — представлена аналитическими очерками, посвященными опусам О. Негруцы и Л. Штирбу. В разделе **4.1. Претворение джазовой стилистики в фортепианном трио Олега Негруцы** на основе анализа жанрово-стилевых особенностей, специфики музыкального языка *Фортепианного трио* О. Негруцы выявляются отличительные черты джазового мышления, которые нашли отражение в данном сочинении. О. Негруца — автор большого числа камерно-инструментальных сочинений. В 2004 году композитор создает трио для классического состава — фортепиано, скрипка и виолончель, придерживаясь традиционной для классической и романтической музыки трехчастности.

Первая часть Трио написана в умеренном темпе *Allegro moderato*. Композиционная структура части основана на логике сонатной формы. Тема главной партии, излагаемая струнными инструментами в унисон, отличается импровизационностью, спонтанностью, неожиданными ритмическими акцентами. Фортепианная партия главной темы опирается на аккордовую фактуру. Что касается метроритмической трактовки темы в целом, композитор использует типичные для джаза приемы — *down beat*, *off beat*, подчеркивая слабые доли такта, опережающее или запаздывающее синкопирование. В линии баса фортепианной партии синтезируются некоторые приемы стиля *walking bass*, а относительная развитость фортепианной фактуры восходит к другому типично джазовому приему, имеющему название *non-repetitive bass style*, включающему более гибкое и

развитое использование ресурсов басовых инструментов. Именно в фортепианной партии композитор моделирует некоторые из подобных приемов, например, многозвучную аккордику терцового строения, типичную для гармонического языка джазового мэйнстрима. В лирической побочной теме острые пунктирные ритмы и акценты сменяются более гибкими, взаимно переплетающимися мелодическими линиями ансамблевой фактуры, создавая контрастный женственный образ. Джазовая стилистика уступает место мелодическим элементам фольклорного происхождения, впрочем, подобные интонации вполне атрибутивны для молдавской популярной музыки.

Разработка основана на развитии материала главной партии (ремарка автора *Tempo primo. Risoluto*). Благодаря этому, в ней нет членения на этапы — весь раздел довольно цельный, фактурно и динамически выстроен в форме «волны». Реприза немного расширена по сравнению с экспозицией. Тональное соотношение главной и побочной партий изменено, что традиционно для классической сонатной формы. Одна из особенностей репризы состоит в трансформации побочной партии: композитор отказывается от унисонного изложения в пользу контрастного двухголосия в соотношении партий скрипки и виолончели. Кода, *Tempo primo*, возвращает музыкальный материал начала разработки в тональность субдоминанты. Благодаря этому приему кода воспринимается как «вторая разработка», а сама форма «обрастает» несколькими смысловыми, тематическими и тональными арками: экспозиция — реприза, разработка — кода.

Вторая часть Трио — *Романс (Tranquillo)* — написана в тональности *c-moll*. Использование тональностей первой степени родства способствует звуковой целостности цикла. Отметим также ладогармоническую развитость и сложность музыкального материала, обилие неразрешаемых септаккордов, резкие смены тональных центров. Элегическое настроение создается обилием нисходящих секунд в мелодии, в том числе хроматических. В средней части жанровые признаки джазовой и популярной музыки уступают первенство стилистике эпохи романтизма: на первый план выходит романтическая гармония (хроматизированная аккордика, эллипсисы, отклонения в родственные тональности и др.). Минорный лад, размер 6/8, плавное движение в мелодии, выдержанный ритмический рисунок сопровождения (♩ ♪ ♩ ♪) придают второй части черты баркаролы. Таким образом, *Романс* — пример синтеза романтической стилистики и идиоматики популярной музыки, приведший к оригинальному звуковому результату.

Третья часть цикла — *Allegro con brio* — как и вторая, написана в размере 6/8. Если в средней части цикла подобный выбор объяснялся влиянием жанра баркаролы, то в финале он может быть результатом на метро-ритмические особенности тарантеллы (♩♩♩♩♩♩),

ритмический рисунок которой выдерживается в партии фортепиано на протяжении всего рефрена. Финал Трио построен в форме классического пятичастного рондо. Рефрен рондо написан в простой двухчастной развивающей форме $a a^1$. Среди приемов фольклорного генезиса отметим вариантность ступеней, приметы лидийского и миксолидийского лада, мелизматику, жанровые приметы молдавской *хоры*.

Раздел **4.2. *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано Ливиу Штирбу в контексте синтеза музыки академической традиции, джаза и рок-музыки** демонстрирует пример органичного взаимодействия элементов музыки профессиональной европейской традиции, национального фольклора и массовой музыкальной культуры. Влияние академической музыкальной культуры обнаруживается в ассимиляции жанровых признаков скерцо, марша, фугато, в то время, как метроритмические особенности данного опуса близки феноменам массовой музыкальной культуры. *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано — масштабное сочинение, сфокусировавшее наиболее репрезентативные черты композиторского стиля Л. Штирбу. Обращение автора к жанру рансодии восходит к традициям молдавской музыки XX века, поскольку именно здесь рансодия как инструментальный жанр приобретает важную роль. (*Рансодия* для скрипки, фортепиано и ударных В. Загорского, *Рансодия-концерт* для фортепиано с оркестром Г. Чобану).

Рансодия представляет собой одночастную слитно-циклическую форму, основанную на контрастном сопоставлении образно-тематических блоков-картин: песенно-танцевальная тема — скерцо — марш — фугато 1 — каденция 1 — фугато 2 — каденция 2 — танцевальная тема. Индивидуализированная структура сочинения основана на нескольких принципах. Так, внешнее обрамление макроформы танцевальной темой, дополненное внутренним фугато (каденция 1 является центром формы), обнаруживает признаки как концентрической формы, так и сложной трехчастной с сокращенной репризой, в которой средним разделом выступает повторение блока «фугато – каденция», а последовательное претворение принципа монотематизма объединяет жанрово и фактурно разнородный материал, представляя исходный музыкальный образ разными гранями. Интонационная однотипность тематического материала придает цельность интонационному дискурсу сочинения и позволяет переключить основное внимание слушателя на метроритмические аспекты опуса. Именно здесь происходят основные трансформации музыкального материала, обнаруживаются жанровые влияния, восходящие к разным эстетико-стилевым феноменам массовой музыкальной культуры.

Основными интонационными элементами *Rapsodii* являются сочетание восходящего квартового и нисходящего секундового ходов, в котором задействованы V, I и VII ступени лада. Подобная обобщенность интонационного ядра позволяет композитору «вытягивать» из него новые тематические варианты. В скерцозной теме исходная мотивная формула сдвигается с сильной доли на слабую, обретая кинетическую энергию, подчеркнутую синкопированным аккомпанементом фортепиано и появлением ритмического рисунка тарантеллы. Новый тематический блок написан под определенным влиянием джазовой и джаз-роковой стилистики. Здесь обнаруживаются типичный свинговый *walking bass*, опережающие синкопы на последней доле такта (т. н. *off beat*), внутритактовые синкопы, моделирующие специфическое джаз-роковое звучание. В ансамблевой фактуре следующего раздела на первый план выходят партии скрипки и виолончели, а аккордовый склад уступает место линейности (двухголосная каноническая имитация, переходящая в контрастное двухголосие).

Своеобразным композиционным центром формы становится развернутая первая каденция фортепиано, рассматриваемая как результат взаимодействия рапсодийности и концертности. Впоследствии каденция превращается в полноценное высказывание всех участников трио на материале возникшей в партии солирующего фортепиано новой темы. Этот лирический центр слитно-циклической композиции обнаруживает определенные общие черты с музыкальным материалом каденции. В обоих случаях Л. Штирбу опирается на стихию виртуозности, подключая различные виды фортепианной техники, мелодику широкого дыхания, многозвучную аккордику терцового строения, развитую динамическую шкалу и другие приемы, свидетельствующие о воссоздании романтических приемов выразительности. В следующем разделе создается эффект «рассредоточенного» фугато: композитор выстраивает трехголосную ткань в соответствии с нормами имитационной полифонии с кварто-квинтовым соотношением вступлений темы. Затем звучит лирическая тема, близкая теме фортепианной партии, но здесь к фортепиано подключаются скрипка и виолончель. Этот раздел можно трактовать как очередной этап «рассредоточенной каденции» (либо как каденцию 2).

Определенную эволюцию претерпевает и метроритмическая сторона сочинения. Если на протяжении всего опуса развитие музыкального материала было представлено как своеобразный диалог двух- и трехдольности, то на заключительном этапе развития (танцевальная тема) появляется размер 5/4. Этот фрагмент напоминает явления джаза, арт-рока и джаз-рока, связанные с более сложным метроритмическим мышлением — от хрестоматийной композиции Пола Дезмонда *Take Five* до арт-роковых шедевров группы

Beatles (клавишные *solo* в поздних концертах группы), *Queen*, *Emerson, Lake and Palmer* и др.

В разделе 4.3. излагаются **выводы по главе 4.** О. Негруца предлагает индивидуализированную трактовку жанра фортепианного трио на основе традиционной модели трехчастного цикла и функциях частей цикла: сонатное *allegro* — медленная лирическая часть — финал в форме рондо, что воспринимается как продолжение классицистско-романтических традиций данного жанра. С точки зрения жанровых влияний, композитор использует первичные жанры разного происхождения — песенные (молдавский городской романс, массовая песня, баркарола) и танцевальные (хора, тарантелла). С точки зрения стилевых влияний, композитор создает неконфликтное соединение разных эстетико-стилевых сфер: академическая музыка, массовая музыкальная культура и фольклор. В плане архитектоники О. Негруца умело сочетает двух- и трехчастность на разных синтаксических уровнях композиции. Акустически близкие ладотональные отношения объединены вокруг тональных центров *B-dur* и *F-dur*. Сонатная логика диктует выдвигание тонико-доминантовых отношений в первой части, *c-moll* используется в средней части как тональность субдоминантовой сферы, а в финале тональность *F-dur* оттеняется двумя разновидностями тональности VI ступени: натуральной и низкой (гармонической).

Rapsodia для фортепиано, скрипки и виолончели Л. Штирбу — уникальное в своем роде произведение молдавской камерно-инструментальной музыки, в котором претворена стилистика джаз-рока. В контексте синтезирования жанров академического генезиса, Л. Штирбу насытил сочинение признаками разных жанров: это скерцо, марш, сольная фортепианная каденция, скорее свойственная концерту, нежели трио. Вместе с тем, концертность, присущая *Rapsodie*, является одной из тенденций развития жанра фортепианного трио. В трактовке исполнительского состава композитор не обращается к традиционному рок-инструментарии. Специфическое роковое звучание обеспечивается, прежде всего, благодаря метроритмической концепции сочинения. Имитация ритм-секции, чередование трех- и четырехдольных метрических моделей (напомним, что четырехдольный метр с отбиванием каждой доли большим барабаном является одной из базовых приемов рока, т. н. *big beat*), дополненных смешанными метрами, использование остинато демонстрируют повышенное внимание к ритмической выразительности. Метроритмическое разнообразие обеспечивается также за счет активного использования особых видов ритмического деления, триольности, сочетания бинарного и тернарного деления доли, объединения разных видов пульсации, т. е. полиритмии.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

В процессе решения научной проблемы настоящей диссертации проанализированы наиболее репрезентативные и ценные с художественной точки зрения опусы, созданные на протяжении относительно длительного исторического периода и принадлежащие разным композиторам, стилям, композиционным решениям. Материалы исследования позволяют сделать следующие **выводы**.

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

- **классицистско-романтические трио** — *Трио* для фортепиано, скрипки и виолончели *A-dur* К. Романова; *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано М. Фишмана;
- **неофольклорные трио** — *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* З. Ткач; „I” „N” „O”, „I” „N” „O” № 2, „I” „N” „O” № 3 для скрипки, виолончели и фортепиано В. Ротару;
- фортепианные трио, связанные с ассимиляцией жанрово-стилевых особенностей **массовой музыкальной культуры** — *Фортепианное трио* О. Негруцы; *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу.

2. Применение метода целостного анализа, включающего рассмотрение истории создания, композиторского замысла, композиционной структуры, музыкального языка, влияния фольклора или массовой музыки в зависимости от авторской идеи, позволило выявить **уникальность эволюции жанра фортепианного трио в национальной музыке**, особые пути его развития в композиторском творчестве Республики Молдова.

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

В свою очередь, сочинения О. Негруцы и Л. Штирбу, связанные с ассимиляцией массовой музыкальной культуры, перекликаются с фортепианным трио П. Скинфилда.

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

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

Анализ представленных в диссертации сочинений вносит вклад в понимание соотношения **традиций и новаторства**. Несмотря на тяготение к традиционализму трактовки жанрово-стилевых элементов классицистской и романтической музыки, жанр фортепианного трио стал своеобразной лабораторией для реализации разного рода экспериментов в сфере музыкального языка. В этом смысле следует отметить музыкальный стиль В. Ротару, использующего в своих сочинениях такие неофольклористские приемы, как нетактированная нотация, мензуральная метрика, полимодальность и др. Нетрадиционный исполнительский прием, свойственный авангардной музыке, применяет З. Ткач, завершая цикл пьес ударом по крышке фортепиано и ударом смычка по корпусу струнных инструментов.

Неофольклорная стилиевая палитра реализуется за счет использования фольклора разных этносов, населяющих Республику Молдова. Так, в „I” „N” „O” № 2 и „I” „N” „O” № 3, помимо молдавского фольклора, В. Ротару использует метроритмические особенности болгарских танцев (несимметричные размеры и нерегулярный свободно переменный метр) и ладовую специфику, типичную для болгарской народной музыки. З. Ткач в своем сочинении опирается на образцы еврейского фольклора — *Băjgelă, Șăr, Gasnign, Lobn mir zix ibărbătn*.

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

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

РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Продолжить аналитические поиски в жанре фортепианного трио в композиторском наследии Республики Молдова XX–XXI вв., направленные на изучение сочинений, не вошедших в орбиту настоящего исследования.

2. Обогащать методологию исследования национального фортепианного трио путем применения междисциплинарных методов, объединяющих усилия музыковедов, исполнителей-ансамблистов и педагогов.

3. Отслеживать премьеры новых сочинений отечественных композиторов, написанных в жанре фортепианного трио и анализировать эти опусы.

4. Осуществлять сравнительный анализ сочинений в жанре фортепианного трио, принадлежащих отечественным авторам с произведениями композиторов других стран.

5. Использовать материалы и результаты научного исследования в учебных программах профильных дисциплин высших музыкальных учебных заведений.

6. Опубликовать неизданные фортепианные трио композиторов Республики Молдовы в целях использования последних в процессе подготовки студентов в курсе камерного ансамбля.

7. Выработать методико-исполнительские рекомендации, касающиеся фортепианных трио молдавских композиторов.

8. Внедрить в образовательный процесс высших и средних музыкальных учебных заведений изучение фортепианных трио отечественных композиторов с целью расширения педагогического и исполнительского репертуара.

9. Популяризировать фортепианные трио молдавских авторов путем концертно-конкурсной практики на национальном и международном уровне.

10. Формировать фонд видео-, и аудиозаписей выступлений камерно-инструментальных ансамблей, исполняющих фортепианные трио композиторов Республики Молдова.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке:

1. АКСЕНОВА, Л., АБРАМОВИЧ, А. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Т. 4. Москва: Советский композитор, 1973, с. 496–511.
2. БОНДУРЯНСКИЙ, А. *Фортепианные трио Иоганнеса Брамса*. Москва: Музыка, 1986. 78 с.
3. БЯЛЫЙ, И. *Из истории фортепианного трио: генезис и становление жанра*. Москва: Музыка, 1989. 94 с. ISBN 5-7140-0109-5.
4. ВОСКРЕСЕНСКАЯ, Т. *Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (проблемы, истоки, стадия формирования): автореф. дис. канд. иск.* Санкт-Петербург, 1992. 24 с.
5. ГАЙДАМОВИЧ, Т. *Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации*. Москва: Музыка, 2005. 263 с. ISBN 5-7140-0571-6.
6. ЕПИШИН, А. *Магия музыки барокко: итальянская трио-соната*. СПб.: Композитор, 2006. 148 с. ISBN 978-5-7379-0306-0.
7. КАРЕЛИНА, Е. *Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля: автореф. дис. канд. иск.* Москва, 1997. 24 с.
8. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chişinău: Pontos, 2014. 256 с. ISBN 978-9975-51-529-0.
9. КРЕЙН, Ю. *Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля*. Москва: Музыка, 1966. 112 с.
10. ЛЕВКО, О. *Пути обновления жанра камерно-инструментального ансамбля в творчестве русских советских композиторов 60–70-х годов: автореф. дис. канд. иск.* Москва, 1988. 23 с.
11. МИЛЮТИНА, И. *Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7–20. ISBN 5-376-00396-5.
12. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Primex-Com SRL, 2014. 440 p. ISBN 978-9975-110-03-7.
13. МИРОНОВ, Л. *Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели*. Москва: Музыка, 1974. 126 с.
14. *Музыка XX века. Очерки*. В 2-х ч. Москва: Музыка, 1976–1977.

15. НЕРОВНАЯ, Т. *Композитор Павел Юон и судьбы русского фортепианного трио первой трети XX века*: автореф. дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2013. 26 с.
16. ПОЛЬСКАЯ, И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с. ISBN 966-7352-46-3.
17. ЦАРЕГОРОДЦЕВА, Л. *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*: автореф. дис. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2005. 23 с.

На румынском языке:

18. CHICIUC, N. Repere ideatice în Trio pentru clarinet, vioară și pian de Gheorghe Neaga. In: *Arta*. 2016, vol. XXV, nr. 2, pp. 104–108. ISSN 2345–1181. E-ISSN 2537–6136.
19. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p. ISBN 978-9975-60-047-7.
20. *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic*. Chișinău: Universitas, 1992. 264 p.

На английском языке:

21. ALLSOP, P. *The Italian „Trio” Sonata: From its Origins Until Corelli*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 334 p. ISBN 0-19-816229-4.
22. DUNN, N. *The Piano Trio from its Origins to Mozart's Death*: diss. of doct. of musical arts. University of Oregon, 1975. 90 p.
23. HIEBERT, E. *The piano trios of Beethoven: an historical and analytical study*: a thesis of doct. of philosophy (musicology). University of Wisconsin, 1970. 784 p.
24. IRVING, H. *The Piano Trio in London From 1791 to 1800 (1980)*: diss. of doct. of philosophy. Louisiana State University, 1980. 304 p.
25. SMALLMAN, B. *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 240 p. ISBN 978-019-816304-6.

На немецком языке:

26. BIEHL, C. *Das Klaviertrio bei Haydn und Mozart: Untersuchungen zur Frühgeschichte einer musikalischen Gattung*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2010. 110 S. ISBN 978-3-8366-9619-7.
27. FINSCHER, L. Mozarts Klaviertrios im historischen Kontext. In: *Mozart — Jahrbuch 2003/04*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2005, S. 51–58. ISBN 3-7618-1762-2.
28. RAVIZZA, V. *Das instrumentale Ensemble von 1400 bis 1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes*. Bern-Stuttgart: Paul Haupt, 1970. 109 S.

СПИСОК НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

2. Статьи в научных журналах

2.2. в признанных зарубежных журналах

1. PLESCAN, I. The music instruments treatment at the Trio for clarinet, French horn and piano by Oleg Negruta. In: *RevArt. Revista de teoria și critica arte*. Timișoara: Eurostampa, 2022, nr. 1(39), pp. 119–127. ISSN 1841–1169. ISSN 2069–0495.

2.3. в журналах Национального реестра профессиональных журналов (с указанием категории)

2. PLEȘCAN, I. Tratarea genurilor folclorice în ciclul *Din folclorul evreiesc* pentru vioară, violoncel și pian de Zlata Tcaci. In: *Akademios. Revista de știință, inovare, cultură și artă*. Chișinău: Continental Grup SRL. 2022, nr. 2(65), pp. 141–150. ISSN 1857–0461. E-ISSN 2587–3687. Categoria B.

3. ПЛЕШКАН, И., ТКАЧЕНКО, В. *Рансодия для скрипки, виолончели и фортепиано* композитора Ливиу Штирбу в контексте ассимиляции стилевых и жанровых особенностей массовой музыкальной культуры. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2022, nr. 1(42), pp. 32–38. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831. Categoria B.

4. PLEȘCAN, I. Piano Trio in the composer's creation of the Republic of Moldova: Historical and Theoretical Aspects. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2022, nr. 2(43), pp. 78–83. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831. Categoria B.

5. ПЛЕШКАН, И. Большой камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано в композиторском творчестве Республики Молдова: постановка проблемы. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL. 2013, nr. 3(20), pp. 87–91. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9886-6-7. Categoria C.

6. ПЛЕШКАН, И. Фортепианное трио М. Фишмана как звуковой документ эпохи. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL. 2015, nr. 2(25), pp. 66–75. ISSN 2345–1408. Categoria C.

3. Статьи в научных сборниках

3.1. в материалах международных научных конференций (за рубежом)

7. ПЛЕШКАН, И. Жанровые и стилевые особенности клезмерской музыки в цикле Златы Ткач «Из еврейского фольклора». В: *Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание*. Челябинск: ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского», 2022, с. 67–71. ISBN 978-5-94934-096-7.

3.2. в материалах международных научных конференций (Республика Молдова)

8. ПЛЕШКАН, И. Композиционные особенности *Трио для кларнета, валторны и фортепиано* Олега Негруцы. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*. Chișinău: Valinex, 2023, pp. 84–88. ISBN 978-9975-68-486-6.

3.5. в других сборниках научных трудов, изданных за рубежом

9. ПЛЕШКАН, И. К проблеме ассимиляции фольклорных моделей в макроцикле «ІНО» молдавского композитора Владимира Ротару. В: *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2022, № 41, с. 29–39. ISSN 2079–4436.

4. Тезисы в научных сборниках

4.2. в материалах международных научных конференций (Республика Молдова)

10. TCACENCO, V., PLEȘCAN, I. Asimilarea esteticii și stilisticii jazzului în *Trioul* pentru clarinet, corn și pian de O.Negruța. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională, 23 iunie 2015, Chișinău: Rezumatele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2015, p. 46. ISBN 978-9975-9617-6-9.

11. ТКАЧЕНКО, В., ПЛЕШКАН, И. Рапсодия для фортепианного трио Ливиу Штирбу в контексте претворения стилевых особенностей массовой музыкальной культуры. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională, Ediția a III-a, 26 septembrie 2017, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2017, pp.82–83. ISBN 978-9975-3126-7-7.

12. ПЛЕШКАН, И. Композиционные особенности *Трио для кларнета, валторны и фортепиано* Олега Негруцы. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova: Conferința științifică internațională, 22 februarie 2022, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2022, p. 46. ISBN 978-9975-68-465-1.

13. ПЛЕШКАН, И. Фортепианное трио в композиторском творчестве Республики Молдова: историко-теоретические аспекты. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională, 15 aprilie 2022, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2022, pp. 40–41. ISBN 978-9975-117-81-4.

АННОТАЦИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ADNOTARE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANNOTATION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cu titlu de manuscris

CZU 785.73:780.616.433.036(478)(043)

PLEȘCAN IRINA

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

653.01. – MUZICOLOGIE

Rezumatul tezei de doctor în studiul artelor și culturologie

CHIȘINĂU, 2024

ПЛЕШКАН ИРИНА

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

653.01. – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Принято к печати: 29.02.2024

Формат бумаги: 60x84 1/16

Бумага офсет. Печать офсет.

Тираж: 50 экз.

Печат. лист.: 1,7

Заказ № 28/24

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МОЛДОВЫ
ИЗДАТЕЛЬСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ ЦЕНТР
ул. А. Матеевича, 60, Кишинев, Республика Молдова, MD 2009
e-mail: ser1uvsm@mail.ru; usmser@mail.ru