

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

На правах рукописи
С.З.У: 785.73:781.68 (043.3)
785.73.036 (478)

НАТАЛЬЯ КОСТИКОВА

**ТРАКТОВКА ПАРТИИ ВИОЛОНЧЕЛИ В
ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО МОЛДАВСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ**

*Автореферат диссертации на соискание ученой
степени доктора искусств*

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
(ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)**

КИШИНЭУ, 2021

Диссертация выполнена в рамках Школы доктората в области искусствovedения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Научный руководитель:

Виктория Ткаченко, доктор искусствovedения и культурологии, профессор университета, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Состав комиссии по защите диссертации на соискание ученой степени доктора искусств:

1. **Виктор Гиладш, председатель**, доктор хабилитат искусствovedения, конференциар черчетэтор, Институт Культурного Наследия, Академия Наук Молдовы
2. **Диана Буня, секретарь**, доктор искусствovedения, конференциар университета, Академия музыки, театра и изобразительных искусств
3. **Виктория Ткаченко, научный руководитель**, доктор искусствovedения и культурологии, профессор университета, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
4. **Аурелиан Данилэ, официальный референт**, доктор хабилитат искусствovedения, профессор университета, Академия Наук Молдовы
5. **Елена Мироненко, официальный референт**, доктор хабилитат искусствovedения, профессор университета, Академия музыки, театра и изобразительных искусств
6. **Маргарета Тетеля, официальный референт**, доктор педагогических наук, конференциар университета, Бельцкий Государственный Университет им. А.Руссо

Защита состоится 15 декабря 2021 г. в 14.00 на заседании комиссии по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора искусств Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, ул. А. Матеевича, 87, аудитория 52). С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в Национальной библиотеке Республики Молдова (Кишинев, ул. 31 августа 1989, 78А), в библиотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, ул. А. Матеевича, 87, читальный зал), а также на сайтах ANACEC www.cnaa.md и АМТИИ <http://amtap.md>.

Автореферат разослан «____» _____ 2021 г.

Ученый секретарь комиссии по защите диссертации:

Буня Диана, доктор искусствovedения, конференциар университета _____

Научный руководитель:

Виктория Ткаченко, доктор искусствovedения, профессор университета _____

Автор:

Наталья Костикова _____

© Наталья Костикова, 2021

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность и важность исследуемой темы. Фортепианное трио – один из важнейших жанров камерно-инструментальной музыки, которому отдали дань современные молдавские композиторы – Г. Няга, З. Ткач, В. Ротару, Б. Дубоссарский, О. Негруца и др. В их сочинениях не только развиваются классические традиции камерного музицирования, но и расширяется спектр художественных образов, вовлекаются современные исполнительские приемы. Важной особенностью музыкального языка фортепианных трио молдавских авторов является преломление жанрово-стилевых особенностей молдавского фольклора, требующее особого внимания – как в контексте ансамблевого исполнения, так и в процессе музыковедческого изучения.

Сочинения отечественных авторов в жанре фортепианного трио нуждаются в исполнении и популяризации, как у нас в стране, так и за ее пределами. Важно отметить, что в период написания настоящей диссертации, ее автор преподавал виолончель в Университете им. Инону, Турция, где были организованы два концерта, программа которых включала фортепианные трио молдавских композиторов. Таким образом, исполнительская деятельность автора вносит свой вклад в осуществление культурного диалога молдавского и турецкого народов, способствует расширению слухового кругозора турецкого слушателя. Отметим, что трио Д. Гагауза и В. Ротару, имели большой успех у турецкой публики.

В исследуемых нами сочинениях обнаруживается обогащение семантики виолончели, варьирующейся от лирического и сентиментального до драматического и трагического, образов. Тем самым, произведения молдавских авторов для фортепианного трио ставят актуальную проблему изучения партий отдельных инструментов камерного ансамбля, в том числе, виолончели.

Цель диссертации состоит в выявлении специфики виолончельной партии в фортепианных трио молдавских композиторов рубежа XX-XXI веков.

Задачи исследования: изучение научных трудов данного профиля; анализ особенностей стилистики, музыкального языка и архитектоники сочинений; детальное изучение трактовки виолончельной партии, поиск технологических решений для преодоления исполнительских трудностей; обобщение личного опыта исполнения фортепианных трио молдавских композиторов в целях более точного решения художественно-выразительных задач.

Новизна и оригинальность артистической концепции диссертации обусловлены

выбором наиболее ярких фортепианных трио молдавских авторов, созданных на рубеже веков с целью их теоретического и практического (исполнительского) освоения. Индивидуальная трактовка жанра фортепианного трио в этих опусах позволила автору диссертации в составе фортепианного трио Д. Федоряну (скрипка) – Н. Костикова (виолончель) – Н. Джалилова (фортепиано) продемонстрировать стилевое и жанровое разнообразие исполняемых сочинений, применение новаторских композиторских техник, сплав индивидуального музыкального языка с элементами фольклора этносов, населяющих Республику Молдова. Что касается теоретических аспектов диссертации, в ней впервые в молдавском музыковедении выполнен исполнительский и музыковедческий анализ некоторых сочинений в жанре фортепианного трио рубежа веков с углубленным изучением виолончельной партии и выработкой исполнительских рекомендаций.

Методология диссертационного исследования основывается на объединении теоретического и исторического музыкознания с теорией и историей исполнительского искусства. Материалы исследования обобщают 25-летний опыт автора диссертации в области исполнительства и педагогики.

Теоретическая значимость диссертации состоит в дополнении ряда теоретических и методологических положений в сфере анализа фортепианного трио с точки зрения практикующего виолончелиста.

Практическая значимость работы. Основываясь на многолетнем опыте исполнительской деятельности в симфонических оркестрах Общественной Компании «Телерадио-Молдова», Национальной филармонии им. С. Лункевича, Национального Театра Оперы и Балета Республики Молдова им. М. Биешу, а так же на педагогическом опыте, насчитывающем более 10 лет преподавания виолончели на кафедре исполнительского искусства в Университете им. Инону, автор предлагает исполнительские рекомендации, способствующие более точной передаче композиторского замысла. Проанализированные в работе произведения могут быть использованы в педагогической практике кафедры камерного ансамбля высших музыкальных учебных заведений и старших классов специализированных музыкальных лицеев и музыкальных училищ. Издание сборника, составленного автором настоящей диссертации на основе рукописей фортепианных трио Г. Няги, В. Ротару, О. Негруцы, Д. Гагауза способна внести вклад в обогащение учебного репертуара кафедр камерного ансамбля высших музыкальных учебных заведений. Материалы диссертации могут быть использованы в рамках курса *История исполнительского искусства*.

Выводы и рекомендации работы могут быть полезны музыкантам как средство пополнения концертного репертуара камерных ансамблей, содействовать популяризации произведений молдавских авторов в жанре фортепианного трио в Республике Молдова и за ее пределами.

Апробирование результатов исследования. Диссертация была выполнена в докторате *Studiul artelor și culturologie* Академии музыки, театра и изобразительных искусств. **Практическая часть диссертации** представлена в рамках трех концертных выступлений в концертном зале факультета Консерватории Государственного университета им. Иону и в Большом зале АМТИИ.

Основные результаты теоретических изысканий отражены в 10 публикациях, из которых 6 – в научных журналах, 4 тезисных изложения выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации также были представлены на 4 международных конференциях.

Практическая и теоретическая части диссертации неоднократно обсуждались на заседаниях Комиссии по руководству докторантом. Диссертация рассматривалась на заседании Совета Школы доктората Академии музыки, театра и изобразительных искусств и была рекомендована к защите.

Структура и содержание исследования. Работа включает: 95 страниц основного текста, состоящего из введения, двух глав, основных выводов и рекомендаций, библиографию из 97 источников на русском, украинском, турецком, гагаузском, румынском, английском и французском языках; 70 нотных примеров, 8 схем. Приложение 1 содержит список принятых в работе сокращений. В приложении 2 приведены программы трёх концертных выступлений автора, составляющих творческую часть диссертации. Приложение 3 содержит набранные в нотном редакторе партитуры фортепианных трио, изучаемые в данной работе.

Ключевые слова: виолончель, исполнение, исполнительская техника, камерный ансамбль, композиторское письмо, трио, фольклор.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

В Первой главе – **Фортепианные трио молдавских композиторов XX века (1930-е-1980-е годы): музыкальный язык, особенности композиции, трактовка виолончели** – выполнен краткий исторический обзор фортепианных трио данного периода. В орбиту внимания автора попали опусы К. Романова, Н. Пономаренко и З. Ткач. В разделе **1.1.** анализируется **фортепианное Трио К. Романова**. Первая часть цикла, написанная в сонатной форме, основана на лирико-драматических образах. Здесь обращает на себя внимание моноритмическое движение шести нот *legato* на весь смычок у струнных (ц. 3). В партии виолончели следует обратить внимание на технику правой руки: игра на трёх струнах шести нот *legato* на весь смычок напоминает *Прелюдию* из первой Сюиты И. С. Баха для виолончели соло. В *Трио* К. Романова подобный приём выполняется совместно в партиях скрипки и виолончели, что требует от исполнителей синхронности движений и звукоизвлечения.

В полифонических разделах первой части (третий раздел разработки), для исполнения темы фугато на материале главной партии, в партиях струнных следует применить идентичные штрихи, поскольку этот прием позаимствован из классицистской и романтической традиций исполнения фортепианных трио. Тема побочной партии в репризе вызывает ассоциации с мелодикой камерно-вокальных опусов С. Рахманинова: глубокий тембр виолончели, напоминающий звучание человеческого голоса, придает побочной теме особую страстность. Для большей выразительности исполнения виолончелисту можно порекомендовать продумать штрихи, начиная такт вниз смычком (П). Однако, такое количество смычка способно спровоцировать ненужные акценты на сильных долях, что неизбежно приведет дроблению фраз. Если не удастся избежать этого дефекта, *legato* следует применять на протяжении всего такта.

В коде первой части партии струнных основаны на группах шестнадцатых (штриха два *legato* в нижней половине смычка). Здесь струнникам необходимо проявить ансамблевую слаженность с точки зрения динамики, ритма и координации движений. Виолончелист должен держать кисть правой руки собранной, но не жёсткой: это поможет лучше контролировать раскрытие руки, переходы с одной струны на другую и обратно.

Вторая часть *Sostenuto, ma non troppo* отличается созерцательностью, близкой мелодике фортепианных миниатюр Ф. Шопена и Ф. Мендельсона-Бартольди. В силу потребности в глубоком выразительном тембре, кантиленная мелодия поручена виолончели, развивая романтически-сентиментальное амплу инструмента.

В финале – вариациях на тему *Begli occhi, mercé* итальянского композитора XVII века А. Ф. Теналья – виолончельная партия отличается фактурным разнообразием: так, в первой вариации применяется *pizzicato*, используются двухзвучные и трехзвучные аккорды на основе диатоники. Комбинированный неравномерный штрих – две заливованные ноты *staccato* – играют в первой (нижней) половине смычка, где штрих более контролируемый, а характер штриха – лёгкий, подпрыгивающий, используя термины отечественного скрипичного педагога И. Амвросова. Необходимо обратить внимание на неравномерность штриха (две заливованные ноты на *staccato* по своему звучанию короче двух нот на *legato*), которая компенсируется опорой на последующую относительно сильную долю; в противном случае есть риск нарушения метроритмической регулярности и постепенного ускорения темпа.

В вариации V в духе плясового наигрыша (*Vivace*) обращает на себя внимание остигатное изложение малосекундового мотива на *staccato*: аккорды на слабых долях в партии фортепиано должны чётко совпадать с регулярной ритмической пульсацией, заданной виолончелью. В исполнении канонических секвенций виолончели и скрипки применяется комбинированный штрих – восемь нот *legato* и две ноты *staccato*; *staccato с двойными нотами*; трёхзвучные аккорды на *pizzicato*; движение шестнадцатых в технике восемь нот *legato* на весь смычок; восьмая на *staccato* и две шестнадцатые ноты *legato*; четыре шестнадцатых нот *staccato* на один смычок. Таким образом, в данной вариации задействованы самые разнообразные комбинированные штрихи.

В вариации VII *Scherzino. Molto vivace*. дуэт струнников в технике *spiccato* создает игривое настроение. Здесь можно рекомендовать использование «ритмической аппликатуры», а для достижения точности исполнения пунктирного ритма скрипкой и виолончелью обе ноты пунктирной группы исполняются «на один смычок».

Раздел 1.2. посвящен **Трио Н. Пономаренко**. Это трёхчастное сочинение отличается тематическим богатством, стройностью формы, демократичностью музыкального языка. Главная партия I части *Moderato* – мелодия широкого дыхания, порученная тёплому глубокому тембру виолончели. От виолончелиста требуется свободная манера пользования смычком и применение широкого *legato* на весь такт. II часть, *Andante* в написана в вариационной форме: тема вариаций напоминает проникнутую светлым лиризмом молдавскую народную песню. Первоначально тема излагается в партии фортепиано; в т. 11 мелодию фортепиано подхватывает виолончель, а третье проведение у скрипки в т. 21 исполняется на фоне подголосков виолончели и фортепиано. Следует отметить, что лиги, указанные в авторской рукописи, соответствуют

характеру музыкального материала и удобны в исполнении.

В вариациях IV и V (*B-dur* и *g-moll*, размер 6/8, *Allegretto*) на первый план выходит танцевальность, а первое проведение темы поручено виолончели. В вариации V, *Allegretto*, переключка восходящих пассажей шестнадцатыми в партиях скрипки и виолончели на шесть нот *legato*, должна исполняться „как бы” одним инструментом. Характерный ритмический рисунок в фортепианной партии, восходящий к жанрам хабанеры и танго, требует от пианиста ритмической точности и гибкости, а пассажи струнных, вплетающиеся в танцевальный ритм, должны совпадать с основными долями такта.

Третья группа вариаций (VI-X), *Allegro moderato*, 2/4, выполняющая функцию репризы, наполнена радостным чувством: в переключках скрипки и виолончели на *staccato* необходимо добиться идентичности звучания в партиях струнных, единства в исполнении пассажей. В силу разных тембровых красок инструментов, необходимо найти унифицированный штрих, который соответствовал бы легкому, «колющему» характеру мелодической линии.

Кульминационное изложение темы в октавном унисоне струнных исполняется *marcato* (в соответствии с композиторской ремаркой), что придаёт задорной теме яркость и активность. В дальнейшем композитор обозначает этот пассаж штрихом *spiccato*: здесь он звучит в нюансе *p* как самостоятельная тема в партии скрипки. В партиях же фортепиано и виолончели излагается ритмический аккомпанемент, требующий от пианиста владения приемом *staccato*, а от виолончелиста – *pizzicato*. Виолончелисту можно посоветовать полностью имитировать характер звукоизвлечения *staccato*, свойственный фортепиано, играя сухо и цепко. В условиях прозрачной фактуры аккомпанемента пианисту и виолончелисту следует избегать ускорения темпа, предоставив скрипачу возможность спокойно артикулировать ведущий мелодический материал.

III часть синтезирует сонатное *Allegro* с двойной фугой. Главная партия (она же экспозиция трёхголосной фуги) – жизнерадостная, задорная. Короткое вступление в партии фортепиано задаёт темп и подвижный характер главной теме в партии виолончели в нюансе *f*. Акцентированные половинная и целая ноты исполняются не на весь смычок (V), а нисходящее движение восьмыми необходимо играть плотным, хорошо артикулированным *detashe* в нижней части смычка. Для создания цельности исполнения экспозиции фуги, струнникам, а затем и пианисту, необходимо использовать унифицированные штрихи (*legato*, *spiccato*), идентичную динамику (*f* согласно авторской

ремарке). В момент вступления темы остальные участники ансамбля должны уйти на второй план.

В следующем разделе фуги (связующая партия) появляется триольное движение в партии фортепиано, которое затем подхватывают струнники. Виолончелисту можно порекомендовать исполнять триоли с лёгким акцентом, дабы сохранить темп и синхронность исполнения; в то же время, следует избегать нарушения целостности общего движения. Желательно использовать «ритмическую аппликатуру», а именно, начинать каждую новую группу триолей с 4-го пальца. В побочной партии звучит молдавская народная мелодия танцевального характера; впервые она проводится в партии виолончели (*D-dur, p*).

В репризе главенствует танцевальная тема побочной партии. Динамическое нарастание происходит за счёт октавного унисона скрипки и партии правой руки фортепиано на *f*. Партия виолончели прозрачна: половинные длительности исполняются всем смычком, начало звука слегка акцентируется, каждая нота филируется. В коде на теме побочной партии (*Più mosso*), партия виолончели носит аккомпанирующий характер: здесь звучат выдержанные звуки, в процессе исполнения которых смычок плотно прилегает к струне. Звукоизвлечение требует лёгкой атаки, правильного распределения скорости в начале движения в сочетании с силой давления смычка на струну.

Раздел **1.3.** посвящен **Трио 3. Ткач**, написанному композитором в студенческие годы (1961). Произведение ориентируется на музыкальный язык романтизма и отличается традиционностью трактовки музыкально-выразительных средств. Это одночастное сочинение с соотношением темпов внутри разделов: *Moderato – Allegro – Largo*. Кантиленная тема начального раздела виолончели на *p* требует продуманной фразировки. Рекомендуется плавная смена смычка, аккуратные переходы смычка со струны на струну. Комбинированный штрих два *legato*-два *marcato* исполняется более плотно, как две ноты *legato*-две ноты *detashe*. В ц. 2 развитие темы продолжается у струнных инструментов при помощи совместного восходящего пассажа восьмыми нотами в технике *pizzicato* с нарастающей динамикой. Здесь виолончелисту необходимо добиться, чтобы при исполнении *pizzicato* струна не ударяла гриф с характерным щелчком, похожим на выстрел. Также важно обеспечить синхронность ансамблевого звучания, точное совпадение мельчайших длительностей – как звуков, так и пауз – у всех исполнителей, единой трактовки темпа и ритмического пульса.

В ц. 3 новая трепетная тема, изложенная изначально в партии фортепиано, подхватывается виолончелью как имитация. Тонкая, прозрачная фактура ансамблевого

изложения содержит множество пауз, прерывающих фразы на полуслове. Звукоизвлечение у виолончели должно быть мягким, без толчков и скрипов. В разделе *Allegro* виртуозную тему в партии фортепиано подхватывают струнники. Это отличная проверка струнных на владение мелкой моторикой в ансамбле: тема усложняется двойными нотами, требующими от ансамблистов единого ощущения темпа и ритмической пульсации. Одноголосное изложение темы в партии виолончели исполняется *detashe*, а двойные ноты – на *spiccato*. Правая кисть должна быть более жёсткой, что позволит лучше контролировать смычок и более артикулированно исполнять отскоки. Весь фрагмент исполняется по возможности ближе к колодке. Что касается левой руки, необходимо продумать аппликатуру так, чтобы, играя двойные ноты, нажимать пальцы как для исполнения аккордов на трёх струнах (например, первый палец зажимает струны *соль* и *ре*, а второй – струну *ля*).

В заключительном разделе *Largo*, где ведущая роль отводится теме виолончели *rubato*, рекомендуется соблюдение интонационной точности при исполнении звуков со встречными знаками. Возвращение первоначальной темы *Трио (a tempo)* на *p* в партии виолончели на фоне фортепианного аккомпанемента *staccato* звучит как воспоминание, «истаивая» на *pp*. Сохранение моторики движения вплоть до последнего звука в партиях участников камерного ансамбля позволит еще острее подчеркнуть мимолётность основной темы *Трио*.

1.4. Выводы по первой главе. Исследование теоретических источников и партитур сочинений межвоенного периода и первых двух послевоенных десятилетий позволяет констатировать процесс формирования национальных традиций освоения жанра. В качестве стилевой и жанровой модели композиторы избирают как сочинения европейских композиторов-классиков и романтиков, так и традиции русской школы (П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов). Так, *Трио* К. Романова предоставляет участникам камерного ансамбля равные возможности продемонстрировать владение кантиленой, мелкой техникой, полифоническими приемами – как в сольных, так и в ансамблевых фрагментах. Качество музыкального материала *Трио* К. Романова требует от музыкантов технического мастерства, высокой исполнительской культуры, чувства стиля.

Что касается трактовки выразительных и конструктивных функций виолончели в рамках камерного ансамбля, сочинения З. Ткач, Н. Пономаренко и К. Романова трактуют виолончель как равноправного участника камерного ансамбля, наделяя ее разнообразными амплуа.

Вторая глава диссертации – **Приемы виолончельного исполнительства в**

фортепианных трио молдавских авторов 1990-х-2010-х годов – посвящена рассмотрению наиболее ярких опусов в жанре фортепианного трио рубежа XX-XXI веков.

2.1. Трио «Oglan» Д. Гагауза (1995) – программное сочинение, основой которого служит текст гагаузской народной песни о юных влюбленных, что нашло отражение в распределении амплуа музыкальных инструментов: тембр скрипки символизирует образ девушки, виолончель – паренька, а фортепиано воплощает образ природы юга Молдовы. «Oglan» – одночастное произведение лирического характера, интонационный фонд которого опирается на мелодико-ритмические особенности гагаузских песен и танцев.

Основная тема – песенного характера, с типичной для гагаузского фольклора мелизматикой. В разделе *Allegro moderato* кантиленная тема переходит в партию виолончели, обретая глубину и экспрессивность звучания. Известно, что выразительная кантилена – один из критериев исполнительского мастерства виолончелиста. Добиться этого эффекта поможет широкое вибрато и мягкая смена смычка, естественная и свободная манера держать и вести смычок, контролируя красоту и качество тона.

Раздел *Andante sostenuto* выводит виолончель на лидирующие позиции в камерном ансамбле. Тема виолончели отличается выразительным октавным скачком, позаимствованным из призывов трембиты, исполняемым штрихом *portamento*. В исполнении темы нужно стремиться к идеалу звучания, сочетающему мощь и теплоту, богатство тембровых оттенков. В данном разделе выявляется также диалогическая природа музыкального материала: мелодические фразы виолончели дополняются трелями и восходящими пассажами в партии скрипки в верхнем регистре, передавая идиллическую атмосферу разговора парня и девушки.

Центральный раздел концентрической формы *Più mosso* носит игривый танцевальный характер, подчёркнутый сменой размера (12/8) и использованием метроритмических особенностей хоры. Каждый инструмент, благодаря своему тембру, вносит свою лепту в развитие музыкального образа; при передаче темы от инструмента к инструменту важно не потерять характер танца.

Наибольшую сложность для виолончелиста представляет раздел партии виолончели, основанный на арпеджированных пассажах секстолями в диапазоне $D-g^2$ (с 1 по 13 позицию). Здесь важно подобрать удобную аппликатуру, используя в одной позиции три струны. Наиболее удобный для исполнения секстолей штрих – 2 ноты *legato*, 2 ноты *non legato*, 2 ноты *legato* (каждая секстолю начинается смычком вниз), что помогает контролировать звукоизвлечение и артикуляцию. В работе над арпеджио могут оказаться полезны методические рекомендации, содержащиеся в «Школе для виолончели»

К. Ю. Давыдова, включая варианты штриховых комбинаций, применяемые в трёх- и четырёхструнном арпеджио, а также «шарнир Давыдова».

Особый интерес вызывает заключительный раздел, построенный на первоначальной дуэтной теме виолончели и скрипки. Если в начале произведения она звучала нежно, то сейчас – патетично и жизнеутверждающе. Инструментальный унисон, украшенный нисходящими мордентами в партии виолончели на струнах *соль* и *до*, моделирует приём монодии, типичный для гагаузской традиционной музыки.

2.2. Трио № 2 Г. Няги (2001) для скрипки, виолончели и фортепиано – крупное одночастное произведение, состоящее из трех разнотемповых «блоков»: *Lento*, *Allegro con brio*, *Lento*. Начальная тема проводится в партии виолончели, в низком регистре на фоне педали фортепиано на звуке *с*, вызывая аллюзии с архаичной монодией. Хроматические интонационные ходы предполагают акцентированное в интонационном плане исполнение, свойственное великим мастерам прошлого. Здесь уместно вспомнить высказывание А. Броуна о П. Казальсе: выдающийся исполнитель допускал отклонения от темперированного строя, обостряя вводные тоны, занижая бемоли и завышая диезы. Двухтактные фразы в мелодии подчёркиваются штрихом *legato*, а мелодические скачки на септиму исполняются на соседних струнах во избежание ненужных акцентов, способных разрушить мрачный характер мелодии.

По своему строению тема близка теме фуги, а второе проведение темы от звука *f* напоминает соотношение пропоста-риспоста. Два других конструктивных элемента (параллельные сексты в нисходящем движении и объединение по вертикали секстового параллелизма и малотерцовых попевок, подчеркивают линейную природу ансамблевой фактуры. Проведение темы в партии виолончели требует акцентирования верхнего звука на *legato*: половинная длительность исполняется вниз смычком, а последующий такт – вверх, что позволяет сыграть начало мотива более артикулированным звуком, а его продолжение – более мягким.

В разделе *Темпо I* тема проводится у виолончели в более подвижном темпе, сохраняя ту же изломанность скачков на квинту и септиму. Здесь необходимо продумать аппликатуру с использованием одной позиции на ближайших струнах, осознавая связь выбора аппликатуры со степенью гибкости и податливости игрового аппарата исполнителя. В среднем разделе гомофонно-гармоническая тема обогащается контрастным двухголосием и мелизматикой (хроматические форшлаги), вызывающей ассоциации с народной музыкой, демонстрируя сочетание полифонического мышления с приемами фольклорного генезиса, характерное для камерно-инструментальных сочинений

Г. Няги.

В начальном разделе разработки следует обратить внимание на октавный унисон в партиях струнных, являющийся отличным способом проверки синхронной моторики. Виолончельную партию второго этапа разработки на материале побочной партии с внедрением тематического элемента главной темы логичнее играть в одной позиции, с одинаковой аппликатурой и применением ставки. Это поможет добиться стабильной интонации и идентичного характера исполнения.

В репризе в партии виолончели звучат разложенные аккорды декламационного характера в динамике *f*. Восходящее движение в мелодии исполняется плотным звуком, каждый звук требует хорошей артикуляции. Аппликатуру необходимо продумать так, чтобы две, а лучше три последние ноты арпеджио исполнялись в одной позиции: это придаст цельность фразе и уберёт фоническую резкость. В заключительном разделе произведения (*Lento, b-moll*) в партии виолончели звучит медитативная тема – своеобразный философский итог произведения: ее исполнение требует широкой вибрации и особого внимания к частоте вибрато: вибрирующий палец должен быть достаточно устойчив во избежание интонационных искажений. Смычок должен прилегать к струне на всю ширину волоса, а смены смычка необходимо сделать практически неслышными.

2.3. I. N. O. № 2 В. Ротару (2004) – двухчастный цикл по типу «медленно – быстро» (*Lento e molto rubato – Allegro scherzando*), характерный для молдавской инструментальной сюиты. *Трио* написано с использованием такого приема современной композиторской техники, как нетактированная нотация, что, с одной стороны, привносит импровизационное начало, а, с другой, создает определённые трудности ансамблевого исполнения. Что касается трактовки инструментов, скрипка символизирует мелодическое начало, фортепиано выполняет функцию гармонической вертикали, а партия виолончели либо дублирует мелодию скрипки, либо участвует в имитационных переключках.

Тематический материал первой части цикла излагается в виде октавных унисонов в стиле византийской монодии в партиях скрипки и виолончели: так, медленно разворачивающаяся богато орнаментированная узкообъемная мелодия, основанная на интервалах секунды и терции, приеме *parlando rubato*, напоминает строение мелодики дойны или бочета. Основная сложность для исполнителей – биофизический уровень взаимодействия, стилевое и техническое единство исполнения.

Во второй части *Allegro scherzando*, композитор использует принцип метроритмической организации *tempo giusto*, опираясь на ритмические рисунки быстрых болгарских танцев. Задорную тему главной партии у скрипки подхватывает фортепиано,

а в партии виолончели излагается «бурдонный» аккомпанемент на открытых струнах; квинты *pizz.* ритмически совпадают с акцентированными нотами у скрипки.

В лирической побочной партии, напоминающей арию (*Un poco meno mosso, p, leggiero e poco crescendo*) солирующая скрипка поддерживается характерным для арии арпеджированным аккомпанементом в партии фортепиано, а виолончель воспроизводит танцевальный аккомпанимент *arco*. Четвертные ноты должны исполняться акцентированным *detashe*, по характеру звучания напоминающим *pizzicato*. Декламационная тема октавных унисонов струнных в разработке исполняется синхронно широким смычком с мощным звукоизвлечением: от виолончелиста требуется мастерское владение техникой грифа и умение плавно переходить смычком со струны на струну.

2.4. Трио О. Негруцы (2004) представляет собой адаптацию концерта для валторны и струнного оркестра, написанного в 1988 году. Первая часть – сонатное *allegro* со вступлением, основанным на сочетании триолей и пунктирного ритма  на *crescendo* в партии виолончели. Под влиянием джазовой практики, этот ритмический рисунок должен исполняться как триоль,  что таит в себе опасность постепенного ускорения. Партия скрипки подхватывает мелодическую линию виолончели, создавая моноритмическое двухголосие в сексту и дециму, расширяя общий диапазон звучания струнных и темброво расцвечивая мелодию. Моноритмичность и консонантность в партиях струнных требуют лёгкости исполнения, ритмической и артикуляционной идентичности игры, сохранения энергичного характера мелодии.

В главной партии струнники исполняют тему в октавный унисон, а у фортепиано применён джазовый приём *walking bass*. Для адекватной передачи джазового синкопирования виолончелисту необходимо правильно распределять смычок. Длинные звуки должны исполняться не всей длиной смычка (в соответствии с канонами классической исполнительской техники), не более чем половиной; в противном случае, мелкие длительности струнники будут вынуждены играть в быстром темпе *non legato*, и правая рука окажется в неустойчивой позиции.

В связующей теме в партии виолончели исполняются разложенные арпеджио на звуках доминанты с последующим опеванием звука d^1 . Регистровый диапазон партии виолончели, охватывающий интервал ундецимы, предполагает классическое звукоизвлечение: восьмые в арпеджио исполняются *non legato*, не торопясь, широко; длинные ноты звучат наполненно, с минимальной филированностью.

В лирической побочной партии джазовая стилистика сменяется фольклорной. Кантиленная тема звучит у виолончели на *mf*, а скрипичная партия на *tr* дополняет

основную тему. Благодаря приему имитации в партиях струнных (в большой и малой октавах) достигается тембровая объёмность ансамблевой фактуры, обогащаемая грудным, бархатистым звучанием тембра виолончели. Для того, чтобы почувствовать дыхание мелодии, показать красочность тембра инструмента рекомендуется мягкая смена смычка, благодаря которой длинные ноты лучше резонируют.

Разработка на материале главной партии (*Tempo I, Risolito*) выводит на первый план фортепиано, подтверждением чему служат *соло* с использованием блок-аккордов, внутритактовых и междутактовых синкоп, блюзовой септимы. Комплиментарность соотношения партий струнных (контраст направления и типов движения, вертикальное объединение выдержанных звуков и мелких длительностей), дополняемая партией фортепиано, основанной на равномерной пульсации, требует от участников ансамбля ритмической точности, идентичности ощущения долей такта. Для достижения слаженности ансамблевого исполнения необходимо основательное изучение не только собственной партии, но и партий партнёров, понимания строения партитуры, функций каждого инструмента, соотношения фона и рельефа.

Во второй части цикла – Романс (*Tranquillo*) О. Негруца вводит две микро-каденции струнных: первая совпадает с серединой-связкой, вторая отделяет репризу от коды. Таким образом, композитор объединяет трехчастную репризность и принцип тематического варьирования, связанные с жанром романса, и микро-каденции, заимствованные из жанра инструментального концерта. Вокальные истоки музыкального материала диктуют не только характер ансамблевых партий, но и приемы исполнения. В мелодическом материале струнных инструментов доминирует поступенное движение, а в фортепианном аккомпанементе можно обнаружить ритмическую модель женской хоры.

Тематизм второй части основывается на «мотиве вопроса», о чем свидетельствуют восходящая мелодическая линия в партии виолончели и общая гармоническая неустойчивость. Постепенное расширение амбитуса, «завоевание» мелодических вершин (*es¹, as¹*) требуют от виолончелиста эффекта «бесконечного смычка», использования штриха *legato*. С точки зрения распределения смычка, целесообразно использовать *legato* на целый такт, что позволит не акцентировать восьмую ноту. Особенно важно выдерживать этот штрих на больших скачках, благодаря чему они звучат приближенно к вокальной кантилене. Техника левой руки основана на мягких переходах, которые должны соответствовать фразировке и осуществляться в паузах между фразами.

Первая каденция струнных, *Rubato*, без участия фортепиано основана на канонической имитации в октаву, с расстоянием вступления 1 такт, и применением

моноритмического движения мелодических линий в дециму, что позволяет сохранить благозвучное консонирующее звучание. В условиях ремарки *Rubato* важно добиться, с одной стороны, спонтанности музицирования, а, с другой, – синхронности исполнения струнных партий.

Вступление третьей части цикла *Allegro con brio* задает ритмическую пульсацию  в партии фортепиано, поддерживаемую репетициями восьмых у струнных, вызывая аллюзии с жанром тарантеллы. Струнникам важно добиться синхронности в исполнении штриха *spiccato* в правой руке, а виолончелист должен использовать жесткую кисть. Рефрен классического пятичастного рондо излагается в простой двухчастной развивающей форме *aal*. В традициях финалов циклов венских классиков, тема достаточно проста, ритмическое начало в ней превалирует над мелодическим. Близость к молдавскому фольклору проявляется в тематизме рефрена, изобилующего модальными приемами (лидийская кварта, миксолидийская септима), форшлагами в мелодии, придающими виолончельной теме комическое звучание. Виолончелисту необходимо не выдерживать длинные ноты до конца полным звуком, а акцентировано обозначать их и тут же филировать, а также не играть восьмые громче, чем четверти.

В первом эпизоде изменяются тональность (*d-moll*) и размер (4/4), замедляется темп (*Meno mosso*), а в партии виолончели доминирует кантилена, обнаруживая жанровые признаки романса, и диктуя применение таких приемов, как «бесконечный» смычок, «певучее» *arpeggio*. Во втором эпизоде (*Des-dur*) основная нагрузка ложится на партию фортепиано, а виолончель лишь подчеркивает стремительное движение изолированными акцентами. В изложении темы у струнных инструментов (унисон в приму и октаву) техническая задача состоит в синхронности исполнения мелодических линий в условиях темпа *Presto*. Все четверти исполняются упруго, четко артикулируются; кисть правой руки жесткая, пальцы правой руки цепкие и плотно прижимают струну к грифу. Подобная точность коллективной интонации вырабатывается в репетиционном процессе.

2.5. Выводы по второй главе. Трио молдавских композиторов, созданные на рубеже XX-XXI веков, отличаются разнообразием стилевых и жанровых ориентиров, использованием различных техник композиции. Так, *Трио «Oglan»* Д. Гагауза основано на ассимиляции жанровой модели одночастного фортепианного трио с элементами гагаузского фольклора, а ресурсы камерного ансамбля (прежде всего, струнных) используются для имитации тембров гагаузских народных инструментов.

Трио № 2 Г. Няги опирается на тематический материал, связанный с академической музыкальной культурой, полифоническим мышлением, одночастной слитно-циклической

формой, типичный для творчества композитора. В *Трио I. N. O. № 2* В. Ротару болгарский и молдавский фольклор объединен с элементами музыкальной стилистики И. Стравинского, С. Прокофьева и А. Шнитке. Неофольклоризм авторской концепции проявляет себя на уровне архитектоники (влияние двухчастной фольклорной инструментальной сюиты «медленно – быстро»), метроритма (нетактированная нотация по типу *parlando rubato*), жанровых ориентиров (аллюзии с византийской монодией, дойной и бочетом).

Фортепианное *Трио* О. Негруцы представляет собой сплав классических традиций с элементами молдавского фольклора и джаза. Классические влияния обнаруживают себя в общей трехчастности, применении сонатной формы в первой части и рондо в финале, тональной логике частей, основанной на использовании близких строев. Музыкальный язык трио – органичный сплав фольклорной и джазовой идиоматики. Так, джазовые влияния обнаруживаются в ладовой специфике тематизма (блюзовая септима), в метроритмической (чувство свинга, *walking bass*); фольклорные же влияния проявляются в интонациях городского молдавского романса, ритмических моделях женской хоры, ладовых приемах, мелизматике.

ОБЩИЕ ВЫВОодЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

В данной диссертации были исследованы наиболее яркие фортепианные трио молдавских композиторов рубежа XX-XXI вв. в единстве музыковедческого и исполнительского подходов; в соответствии со специализацией автора диссертации акцент сделан на трактовке виолончельной партии в фортепианных трио К. Романова, Н. Пономаренко, З. Ткач, Д. Гагауза, Г. Няги, В. Ротару и О. Негруцы. В контексте камерного исполнительства фортепианные трио молдавских композиторов, созданные на рубеже XX-XXI веков, выявляют сочетание традиций камерного исполнительства прошлого с достижениями композиторской техники XX века.

- Опора на *классические традиции* обуславливает трактовку *виолончели* как *кантиленного инструмента*, требующего качественного, богатого обертонами звучания, мастерского владения разнообразными штрихами. Объединение звуковысотных моделей фольклорного генезиса с хроматической горизонталью музыки второй половины XX века требует от музыкантов опыта исполнения современной камерно-инструментальной музыки.
- *Функции виолончели расширяются* за счет таких приемов, как имитация джазового контрабаса (*walking bass* в *Трио* О. Негруцы) либо ударного инструмента (*I.N.O. №2* В. Ротару).
- Трактовка виолончели как *полноценного участника камерного ансамбля* проявляется в двух основных типах ансамблевой фактуры – полифонической ткани и монодийном звучании. Наиболее разнообразны *полифонические приемы* с участием партии виолончели в *Трио* Г. Няги (контрастное и имитационное двухголосие, сложные полифонические формы).
- *Монодийное* изложение тем, нередко обогащаемое мелизматикой фольклорного типа, объединяет трио Д. Гагауза и В. Ротару.
- *Метроритмическое мышление* проанализированных опусов разнообразно: в сочинении Г. Няги доминирует ритмическая комплиментарность, в *Трио* О. Негруцы на первый план выходит имитация джазового свинга, а исполнение нетактированной нотации в *Трио* В. Ротару ставит перед участниками ансамбля задачу моделирования импровизационного музицирования, требующего мышления развернутыми мелодическими фразами. Более традиционно использование ритмических моделей народных танцев – молдавских, гагаузских, болгарских – в опусах О. Негруцы, Д. Гагауза, В. Ротару.

- Под влиянием фольклора в проанализированных сочинениях применяется мелизматика (*arproggiatura* в *Трио* Г. Няги и В. Ротару, морденты в I части *Трио* В. Ротару), требующая ознакомления ансамблистов с традициями фольклорного инструментального исполнительства.
- Имитация народных инструментов расширяет исполнительскую палитру камерного состава, включая виолончель: в *Трио* Д. Гагауза это попевки трембиты; в *Трио* О. Негруцы – тембровое сходство виолончели и валторны, а в *Трио* В. Ротару – отзвуки болгарского тыпана.

Рекомендации

1. Поиск новых фортепианных трио молдавских авторов;
2. Сотрудничество с современными молдавскими композиторами, стимулирование создания новых сочинений данного жанра;
3. Участие молдавских камерных исполнителей в национальных и международных фестивалях современной музыки;
4. Популяризация фортепианных трио молдавских авторов на национальной и международной музыкальной сцене;
5. Использование изученного камерного репертуара в преподавательской деятельности учебных заведений музыкального профиля;
6. Обогащение методологии исследования жанра фортепианного трио в единстве музыковедческого, исполнительского и педагогического аспектов;
7. Создание методических разработок, посвященных современному камерному исполнительству, новым композиторским приемам, способам звукоизвлечения.

**КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ АВТОРА
(ТВОРЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ)**

Концертная программа № 1

Концерт камерной музыки

Государственный университет им. Инону, город Малатья, Турция.

Концертный зал Государственной Консерватории

18.04.2017

Камерная музыка композиторов Европы, Турции, Молдовы, России.

1. *Приветствие любви (Salut d'amour)* Эд. Эльгара
2. Фортепианное трио «*Oglan*» Д. Гагауза
3. *Лунный вальс* И. Дунаевского
4. *Весна* А. Пьяцолла
5. *Каватина* Дж. Раффа
6. *Серенада* Ф. Шуберта
7. *Hıcaş mandıra*, турецкая народная мелодия
8. *Венгерский танец № 4* Й. Брамса

Состав квартета:

Джалилова Наталья (фортепиано)
Федорян Даниель (скрипка)
Костикова Наталья (1 виолончель)
Трохин Георгий (2 виолончель);

Состав трио:

Джалилова Наталья (Фортепиано)
Федорян Даниель (скрипка)
Костикова Наталья (виолончель)

Концертная программа № 2

Концерт камерной музыки

Государственный университет им. Инону, город Малатья, Турция.

Концертный зал Факультета изобразительных искусств и дизайна

07.03.2018

Концерт камерной музыки для струнного квартета и фортепианного трио

1. *На качелях* Р. Ильина
2. *Колыбельная* Н. Ниязи
3. *Грузинский танец* О. Гордели
4. *Этюд-каприс* Г. Гольтермана
5. *Задумчивость* К. Караеваа
6. *Прогулка* Н. Ракова
7. *Медленный вальс* А. Гедике
8. *Гавот* Д. Шостаковича
9. *Баркарола* П. Чайковского
10. *Рондо* Дж. Бонончини
11. *Гавот* И. С. Баха
12. *Концертино* А. Яньшинова
13. *Маленький венский марш* Ф. Крейслера
14. *Граве* И. Бенда
15. *Венгерский танец №6 Dis Dur* Й. Брамса

Состав квартета:

Джалилова Наталья (фортепиано)
Федорян Даниель (скрипка)
Костикова Наталья (1 виолончель)
Трохин Георгий (2 виолончель);

Состав трио:

Джалилова Наталья (Фортепиано)
Федорян Даниель (скрипка)
Костикова Наталья (виолончель)

Концертная программа № 3

Камерный концерт

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств,

Большой зал, корпус 2, Кишинэу, Республика Молдова

28 августа 201

Сочинения советских и молдавских композиторов в составе трио и дуэта виолончель-фортепиано

1. Фортепианное *Трио* I. N. O. № 2 В. Ротару
2. *Соната-поэма* для виолончели и фортепиано А. Стырчи
3. *Соната* для виолончели и фортепиано С. Лобеля
4. *Соната № 2* для виолончели и фортепиано Н. Мясковского

Состав трио:

Минакова Анастасия (фортепиано)

Врабий Светлана (скрипка)

Костикова Наталья (виолончель)

Состав дуэта:

Минакова Анастасия (фортепиано)

Костикова Наталья (виолончель)

РАБОТЫ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

2. Статьи в различных периодических научных изданиях

1. Costicova N. D. Gagauz's trio "*Oglan*" as the brightest example of Gagauzian music culture. In: İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 1 (2017): pp. 187-197.: DOI 10.22252/ijca.337024. ISSN 2458-7915. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/30377/337024> (дата обращения 23.09.2020). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/339334>

2. Costicova N. Gagauz müzik kültürünün canlı bir örneği: Dmitri Gagauz'un "*Oğlan*" üçlemesi. In: İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 1 (2017): ss.187-197. e- ISSN 2458-7915. URL: <http://www.dergipark.org.tr/tr/search?q=costicova+natalia§ion=articles> (дата обращения 24.11.2017).

3. Costicova N. Trio "I. N. O. 2" for violin, cello and piano by Vladimir Rotaru: particularities of composition and musical language. In: İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 4 Sayı/No. 2 (2018): pp. 11-16. DOI 10.22252/ijca. 528574 ISSN 2458-7915. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/41617/528574> (дата обращения 23.09.2020). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/651577>

2.3. в изданиях, занесённых в Национальный регистр профильных периодических изданий:

Категория В

4. Костикова Н. Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2 (39), 2021, pp.68-73. ISSN2345-1408, E-ISSN 2345-1831

Категория С

5. Костикова Н. Композиционные особенности трио № 2 для скрипки виолончели и фортепиано Г. Няги. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică 2019. Chișinău: Notograf PRIM, 2019, nr. 2 (35), pp.53-57. ISSN 2345-1408

6. Костикова Н. Раннее фортепианное *Трио* Златы Ткач (1961): к проблеме трактовки виолончельной партии. In: Revista de științe socioumane, Nr.2 (48) 2021. Chișinău:

2021, pp.99-105. ISSN 1857-0119, ISSN: 2587-330X.

4. Материалы/тезисы научных форумов

4.1. международные конференции в республике.

7. Costicova N. Trioul pentru vioară, violoncel și pian Oglan de G. Gagauz: tratarea partidei violoncelului. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională* (7 aprilie 2017). Chișinău: Notograf Prim, 2017, p. 28. ISBN 978-9975-9617-8-3.

8. Костикова Н. “I. N. O. 2” Владимира Ротару для фортепианного трио: особенности замысла, музыкального языка, композиции. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională. Ediția a treia, dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov. Chișinău* (26 septembrie 2017). Tezele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2017, pp. 67-68. ISBN 978-9975-3126-7-7.

9. Костикова Н. Трактровка классических форм в фортепианном трио О. Негруцы. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională, Ediția a IV-a. Chișinău* (25 septembrie 2018). Tezele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2018, pp. 45-46. ISBN 978-9975-3119-1-5.

10. Костикова Н. Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională* (15 mai 2020). Tezele comunicărilor. Volumul I. Chișinău: Artă muzicală, 2020, pp. 77-79

АННОТАЦИЯ

Костикова Наталья. Трактовка партии виолончели в фортепианных трио молдавских композиторов на рубеже XX-XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2021.

Структура диссертации: 1. *Творческая часть:* три концертные программы; 2. *Научное исследование:* введение, две главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 97 наименований, 3 приложения; 95 страница основного текста, 127 страница приложений, 70 нотных примеров, 8 схем. Результаты опубликованы в 10 научных работах.

Ключевые слова: виолончель, исполнение, исполнительская техника, камерный ансамбль, композиторское письмо, трио, фольклор.

Область исследования: история национальной камерной музыки, инструментальное исполнительство.

Цель диссертации: выявление специфики виолончельной партии в фортепианных трио молдавских композиторов рубежа XX-XXI веков. **Задачи исследования:** анализ стилевых и жанровых особенностей данных опусов; выявление исполнительских задач, связанных с трактовкой виолончельной партии, формулирование исполнительских рекомендаций.

Научно-практическая новизна и оригинальность диссертации связана с тем, что в данной работе впервые в отечественном музыкознании предпринята попытка изучения трактовки виолончельной партии в фортепианных трио молдавских композиторов рубежа веков. Автор также сформулировал рекомендации по преодолению исполнительских трудностей в партии виолончели с точки зрения практикующего музыканта.

Практическая значимость работы. Результаты работы могут быть использованы как в национальной исполнительской практике, так и в педагогической деятельности высших музыкальных учебных заведений, в рамках таких дисциплин, как *История национальной музыки, История исполнительского искусства, Анализ музыкальных произведений, Камерный ансамбль.*

Апробирование результатов работы. *Практическая апробация* была осуществлена в рамках трех концертных выступлений в концертном зале факультета Консерватории Государственного университета имени Иону в городе Малатья, Турция, и в Большом зале АМТИИ. Результаты *теоретических изысканий* отражены в 10 публикациях, из которых 6 в научных журналах, 4 тезисных изложения выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации также были представлены на 4 международных конференциях.

ADNOTARE

Costicova Natalia. Tratarea partidei violoncelului în triourile de pian ale compozitorilor moldoveni la confluența secolelor XX-XXI.

Teza pentru obținerea gradului de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2021. Teza cuprinde: introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie ce include 97 de titluri, 3 anexe, 127 de pagini de anexe; 95 de pagini ale textului de bază, 70 exemple notate, 8 tabele. Rezultatele obținute sunt publicate în 10 lucrări științifice.

Cuvinte cheie: Violoncel, interpretare, tehnică interpretativă, ansamblu cameral, scriitură componistică, trio, folclor.

Domeniul de studiu: istoria muzicii naționale de cameră, interpretare instrumentală.

Scopul tezei: relevarea specificului partidei violoncelului în triourile de pian ale compozitorilor moldoveni la confluența secolelor XX-XXI.

Obiectivele cercetării: identificarea partiturilor disponibile ale autorilor moldoveni din această perioadă; analiza particularităților stilistice și de gen ale opusurilor alese; determinarea sarcinilor legate de tratarea partidei violoncelului, formularea recomandărilor interpretative din perspectiva muzicianului practician.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei sunt legate de faptul, că demersul în cauză este o primă încercare de analiză interpretativă a partidei violoncelului în cele mai reprezentative triouri de pian compuse de compozitori din Moldova la confluența secolelor XX-XXI.

Valoarea aplicativă a lucrării: Rezultatele cercetării pot fi utilizate atât în practica artistică națională, cât și în activitatea pedagogică la diferite discipline predate la instituțiile de învățământ superior muzical (*Istoria muzicii naționale, Istoria artei interpretative, Analiza formelor muzicale, Ansamblu cameral*).

Aprobarea rezultatelor. *Aprobarea practică* a fost efectuată în cadrul a trei concerte realizate atât în sălile de concert ale Universității de Stat Inonu, Malatya, Turcia, cât și în Sala Mare a AMTAP, Republica Moldova. Rezultatele *cercetării teoretice* au fost reflectate în 10 publicații, inclusiv 6 articole științifice și 4 rezumate ale comunicărilor prezentate la 4 conferințele științifice internaționale.

ANNOTATION

Costicova Natalia. Treatment of the cello part in piano trios written comp by Moldovan composers at the turn of the 20th-21st centuries. Thesis for Ph.D. Degree in Arts, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2021. The thesis includes: introduction, two chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 97 titles, 3 annexes, 127 pages of annexes; 95 pages of basic text, 70 music examples, 8 tables. Research materials are reflected in 10 scientific papers.

Keywords: cello, interpretation, interpretive technique, chamber ensemble, composers' writing, ensemble, trio, folklore.

Field of study: history of national chamber music, instrumental interpretation.

The goal of the thesis is to reveal the specifics of cello part in piano trios written by Moldovan composers at the confluence of the 20th-21st centuries.

Research objectives: search for available scores of Moldovan authors from this period; analysis of genre and style peculiarities of the chosen opuses; identifying the tasks related to the interpretation of cello part, formulating performance recommendations from the perspective of a practicing musician.

The scientific novelty and originality of the thesis is related to the fact that the thesis is the first attempt to study the cello part in the most representative Moldovan piano trios from the confluence of the 20th-21st centuries.

The practical value of the paper: The research results can be used both in national artistic practice and in pedagogical activity within different disciplines taught at higher music education institutions (*History of National Music, History of Performing Arts, Analysis of Musical Forms, Chamber Ensemble*).

Scientific results implementation. *The practical approval* was made during three concerts held both at the concert halls of Inonu State University, Malatya, Turkey, and at the Great Hall of AMTAP, Republic of Moldova. *The theoretical research* results are reflected in 10 publications, including 6 scientific articles and 4 abstracts presented at 4 international scientific conferences.

COSTICOVA NATALIA

**TRATAREA PARTIDEI VIOLONCELULUI ÎN TRIOURILE
DE PIAN ALE COMPOZITORILOR MOLDOVENI LA
CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

(DOCTORAT PROFESIONAL)

Rezumatul tezei de doctor în arte

Aprobat spre tipar: 08.11.2021

Hârtie offset. Tipar offset.

Coli de tipar.: 1,38

Formatul hârtiei 60x84 1/16

Tiraj 20 ex.

Comanda nr. 35/82

XEROX SERVICE

str. Kogălniceanu 58,

Chișinău Republica Moldova, MD 2009