

**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)

**КОСТИКОВА НАТАЛЬЯ**

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

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

**Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств**

**Научный руководитель: \_\_\_\_\_ Ткаченко Виктория  
доктор искусствоведения и культурологии  
професор университетар**

**Автор: \_\_\_\_\_ Костикова Наталья**

**КИШИНЭУ, 2021**

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL  
REPUBLICII MOLDOVA**

**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

**ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

**Cu titlu de manuscris**

C.Z.U: 785.73:781.68 (043.3)

785.73.036 (478)

**COSTICOVA NATALIA**

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

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE**

**(DOCTORAT PROFESIONAL)**

**Teza de doctor în arte**

**Conducător științific: \_\_\_\_\_ Tcacenco Victoria, doctor în studiul artelor  
și culturologie, profesor universitar**

**Autor: \_\_\_\_\_ Costicova Natalia**

**CHIȘINĂU, 2021**

**© КОСТИКОВА НАТАЛЬЯ, 2021**

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>АННОТАЦИИ</b> (на русском, румынском и английском языках).....	5
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	8
<b>1. ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА (1930-Е-1980-Е ГОДЫ): МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ТРАКТОВКА ВИОЛОНЧЕЛИ</b> .....	16
1.1. <i>Трио</i> К. Романова – первый образец жанра в молдавской музыке.....	19
1.2. <i>Трио</i> Н. Пономаренко как пример взаимодействия классицистской структуры с фольклорным тематизмом.....	29
1.3. Освоение полифонических приемов и фактурных моделей в <i>Трио</i> З. Ткач.....	35
1.4. Выводы по 1 главе.....	40
<b>2. ПРИЕМЫ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО МОЛДАВСКИХ АВТОРОВ 1990-Х-2010-Х ГОДОВ</b> .....	42
2.1. Программность и ассимиляция гагаузского фольклора в <i>Трио «Oglan»</i> Д. Гагауза..	42
2.2. <i>Трио</i> № 2 Г. Няги как пример полифонизации жанра .....	51
2.3. Новые техники композиции в <i>I. N. O. № 2</i> В. Ротару.....	62
2.4. Влияние джаза на музыкальный язык <i>Трио</i> О. Негруцы .....	71
2.5. Выводы по 2 главе.....	89
<b>ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ</b> .....	92
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	96
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	106
<b>Приложение 1.</b> Список сокращений.....	106
<b>Приложение 2.</b> Концертные программы.....	109
<b>Приложение 3.</b> Партитуры.....	111
<b>ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ</b> .....	232

## 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 заведениях, 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 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> 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 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> 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 prospective 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 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> 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.

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы диссертации.** В концертной жизни Республики Молдова можно услышать выступления разнообразных фортепианных трио, исполняющих произведения таких отечественных авторов, как Г. Няга, З. Ткач, В. Ротару, Б. Дубоссарский, О. Негруца и др. Наряду с развитием классических традиций камерного музицирования, эти сочинения демонстрируют расширение спектра художественных образов, экспериментаторство в сфере музыкального языка, развитие современных исполнительских приемов, свойственных этому жанру камерной музыки. Синтез жанрово-стилевых элементов, заимствованных из различных направлений современной музыки в опусах молдавских авторов способствуют расширению выразительной палитры всех инструментов – участников камерного ансамбля, включая виолончель.

Специфика музыкального языка фортепианных трио молдавских авторов нередко связана с преломлением жанровых и стиливых особенностей музыкального фольклора. Этот аспект требует особого внимания – как в контексте ансамблевого исполнения, так и в процессе музыковедческого изучения, поскольку позволяет осмыслить особенности исполнения данных опусов и сформулировать рекомендации, способные помочь освоению данного репертуара представителями других национальных культур.

На протяжении 2007-2019 гг. педагогическая, исполнительская и научная деятельность автора настоящей диссертации осуществлялись в Университете им. Инону, Малатья, Турция, тем самым способствуя культурному диалогу молдавского и турецкого народов. Отметим попутно, что опусы молдавских композиторов, в том числе, трио Д. Гагауза и В. Ротару, исполняемые музыкантами из Республики Молдова, неизменно пользовалось успехом у турецкой публики.

Важно подчеркнуть, что в современной камерно-инструментальной музыке происходит активный процесс обогащения семантики виолончели: по словам Н. Биджаковой, семантическая палитра инструмента варьируется «от меланхоличности, отразившейся в сентиментально-романтическом облике инструмента, до драматически-мужественного тона монологов, исповедальности, высшего проявления трагизма, созвучных искусству XX века»[6, с. 3].

Исполнение в рамках фортепианного трио предъявляет к музыкантам особые требования: как утверждают А. Лапикус и Ю. Махович, «созидательная атмосфера камерного музицирования возникает лишь при наличии у музыкантов некоторых

особых качеств. Помимо традиционных (музыкальность, техника исполнения, метроритмическое чувство и др.) исполнители-ансамблисты должны обладать особыми личностными качествами психологического свойства» [37, с. 7].

**Творческая часть диссертации** представлена тремя концертами камерной музыки, исполненными соискателем в концертном зале факультета Консерватории при Государственном Университете имени Инону (Малатья, Турция), а также в Большом зале АМТИИ (Кишинев, Республика Молдова). В программу концертов были включены фортепианные *Трио «Oglan»* Д. Гагауза и *I.N.O. № 2* В. Ротару, которые изучаются в работе.

В процессе исследования были обнаружены и введены в научный обиход и исполнительскую практику партитуры, хранившиеся в личных фондах композиторов и архивах первых исполнителей, в библиотечных собраниях, недоступные как концертным исполнителям, так и студентам музыкальных учебных заведений Республики Молдова. На основе компьютерного набора партитур и партий *Трио № 2* Г. Няги, *I. N. O. № 1*, *I. N. O. № 2*, *I. N. O. № 3* В. Ротару, *Трио «Oglan»* Д. Гагауза, *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано 2004 г. О. Негруцы была подготовлена к изданию *Хрестоматия фортепианного трио молдавских композиторов рубежа XX-XXI вв.*, снабженная комментариями на русском, румынском и английском языках, публикация которой будет способствовать популяризации современной молдавской камерно-инструментальной музыки как в нашей стране, так и за рубежом. Эти нотные материалы составили Приложение 3 диссертации.

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

#### **Задачи исследования:**

1. изучение разнообразных научных трудов, связанных с историей и теорией фортепианного трио, рассматриваемых как в музыковедческом, так и в исполнительском аспектах;
2. анализ методических пособий, посвященных виолончельному исполнительству;
3. анализ особенностей музыкального языка, стилистики, формы избранных сочинений;
4. детальное изучение трактовки виолончельной партии, поиск технологических решений для преодоления исполнительских трудностей в целях более точного решения художественно-выразительных задач, поставленных композиторами;

5. обобщение личного опыта исполнения фортепианных трио молдавских композиторов и формулирование исполнительских рекомендаций.

**Объект исследования** – фортепианные трио молдавских композиторов, созданные на рубеже XX–XXI веков: *Трио «Oglan»* Д. Гагауза (1995), *Трио № 2* Г. Няги (2001), *I. N. O. № 2* В. Ротару (2004) и *Трио* О. Негруцы (2004).

**Предмет исследования** – трактовка виолончельной партии в избранных сочинениях данного жанра.

**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 более углубленным изучением виолончельной партии и выработкой исполнительских рекомендаций.

**Методология диссертационного исследования** основана на объединении теоретического и исторического музыкознания с теорией и историей исполнительского искусства. В работе были использованы данные теоретических трудов (монографии, статьи, диссертации); изучены нотные тексты, аудио- и видеозаписи; различные дидактические материалы (школы, методические пособия, сборники этюдов и упражнений и др.). В диссертационном исследовании использовались такие универсальные методы исследования, как анализ и синтез, абстрагирование, обобщение, аналогия и др. Материалы и выводы работы также обобщают собственный опыт автора в области исполнительства и педагогики.

**Теоретическую базу диссертации** составили труды разного профиля. Так, различным проблемам камерно-инструментальной музыки молдавских композиторов посвящены: статья А. Абрамовича и С. Лобеля *Инструментальная музыка* [1]; статьи Н. Кичук *Compoziție și dramaturgie muzicală în trio-urile lui Gheorghe Neaga* [70], *Ipostaze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga* [71], *Repere*

*ideatice în Trio pentru clarinet, vioară și pian de Gheorghe Neaga* [72]; статья Н. Козловой *Muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Moldova* [84]; совместная статья В. Мельник и Н. Кичук *Tradiții și inovații în sonata pentru pian de Gheorghe Neaga* [87]; научные труды И. Милютиной *Из наблюдений за развитием камерно-инструментального творчества в музыкальном искусстве Молдовы* [39], *Камерно-инструментальное творчество (к вопросу о национальном стиле)* [40]; монография Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков: (инструментальные жанры, музыкальный театр)*[43], а также статья *Понятие «национальное композиторское творчество» и его трансформация на рубеже XX–XXI веков* [45], статья В. Ткаченко и И. Плешкан *Рансодия для фортепианного трио Ливиу Штирбу в контексте претворения стилевых и жанровых особенностей массовой музыкальной культуры* [59]; работы Н. Козловой и С. Циркуновой *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания* [22], *Особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки пьесы «Оглан» для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза* [24], *«Трио A-dur для фортепиано, скрипки и виолончели» Константина Романова: особенности композиции, драматургии и музыкального языка* [64].

Тема «композитор и фольклор» освещается в научных работах В. Аксенова *Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект)* [2], *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității)* [68]; в статье М. Бобок *Trăsăturile specifice regionale ale bocetului* [69]; в монографии Е. Квилинковой *Гагаузский песенный фольклор – «грамматика жизни»* [19]; в работах М. Колца *Музыкальный фольклор гагаузов* [25], *Музичний фольклор гагаузів і діти його ладів риси* [65]; в научных трудах Г. Кочаровой *Национальные особенности ладо-гармонического мышления молдавских советских композиторов: метод. разраб. по курсу гармонии* [35] и *Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы* [36]. Следует упомянуть также работы И. Милютиной *Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии* [41], *Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală* [88]; научные труды Е. Мироненко *Формы существования национального музыкального фольклора в современной Молдове* [44] и Я. Мироненко *Выразительная система фольклора и композиторское творчество* [46].

Отдельную группу составили монографические исследования, посвященные отечественным композиторам: *Злата Ткач* [33], *Злата Ткач: Судьба и творчество* [34]

Г. Кочаровой, *Композитор Владимир Ротару* Е. Мироненко [42]; а также статья С. Циркуновой *Вклад творческой деятельности Константина Романова в развитие музыкальной культуры Бессарабии (20-е годы XX века)* [63].

Вопросы теории и истории камерно-инструментальной музыки, а также психологии камерного исполнительства нашли отражение в работах российских ученых: *Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века* Н. Биджаковой [6]; *Основы ансамблевой техники* А. Готлиба [15], *Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства* В. Свободова [57]; дистанционный курс Р. Хурматулиной *Камерный ансамбль. Учебное пособие.* [62] и др.

Среди трудов молдавских авторов следует упомянуть: статьи Н. Козловой *Îndrumar metodic în probleme de interpretare în ansamblul cameral* [81], *Istoria dezvoltării muzicii instrumentale de cameră* [82], *Metodica de predare a interpretării în ansamblul cameral* [83], *Procesul de instruire al elevilor la cursul de „Ansamblu cameral”* [85]; совместные со С. Циркуновой работы *Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова* [21], *Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова)*[23]; статью А. Лапикуса *Psihologia interpretării camerale: identificarea problemei* [86] и совместный труд А. Лапикуса и Ю. Маховича *Психологические аспекты камерно-ансамблевого исполнительства: метод. разработ. для спец.: Фортепиано, Оркестровые инструменты* [37].

Среди трудов, тематика которых связана с методикой обучения игре на виолончели, автор опирался на положения методических разработок И. Амвросова: *Методика обучения игре на смычковых инструментах: Часть 1* [3] и *Методика обучения игре на смычковых инструментах: Часть 2* [4]; дидактических трудов А. Броуни *Очерки по методике игры на виолончели* [8]; и Л. Гинзбурга: *История виолончельного искусства: Кн. 3: Русская классическая виолончельная школа* [13], *История виолончельного искусства: Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX-XX веков* [14]; нотное пособие Ф. В. Л. Грюцмахера *Соч. 38, 24 этюда для виолончели тетрадь 1* [16]; школы игры на виолончели с нотными примерами и упражнениями: Л. Мардеровского *Уроки игры на виолончели* [38], Л. Моргена *Школа-самоучитель игры на контрабасе в эстрадном ансамбле* [48] и Р. Сапожникова *Школа игры на виолончели (для начинающих) с приложением клавира* [56].

Отдельную группу составили справочные онлайн и оффлайн издания на русском,

румынском, английском и французском языках. К ним относятся статьи «Камерная музыка» и «Виолончель», размещенные в британской энциклопедии *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [90, 95], статья о виолончели во французском издании *Le petit Larousse illustré* [96], серия статей о молдавских композиторах, автором которых является Г. Чайковский-Мерешану [73, 74, 75, 76, 77], а также справочник И. Чобану-Сухомлин *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)* [78] и др.

**Теоретическая значимость диссертации.** Работа дополняет и уточняет ряд теоретических и методологических положений в сфере анализа фортепианного трио с точки зрения практикующего музыканта. Положения и выводы данной работы могут послужить базой для дальнейших исследований в этой области.

**Практическая значимость работы.** Основываясь на собственном многолетнем опыте исполнительской деятельности в таких камерных и симфонических коллективах Республики Молдова, как симфонический оркестр Общественной Компании «Телерадио-Молдова», симфонический оркестр Национальной филармонии имени С. Лункевича, Камерный Оркестр Национального Театра «М. Еминеску», Национальный Театр Оперы и Балета Республики Молдова имени М. Биешу, а так же на педагогическом опыте, насчитывающем более 10 лет преподавания в Государственном Университете им. Инону, Малатья, Турция, факультет общего образования, кафедра исполнительского искусства, класс виолончели, автор предлагает конкретные исполнительские рекомендации, способствующие точной передаче композиторского замысла.

Проанализированные произведения могут быть использованы в педагогической практике кафедр камерного ансамбля высших музыкальных учебных заведений, старших классов специализированных музыкальных лицеев и музыкальных училищ, а издание упомянутого ранее сборника способно внести вклад в обогащение учебного репертуара кафедр камерного ансамбля высших музыкальных учебных заведений.

Материалы диссертации могут дополнить теоретические положения курса *История исполнительского искусства*, а так же способствовать расширению концертного репертуара отечественных и зарубежных фортепианных трио, содействовать популяризации произведений молдавских авторов рубежа XX-XXI вв.

**Апробирование результатов исследования.** Диссертация была выполнена в докторате *Studiul artelor și culturologie* Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

**Практическая часть диссертации** представляет собой три концертных

выступления в концертном зале факультета Консерватории Государственного университета им. Инону (Малатья, Турция), и Большом зале АМГИИ (Кишинёв, Республика Молдова).

*Камерная музыка композиторов Европы, Турции, Молдовы, России* (18.04.2017). В составе трио: Н. Джалилова (фортепиано), Д. Федорян (скрипка), Н. Костикова (виолончель). Состав квартета: Н. Джалилова (фортепиано), Д. Федорян (скрипка), Н. Костикова (1 виолончель), Г. Трохин (2 виолончель);

*Концерт камерной музыки для струнного квартета и фортепианного трио* (07.03.2018). В составе трио Н. Джалилова (фортепиано), Д. Федорян (скрипка), Н. Костикова (виолончель). Состав квартета: Н. Джалилова (фортепиано), Д. Федорян (скрипка), Н. Костикова (1 виолончель), Г. Трохин (2 виолончель);

*Камерная музыка: сочинения советских и молдавских композиторов* (28.08.2019). В составе трио: Анастасия Минакова (фортепиано), Светлана Врабий (скрипка), Н. Костикова (виолончель). Состав дуэта: А. Минакова (фортепиано), Н. Костикова (виолончель).

**Результаты теоретических изысканий** отражены в 10 публикациях, в том числе в 6-и научных статьях, 4-х тезисах выступлений на научных конференциях, опубликованных в научных сборниках АМГИИ, Республика Молдова, научном журнале „*Științe Socioumane*” Педагогического университета им. И. Крянгэ, Республика Молдова, и в научном журнале *Культура и Искусство* Университета им. Инону, Турция (*Inönü University Journal of Culture and Art Inönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*). Материалы диссертации были представлены на 4 международных научных конференциях.

Практическая и теоретическая части диссертации неоднократно обсуждались на заседаниях Комиссии по руководству докторантом. Диссертация обсуждалась на заседании Совета Школы доктората Академии музыки, театра и изобразительных искусств 29 октября 2021 г. и была рекомендована к защите.

**Структура и содержание теоретического исследования.** Работа включает: 95 страниц основного текста, состоящего из Введения, двух глав, Основных выводов и рекомендаций, Библиографию из 97 источников; 3 приложений, 70 нотных примеров, 8 схем, помещенных в текст работы. Во **Введении** обосновывается выбор темы диссертации, определяются ее актуальность, цель и задачи, объект и предмет исследования, степень новизны и оригинальности, методологическая основа, теоретическая и практическая значимость, содержится информация об апробировании результатов работы.

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, созданных молдавскими композиторами в период с 1930-х по 1980-е годы. Глава содержит 4 раздела: 1.1. *Трио* К. Романова – первый образец жанра в молдавской музыке, 1.2. *Трио* Н. Пономаренко как пример взаимодействия классицистской структуры с фольклорным тематизмом, 1.3. Освоение полифонических приемов и фактурных моделей в *Трио* З. Ткач. Обзорно рассматриваются история создания, жанровые и стилевые особенности, трактовка формы данных опусов. Помимо этого, изучается специфика виолончельной партии в контексте распределения функций в ансамбле, выявления штриховых комбинаций и приёмов игры, практических советов по преодолению технических трудностей. 1.4. содержит выводы по 1 главе.

Вторая глава – **Приемы виолончельного исполнительства в фортепианных трио молдавских авторов 1990-х-2010-х годов** – состоит из 4 аналитических очерков в соответствии с избранными для анализа трио молдавских композиторов, написанных с 1995 по 2005 год: 2.1. Программность и ассимиляция гагаузского фольклора в *Трио «Oglan»* Д. Гагауза, 2.2. *Трио* № 2 Г. Няги как пример полифонизации жанра, 2.3. Новые техники композиции в *I. N. O. № 2* В. Ротару, 2.4. Влияние джаза на музыкальный язык *Трио* О. Негруцы. В каждом из них содержится краткая биография композитора, история создания сочинения, информация о первых исполнителях, анализ музыкального языка и формы, рассматриваются некоторые проблемы ансамблевого исполнительства, а также трактовка виолончельной партии – как в художественно-эстетическом, так и в технологическом аспекте. Даются советы по преодолению технических трудностей для более точного отражения композиторского замысла. Раздел 2.5. содержит выводы по второй главе. **Основные выводы и рекомендации** обобщают материалы исследования.

Работа снабжена **Библиографией** (на русском, украинском, гагаузском, турецком, румынском, английском и французском языках) и тремя приложениями. Приложение 1 содержит список сокращений; Приложение 2 – программы трех концертных выступлений автора; Приложение 3 представляет собой собрание партитур фортепианных трио, проанализированных в работе и набранных в нотном редакторе автором настоящей диссертации на основе рукописей.

## 1. ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА (1930-Е-1980-Е ГОДЫ): МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ТРАКТОВКА ВИОЛОНЧЕЛИ

Термин «камерная музыка» (*camera* – комната, палата) пришёл из Европы и трактуется как вокальная или инструментальная музыка, предназначенная для исполнения в небольшом помещении малым составом исполнителей (ансамблем, камерным оркестром) [18]. В итальянском языке применяется термин *musica da camera*; во французском – *musique de chambre*; в английском – *chamber music*; в немецком – *Kammermusik*. Истоки камерной музыки восходят к Средневековью – творчеству менестрелей, миннезингеров, трубадуров, хотя сам термин *камерная музыка* впервые встречается в 1555 г. у итальянского композитора, музыкального теоретика и изобретателя Н. Вичентино (1511-1576). В XVI-XVII вв. «камерной» называли светскую музыку (вокальную, а с XVII в. также инструментальную), звучавшую в домашних условиях и при дворе [idem].

Термин «камерная музыка» традиционно используется по отношению к музыке малых ансамблей или солирующих инструментов, исполняемой в домашней обстановке или в маленьких залах перед аудиторией, имеющей ограниченное число слушателей или вовсе без публики [90, p. 113].

В эпоху Барокко под камерной музыкой понималась любая музыка, исполняемая дома, в салонах, при дворах монархов. Высшей формой барочной инструментальной камерной музыки была *соната* (термин *sonata* произошёл от итальянского слова *sonare*, что означает звучать) в противоположность термину *cantare* – петь.

В свою очередь, сонаты подразделялись на *трио-сонату* и *сольную* сонату. Как можно понять из названия, различие состояло в количестве исполнителей. Сольная соната исполнялась одним инструментом без сопровождения или с сопровождением *basso continuo*. По очевидным причинам нас больше интересуют пути развития *трио-сонаты*, исполняемой тремя инструментами (два равноправных голоса были поручены обычно скрипкам, гобоям, виолам да браччо, продольным и поперечным флейтам и басу – как правило, виоле да гамба, тромбонам, фаготам). В некоторых случаях басовая группа усиливалась за счёт клавесина или органа. Это было связано с тем, что в эпоху Барокко данные инструменты объединяли функции соло и *basso continuo*.

Среди инструментальных трио ведущая роль принадлежит трио, исполняемому

скрипкой, виолончелью и фортепиано. Этот жанр зародился в XVIII веке на базе трио-сонаты в творчестве композиторов маннгеймской школы. В творчестве венских классиков первым композитором, создавшим огромное число произведений для данного состава исполнителей (41 фортепианное трио) был Й. Гайдн; в творческом наследии В.-А. Моцарта – 7 сочинений, а Л. ван Бетховена – 11.

Выдающиеся образцы сочинения в жанре фортепианного трио XIX – XX вв. можно обнаружить в творчестве таких композиторов, как Ф. Шуберт (№ 1 *B-dur*, *op.* 99 и № 2 *Es-dur*, *op.* 100), Р. Шуман (№ 1 *d-moll op.* 63, № 2 *F-dur*, *op.* 80, № 3 *g-moll*, *op.* 110), Ф. Шопен (трио *g-moll*, *op.* 8, 1829 г.), Й. Брамс (№ 1 *H-dur*, *op.* 8, № 2 *C-dur*, *op.* 86, № 3 *c-moll*, *op.* 101). В творчестве композиторов-импрессионистов выделяются *Трио G-dur* для скрипки, виолончели и фортепиано К. Дебюсси и фортепианное *Трио a-moll* М. Равеля.

В истории русской музыки XIX-XX вв. следует отметить такие сочинения, как фортепианное *Трио № 1 d-moll, op.* 32 А. Аренского, фортепианное *Трио D-Dur* А. Бородина, трио П. И. Чайковского *a-moll, op.* 50 «Памяти великого художника», юношеское *Элегическое Трио* С. Рахманинова *g-moll* и *Элегическое Трио* памяти П. И. Чайковского. В советской музыке особое место занимают два трио Д. Шостаковича: *op.* 8 и *op.* 67 *Памяти И. И. Соллертинского*.

Если анализировать эволюцию фортепианного трио с точки зрения трактовки ролей исполнителей, то равенство участников камерного ансамбля было достигнуто не сразу. Изначально, по мнению авторов авторитетного британского энциклопедического издания *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, «фортепиано нелегко сочеталось со струнными или духовыми, и в ранних фортепианных квартетах или квинтетах часто рассматривалось как солист» [90, p. 115]. Эта же тенденция обнаруживается и в жанре фортепианного трио. Следует отметить, что у Й. Гайдна, В.-А. Моцарта и раннего Л. ван Бетховена партия фортепиано играла ведущую роль, сохраняя лидирующие позиции и в камерном творчестве композиторов-романтиков [82, с. 34].

Как сказано в цитируемом ранее источнике, «композиторы-романтики ухватились за растущую способность фортепиано к блеску и выразительному диапазону и включили инструмент в камерные произведения большой широты и мощности: фортепианные трио, фортепианные квартеты и фортепианные квинтеты Шумана и Брамса во многих отношениях наиболее характерные и ценные камерные произведения» [90, p. 116]. В определенной мере традиция доминирования фортепиано

в трио сохранилась и в дальнейшем.

Параллельно развивался иной подход, связанный с равноправием трактовки инструментов ансамбля [90, p. 113]. Например, начиная с сочинений Л. ван Бетховена зрелого периода (*Трио op. 70* и *97*) наблюдалось возрастание роли и усложнение партии виолончели (особенно, в медленных частях циклов), что привело как к общему усложнению ансамблевой фактуры, так и большей развитости партий струнных. В результате между тремя партиями установилось относительное ансамблевое равноправие. Музыкальная культура Молдовы, в силу географического положения страны и особенностей ее социокультурного развития, ассимилировала традиции европейской и русской музыки. Важную роль здесь играли также историко-культурные связи с Румынией. Как пишут музыковеды А. Абрамович и С. Лобель: «культурная общность этих народов, создававшаяся веками, обусловила близость обычаев, фольклора, языка, литературы и музыки» [1, с. 5].

Как пишут цитируемые выше авторы, в первой половине XIX века «профессиональное музыкальное искусство, сохраняя тесную связь с народным творчеством, проявлялось в формах, типичных для усадебно-помещичьего музицирования. (...) на вечерах у местных дворян, наряду с лэутарами, выступали и музыканты-любители из среды интеллигенции» [1, с. 7]. Определенное разнообразие в музыкальную жизнь вносили выступления в общественных местах русских полковых оркестров, творческие вечера приезжих актёров, например, К. Соленикова (пьесы в сопровождении музыки), гастролы труппы П. Гагарина.

В рамках первой главы предпринята попытка проследить обзорно некоторые тенденции развития жанра фортепианного трио в молдавской музыке на протяжении XX в. на основе анализа отдельных произведений с целью выявления тех подходов к использованию виолончели, характерных для сочинений молдавских композиторов рубежа веков, анализу которых будет посвящена 2 глава диссертации.

К сожалению, в полной мере эта задача невыполнима, поскольку бóльшая часть сочинений того времени недоступна: в своё время они не были изданы либо были утрачены, хранятся в архивах композиторов и их наследников. Те же сведения, которые содержатся в работах музыковедов советского периода, очень обрывочны и не связаны непосредственно с анализом виолончельной партии. По-существу, нет ни одной работы советского периода, которая была бы посвящена особенностям трактовки виолончельной партии в фортепианных трио молдавских композиторов. Поэтому мы постараемся собрать те крупинки информации, которые нам доступны из

музыковедческой литературы, статей и монографий молдавских музыковедов и попытаемся сделать собственные выводы о том, как трактуется виолончельная партия в немногочисленных партитурах, сохранившихся до нашего времени.

### **1.1. Трио К. Романова – первый образец жанра в молдавской музыке**

Как утверждают С. Циркунова и Н. Козлова в своей книге «Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания», «Имя композитора и пианиста Константина Романова, чья жизнь и творчество разворачивались в Бессарабии в 1920-е гг., сравнительно недавно стало попадать в объектив музыковедческих исследований. Это объясняется тем, что, переехав в 1929 г. на постоянное жительство в Бухарест, К. Романов как бы «изъял» себя из панорамы музыкальной жизни Бессарабии, а его композиторские опыты оказались практически исключенными из дальнейшей исторической эволюции музыкального искусства в крае» [64, с. 67]. Известно, что музыкальные вкусы К. Романова были довольно традиционны и ориентированы на творчество русских композиторов-кучкистов и С. Рахманинова [63, с. 42].

К. Романов «стал тем композитором, который создал первые в Бессарабии примеры (...) жанра фортепианного трио (*A-dur*)» [22, с. 123]. Точная дата создания произведения неизвестна, предполагается, что оно было создано с 1918 по 1929 гг. Кратко охарактеризуем данное сочинение.

По своей композиционной структуре трио трёхмерно: *Allegro – Sostenuto, ma non troppo – Andante con moto* с контрастом крайних частей и средней части. Отметим более медленный, по сравнению с первой частью, темп финала, хотя внутри его наблюдаются разные варианты темпа (*Andante con moto – Pochissimo più mosso – Tempo di Valse – Animato – Vivo ed energico – Vivace – Andantino religioso – Scherzino – Molto vivace – Sostenuto – Allegro vivo*).

Первая часть, написанная в сонатной форме, основана на лирико-драматических образах. Обращает на себя внимание характер главной и побочной партий. По словам цитируемых ранее авторов, «Главная тема определяет основной эмоциональный строй сочинения – светлый, по-юношески романтический и порывистый, эмоционально наполненный и устремленный. Она является лейттемой всего сочинения, поскольку проникает в тематические процессы последующих частей цикла и окрашивает их своим жизнеутверждающим тоном. Более того: ею и заканчивается *Трио*, словно символизируя неизменность позитивного мироощущения и утверждая тезис: жизнь

прекрасна» [64, с. 68].

Вследствие ведущей роли фортепиано в данном опусе, авторы уделяют много внимания анализу фортепианной партии, предлагая подробные рекомендации к исполнению тематического материала пианистом. Одновременно, партия виолончели упоминается на стр. 126 в связи с исполнением главной партии (в т. 6), в которой «виолончель сопровождает тему рельефным подголоском. Её высокий регистр придаёт особый эмоциональный колорит в развитии художественного образа» [22, с. 126]. Еще одним приемом ансамблевой фактуры является дублирование скрипичной партии в унисон во втором предложении главной партии (ц. 2) [22, с. 130].

В данной работе можно обнаружить отдельные исполнительские рекомендации: возрастание динамики до *ff* «поднимает проблему чистоты интонирования в партиях струнников» [64, с. 69]. В ц. 3 у струнных появляется моноритмическое движение шести нот *legato* на весь смычок.

Здесь уместно привести замечание А. Готлиба: «Технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь синхронное звучание всех партий (единство темпа и ритма партнёров), уравновешенность в силе звучания всех партий (единство динамики), согласованность штрихов всех партий (единство приёмов, фразировки)» [15, с. 18].

**Нотный пример 1.** К. Романов.  
*Трио*. I ч. Экспозиция. Партии струнных

The image shows a musical score for Violin (Vln) and Viola (Vc) parts, measures 49-52. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking is *sem. pre ff*. A box with the number '3' is placed above the first measure of the violin part. The violin part (Vln) is written in the treble clef and the viola part (Vc) is written in the bass clef. Both parts play a monorhythmic six-note legato movement on the whole bow.

В данной теме в виолончельной партии обращает на себя внимание техника 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 исполняется совместно в партиях скрипки и виолончели, что требует от исполнителей синхронности движений и звукоизвлечения.

Как пишут цитируемые ранее авторы, «еще одним приемом, используемым в данном *Трио*, является виолончельное *pizzicato* на сильных долях тактов в побочной партии, интонационно опирающееся на основные тоны аккордов» [64, с. 130].

В полифонических разделах *Трио*, как, например, в третьем разделе разработки, для исполнения темы фугато, основанной на материале главной партии, в партиях струнных инструментов следует применить идентичные штрихи. Этот прием позаимствован из классицистской и романтической традиций исполнения фортепианных трио.

Характеризуя третью фазу разработки (тт. 166-202), авторы пишут о фугато на материале главной темы. «Это четырехголосное имитационно-полифоническое построение, которое начинается в тональности *B-dur*. Тема сначала звучит одногласно у виолончели (тт. 166-169), реальный ответ проводится в среднем регистре фортепиано (тт. 169-174) на фоне виолончельного противосложения.

После небольшой двухголосной интермедии тема появляется у скрипки (тт. 177-180) и, наконец, экспонирование материала завершается в низком фортепианном регистре в октавной дублировке (тт. 181-185)» [64, с. 70]. Таким образом, в *Трио* К. Романова перед музыкантами, включая виолончелиста, ставятся задачи адекватного исполнения полифонических фрагментов, понимания законов построения полифонических форм, например, фуги.

Более подробные рекомендации для виолончелиста касаются исполнения побочной партии в репризе [22, с. 137] и охватывают как художественное видение, так и техническое исполнение музыкального материала. Как пишут цитируемые выше авторы, «побочная партия воспринимается более томно и страстно, по сравнению с экспозицией; она напоминает инструментальный вокализ, поскольку мелодия поручена виолончели, тембр которой сходен со звучанием человеческого голоса. Виолончелисту требуется высокий уровень художественного мастерства, чтобы при помощи певучего *legato*, выразительного, глубокого и мягкого *detache*, тембровой красочности верхнего регистра придать этой теме особую экспрессию и свежесть звучания. Она сопровождается фортепианным аккомпанементом (здесь возникают ассоциации с *Вокализом* С. Рахманинова)» [idem].

**Нотный пример 2.** К. Романов.  
Трио. I ч. Реприза

Для большей выразительности можно порекомендовать виолончелисту продумать штриховую стратегию ведения темы. По возможности начинать такт вниз смычком (П), что внесёт в тему больше экспрессии и трепета. В то же время, такое количество смычка (дыхания) может спровоцировать ненужные акценты на сильных долях, что неизбежно приведет дроблению фраз. Если не удастся избежать этого дефекта, то штрих *legato* следует использовать на весь такт.

Следует обратить внимание на коду (тт. 295-318): здесь в партиях струнных используется новый вид техники, требующий синхронности мелкой моторики, штриха два *legato* в середине смычка. Поскольку главная тема звучит у фортепиано, а партии струнных инструментов основаны на фоновых шестнадцатых, 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. Отметим попутно, что данный вид техники лучше изучать на этюдах Фр. Грюцмахера. [16, этюд № 4, сс. 10-13].

**Нотный пример 3.** К. Романов.  
Трио. I ч. Кода. Партии  
струнных

Вторая часть *Sostenuto, ma non troppo* написана в сложной трёхчастной форме с эпизодом в качестве средней части ( $A - B - A_1$ ) [64, с. 70] и отличается созерцательностью, близкой ноктюрнам Ф. Шопена или *Песням без слов*

Ф. Мендельсона-Бартольди. В силу потребности в глубоком выразительном тембре, кантиленная мелодия поручена виолончели. Здесь можно найти подробные рекомендации по исполнению мелодии виолончелью [22, с. 140].

**Нотный пример 4.** К. Романова.  
*Трио. II ч. Раздел А*



Тема требует от исполнителя демонстрации всей тембровой палитры виолончели, а именно владения навыками так называемого «бесконечного» смычка. По нашему мнению, штрих *legato* на весь смычок «в наибольшей мере отвечает такому характеру исполнения. Плавность соединения звуков достигается непрерывным ведением смычка» [56, с. 65].

Финальная часть написана в форме вариаций на тему *Begli occhi, mercé* итальянского композитора XVII века Антонио Франческо Теналья из сборника А. Паризотти *Античные арии*. Партия виолончели довольно разнообразна по своей фактуре: так, в первой вариации применяется *pizzicato*, используются двухзвучные и трехзвучные аккорды на основе диатоники. Технические рекомендации авторов следующие: «мелодия гармонизована диатонической последовательностью трезвучий, в которой преобладают автентические и натурально-ладовые обороты. Они исполняются виолончелью. Предлагаем аккорды арпеджированно и с вибрацией, как бы вплетая их в мелодическую канву. Это, с одной стороны, делает ритмическую формулу темы более четкой, а, с другой стороны, является её украшением» [22, с. 148].

В начальной вариации тема поручена виолончели (*pochissimo più mosso*): «Авторское указание темпа *pochissimo più mosso* свидетельствует о том, что мягкий тон повествования должен смениться более взволнованным движением.» [idem].

**Нотный пример 5.** К. Романов.  
*Трио. III ч. Вариация I. Партии*  
струнных



На фоне виолончельной темы на *p* у скрипки появляется характерный подвижный мотив, контрастирующий «двум другим компонентам фактуры высоким регистровым положением, дробной ритмической пульсацией шестнадцатыми и характером мелодико- гармонической фигурации» [64, с. 71]. В т. 13 он переходит в партию виолончели: таким образом, композитор использует полифонический прием вертикальной перестановки. Основой интонационной и образной целостности данного фрагмента является т. н. «идентичное интонирование» в партиях струнников [57, с. 5], а также однотипность штрихов.

**Нотный пример 6.** К. Романов.  
*Трио. III ч. Вариация I. Партия*  
виолончели



Комбинированный неравномерный штрих – две залигованные ноты *staccato* – играют в первой (нижней) половине смычка, где штрих более контролируемый, а характер штриха – лёгкий, подпрыгивающий. В данном случае мы пользуемся терминами известного отечественного скрипичного педагога И. Амвросова, который отмечал, что в процессе ведения смычка его можно условно поделить на части: «верхняя и нижняя половины, верхняя, средняя и нижняя части, равные трети длины смычка; у конца, у колодки» [4, с. 13]. Необходимо обратить внимание на неравномерность штриха, так как две залигованные ноты на *staccato* по своему звучанию короче двух нот на *legato*. Эту неравномерность необходимо компенсировать опорой на последующую относительно сильную долю; в противном случае есть риск нарушения метроритмической регулярности и постепенного ускорения темпа, что мешает свободному исполнению основной темы, изложенной в партии скрипки.

В вариации III партия виолончели написана в технике *pizzicato* с натуральными флажолетами на струне *re*. «Третья вариация своей фактурой вызывает прямые

аналогии с седьмой вариацией из II части *Трио Памяти великого художника* П. Чайковского (...) Струнным поручаются лишь созвучия *pizzicato* в моменты остановок в партии рояля.» [22, с. 153].

**Нотный пример 7.** К. Романов.  
*Трио*. III ч. Вариация III



В данном фрагменте важно сохранить целостность музыкальной фразы, переходящей из фортепиано в партии струнных инструментов. Завершая каждую фразу в фортепианной партии, струнники исполняют флажолеты артикулированно, с легким акцентом, сохраняя синхронность в исполнении данного приема.

Что касается технических аспектов исполнения флажолетов, приведем рекомендацию Р. Сапожникова из «Школы игры на виолончели (для начинающих) с приложением клавира»: «При исполнении флажолета палец легко касается струны; смычок ведётся достаточно уверенно и вплотную к струне» [57, с. 61].

В соответствии с авторскими ремарками, флажолеты исполняются в технике *arco*, в нюансе *mf*. Автор указывает именно этот динамический нюанс в партиях струнников для того, чтобы специфическое звучание флажолет выдерживалось на том же громкостном уровне, не нарушая общего акустического баланса ансамбля.

Вариация V носит черты плясового наигрыша. «У виолончели повторяется оstinatная двузначная формула *staccato*» [22, с. 160], а также используется разнообразная мелкая техника в быстром темпе *Vivace*. Среди них: оstinатное *staccato* на звуках *ми* и *фа* (тт. 1-10). Виолончель задаёт ритм, а затем (в т. 3) тема вариаций звучит у скрипки; композитор указывает нюанс *p*. Несмотря на внешнюю простоту ансамблевой фактуры, пианисту важно услышать вступление виолончели: аккорды на слабых долях в партии фортепиано должны чётко совпадать с регулярной ритмической пульсацией, заданной виолончелью. В контексте сказанного можно посоветовать виолончелисту более активно исполнять начало вариации.

В начальных тактах Вариации V в партии виолончели *staccato* в группах восьмых на секундовых ходах сменяется арпеджированным на трёх струнах.

Исполнение *staccato* арпеджио на трёх струнах в партии виолончели (тт. 11-17) представляет определенную сложность. Можно посоветовать исполнять данный технический прием минимальным смычком ближе к колодке для сохранения подвижного характера музыки.

**Нотный пример 8.** К. Романов.  
*Трио. III ч. Вариация V. Партия*  
виолончели



Как сказано в цитируемом ранее источнике, «при втором проведении рефрена (тт. 272-279) скрипка и виолончель исполняют мелодию имитационно. И вновь обращаем внимание ансамблистов на необходимость идентичности штрихов с учётом тембрового различия скрипки и виолончели: в т. 273 вступает скрипка, затем, в т. 274 доминирует виолончель, дальнейшее построение фразы основано на их совместном звучании» [22, с. 161].

В канонических секвенциях виолончели и скрипки применяется комбинированный штрих – восемь нот *legato* и две ноты *staccato* (т. 9 ц. 6); *staccato с двойными нотами* (т. 17 ц. 6); трёхзвучные аккорды на *pizzicato* (ц. 9); движение шестнадцатых в технике восемь нот *legato* на весь смычок (т. 9 ц. 9); восьмая на *staccato* и две шестнадцатые ноты *legato* (т. 26 ц. 11); четыре шестнадцатых нот *staccato* на один смычок (ц. 12). Таким образом, несмотря на скромные масштабы этой вариации, здесь применяются разнообразные варианты комбинаций штрихов *legato* и *staccato*.

Подчеркнем, что в данной вариации композитор широко использует прием, получивший название «неравномерные штрихи». Как сказано в дидактическом пособии Р. Сапожникова, «при таких сочетаниях штрихов скорость движения смычка неравномерна. Для достижения ровности звучания необходимо вместе с более скорым движением смычка на коротких (отдельных) нотах несколько уменьшить нажим. Это особенно важно, когда ускоренное ведение смычка может вызвать произвольный акцент на слабой доле такта. В таких случаях целесообразно также несколько больше подчеркнуть предшествующую ноту на относительно сильном времени» [56, с. 18].

Обращает на себя внимание вариация VII *Scherzino. Molto vivace*. Это – дуэт струнников в быстром темпе, в технике *spiccato*, создающий игривое, праздничное настроение.

**Нотный пример 9.** К. Романов.  
*Трио. III ч. Вариация VII.*  
Партии струнных



С точки зрения аппликатуры, здесь можно порекомендовать использование так называемой «ритмической аппликатуры», основные принципы которой были заложены Ф. Бузони на примере фортепианной аппликатуры. Ф. Бузони разработал «принцип членения пассажей на так называемые «технические единицы» или «комплексы», состоящие из единообразных групп нот, исполняемых одинаковой аппликатурой. Этот принцип, открывающий широкие возможности для автоматизации движения пальцев и в известной степени связанный с принципом так называемой «ритмической» аппликатуры, получил разнообразное применение и в аппликатурах других инструментов» [54].

Что касается точного исполнения пунктирного ритма, «при восходящем строении мелодии, исполняемой одновременно скрипкой и виолончелью, определённая трудность связана с адекватной трактовкой пунктирного ритма. В данном случае обе ноты пунктирной группы играют «на один смычок». Залигванная шестнадцатая исполняется маркировано, что создаёт ощущение импульсивно заострённой ритмики» [22, с. 168].

Важно обратить внимание на аппликатуру позиционных переходов в партиях струнных инструментов: «при переходе из позиции в позицию палец плавно скользит по струне. В момент перехода большой палец не должен прижиматься к шейке, а лишь слегка касаться ее» [38, с. 52].

Вариация IX – *Ноктюрн*. Здесь «второе проведение темы поручено виолончели и звучит ещё более наполнено и эмоционально, поскольку звучит на фоне движения шестнадцатых не только в партии фортепиано, но и скрипки. Сила эмоционального воздействия бархатного глубокого тембра виолончели особенно велика. Достигнутая в тт. 664-670 кульминация является главной в данной вариации, вслед за которой следует спад звучности. (...) Таким образом, раскрытие художественного образа в этой вариации строится на сопоставлении и одновременном звучании скрипки, виолончели и фортепиано и палитра их тембровых комбинаций придает музыке особое очарование» [22, с. 172].

В финальной, X вариации *Allegro vivo* получает логическое развитие плясовая тема из V вариации, звучащая как октавный унисон скрипки и виолончели. Как утверждают Н. Козлова и С. Циркунова, «необходимы здесь характерность колорита, компактность звучания, чёткая артикуляция смешанных штрихов (*staccato – legato*) и безупречная интонация требуют тщательной совместной и раздельной работы исполнителей. Особое внимание хотим заострить на интонационном единстве ансамблистов. Звучание виолончельной партии в теноровом ключе должно соответствовать силе звука скрипки. В данном случае можно провести параллель октавной игры виолончелиста и скрипача, когда оба звука в равной мере интенсивны» [idem].

Таким образом, *Трио A-dur для фортепиано, скрипки и виолончели* К. Романова, объединяет традиции западноевропейского романтизма и русского фортепианного трио (П. Чайковский, С. Рахманинов), предоставляя струнникам равные возможности для демонстрации владения мелкой техникой в быстрых темпах – как в сольных, так и в ансамблевых фрагментах. Что касается виолончельной партии, исполнение кантилены в данном сочинении требует сочетания силы и красоты, мужественности и теплоты, богатства тембровых и динамических оттенков, высокой культуры звучания [13, с. 611].

На протяжении 1930-х годов появляются первые камерные произведения молдавских композиторов – струнные квартеты Э. Коки и Шт. Няги, квинтет Шт. Няги, *Трио* Н. Пономаренко. «Именно эти композиторы заложили основы дальнейшего развития камерной музыки в Молдове» [82, с. 34].

В 1940-50 годы становление профессионального инструментального творчества продолжается. Как отмечает И. Милютина, «в этот период, естественно, наблюдается известная скудость форм и однообразие жанров – преобладают мелкие пьесы. С годами мы видим постепенное расширение жанровой сферы, происходит укрупнение замыслов. Отдельные пьесы объединяются в сюитные циклы, осваиваются крупные одночастные и циклические формы в произведениях для отдельных инструментов и ансамблей» [40, с. 190].

Одним из наиболее ярких опусов в жанре фортепианного трио указанного периода стало созданное в 1948 году *Трио* Николая Пономаренко (1893-1952) – композитора и педагога, преподававшего в Кишиневской Государственной Консерватории (с 1950 года – доцент), заслуженного деятеля искусств МССР (1949) [75].

## 1.2. *Трио* Н. Пономаренко как пример взаимодействия классицистской структуры с фольклорным тематизмом

По своей структуре *Трио* Н. Пономаренко представляет собой трёхчастное сочинение с соотношением темпов *Moderato* – *Andante* – *Allegro*. Как утверждают в своей статье «Инструментальная музыка» музыковеды А. Абрамович и С. Лобель, *Трио* «отличается мелодическим богатством, разнообразием гармонии и стройностью формы. Его тематический материал, в значительной своей части связанный с молдавским музыкальным фольклором, широко напевен и выразителен, а музыкальный язык прост, ясен и потому доступен массовой аудитории» [1, с. 267]. Авторы данной статьи уделяют основное внимание анализу формы *Трио*; что же касается партии виолончели, в работе можно найти единственное упоминание о виолончели констатирующего характера [1, с. 268].

I часть в темпе *Moderato* и двухдольном метре написана в традиционной сонатной форме. Фортепианное вступление (тт. 1-4), построенное на секстольных арпеджио, подготавливает появление главной партии – темы широкого дыхания, порученной тёплому глубокому тембру виолончели. По утверждению цитируемых выше авторов, первая часть *Трио* «проникнута мечтательными лирико-созерцательными настроениями. Тема главной партии, отличающаяся широтой дыхания, носит элегический характер» [1, с. 267].

### Нотный пример 10.

Н. Пономаренко *Трио*. I часть.  
Экспозиция. Партия виолончели



Раскрыть красоту лирической темы виолончелисту поможет естественная, свободная манера пользования смычком и применение широкого *legato* на весь такт.

Эта тема тонально неустойчива, затрагивает отдаленные тональности – *g-moll*, *fis-moll* (ц. 11), *a-moll* (ц. 12), *E-Dur* (т. 6 ц. 13), *As-Dur* (т. 14, ц. 13), *G-Dur* (т. 5, ц. 14), *H-Dur* (ц. 15), *E-Dur* (т. 9, ц. 15). В репризе (*g-moll*, ц. 19) композитор применяет прием однотонального сопоставления (*G-Dur*) (ц. 23).

II часть, *Andante* (4/8) написанная в тональности *D-Dur*, представляет собой тему с вариациями, в основе которых мелодия, напоминающая певучую, проникнутую светлым лиризмом молдавскую народную песню.

**Нотный пример 11.**  
Н. Пономаренко *Трио*. II часть.  
Тема. Партия виолончели



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. В авторской рукописи указаны лиги, которые в-основном, соответствуют характеру музыкального материала и удобны в исполнении.

А. Абрамович и С. Лобель предложили разбить вариации на три группы: если в I-III вариациях начальная тема не подвергается существенным изменениям, то в вариациях IV и V, написанных в тональностях *B-Dur* и *g-moll* соответственно, в новом размере 6/8, в темпе *Allegretto* на первый план выходит танцевальность, а первое проведение темы поручено виолончели.

**Нотный пример 12.**  
Н. Пономаренко *Трио*. II часть.  
Вариация IV. Партия виолончели



Следует отметить переключку восходящих пассажей шестнадцатыми между скрипкой и виолончелью на шесть нот *legato* в вариации V (*Allegretto*, т. 23). Такого рода переключки должны исполняться "как бы" одним инструментом.

**Нотный пример 13.**  
Н. Пономаренко *Трио*. II часть.  
Вариация V



В фортепианной партии обращает на себя внимание характерный ритмический рисунок, восходящий к таким танцевальным жанрам, как хабанера и танго, что требует

от пианиста ритмической точности и, одновременно, гибкости. Пассажи струнных инструментов, словно вплетающиеся в танцевальный ритм, должны идеально совпадать с основными долями такта.

Третья группа вариаций (VI-X), выполняющая функцию репризы, наполнена радостным чувством: здесь используются энергичные ритмы в темпе *Allegro moderato* (♩ = 120), четном метре (2/4). Танцевальность музыки помогают передать такие прыгающие штрихи, как *staccato* между фразами задорной темы.

Тема проводится в партии скрипки на фоне аккомпанирующих аккордов на сильных долях и групп шестнадцатых *staccato* в партии фортепиано. В т. 11 тему подхватывает виолончель в нюансе *mf*, а характерный пассаж на *staccato* слышится в партии скрипки. В т. 23 стаккатный мотив от скрипки переходит к виолончели.

#### Нотный пример 14.

Н. Пономаренко *Трио*. II часть.  
Вариация VI. Партии струнных



The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts. The score is in 2/4 time and features a rhythmic motif with staccato markings. The Violin part is in the upper staff and the Viola part is in the lower staff. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of several measures of rhythmic patterns, with staccato markings indicating short, detached notes. The Viola part includes a 'pizz.' marking, indicating a pizzicato technique.

В подобной «переключке» инструментов на *staccato* необходимо добиться характерной 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.

В кульминации основная тема дана в октавном унисоне струнных: здесь композитор не случайно предлагает струнникам штрих *marcato* в т. 34, в динамическом нюансе *f*, что придаёт задорной и лёгкой теме дополнительную яркость и активность.

В последующей модуляции в *A-Dur* т. 57 этот пассаж композитор обозначает штрихом *spiccato*: здесь он звучит в нюансе *p* как самостоятельная тема в партии скрипки. В партиях фортепиано и виолончели излагается ритмический аккомпанемент: он требует от пианиста владения приемом *staccato*, а от виолончелиста – *pizzicato*. Виолончелисту можно посоветовать полностью имитировать характер звукоизвлечения *staccato*, свойственный фортепиано, то есть играть сухо и цепко. В условиях прозрачной фактуры аккомпанемента пианисту и виолончелисту следует избегать ускорения темпа,

предоставив скрипачу возможность спокойно артикулировать ведущий мелодический материал.

В т. 142 в партии виолончели в мотиве, изложенном шестнадцатыми длительностями, появляются натуральные флажолеты.

### Нотный пример 15.

Н. Пономаренко *Трио*. II часть.  
Вариация X. Партия виолончели



Благодаря особенностям звукоизвлечения, флажолетный звук имеет свою специфику, которую Р. Сапожников характеризует следующим образом: «...свойство флажолета – звучать некоторое время после поднятия пальца со струны» [56, с. 17]. В данной ситуации оно лишь усложняет исполнение, так как виолончели и скрипке поручено проведение главной темы в октавный унисон. Для сохранения единства ансамблевого звучания виолончелисту можно посоветовать контролировать продолжительность звука смычком, а именно придерживать струну волосом смычка.

Заканчивается X вариация в нюансе *pp* на восходящем пассаже у скрипки на *staccato*. Заключительные аккорды фортепиано и струнных необходимо исполнять в темпе, что позволит сохранить моторность темы.

По своему художественному замыслу II часть развивается «от лирического самоуглубления – к активному, радостному восприятию жизни» [1, с. 268]. Эту концепцию разрушает лишь вариация XI, написанная в темпе *Largo* ( $\text{♩} = 52$ ): первоначальная тема здесь звучит в увеличении как контраст жизнерадостной образности второй части.

III часть *Allegro* ( $\text{♩} = 100$ ), размер C, композиторская ремарка – *Pondo* (*G-Dur – g- moll*). По своей композиционной структуре она синтезирует сонатное *Allegro* с двойной фугой. Главная партия (она же экспозиция трёхголосной фуги) – жизнерадостная, задорная. Краткое вступление в партии фортепиано задаёт темп и подвижный характер главной теме в партии виолончели в нюансе *f*. Акцентированные половинная и целая ноты следует исполнять не на весь смычок (**V**), а нисходящее движение восьмыми рекомендуется играть плотным, хорошо артикулированным *detashe* в нижней части смычка.

**Нотный пример 16.**  
Н. Пономаренко *Трио*. III часть.  
Экспозиция. Партия виолончели



Для того, чтобы добиться цельности в исполнении экспозиции фуги, струнникам, а затем и пианисту, необходимо использовать унифицированные штрихи (*legato*, *spiccato*) и идентичную динамику (*f* согласно авторской ремарке). В момент вступления темы остальные участники ансамбля должны уйти на второй план. Как пишет Н. Козлова, здесь «требуется внимание к полифоническому движению голосов, осознанию момента, когда партия играет ведущую и второстепенную роль, правильному и эмоциональному построению диалогов для получения интерференции различных структурных элементов интерпретируемого произведения» [81, с. 53].

Следующий раздел фуги (связующая партия) примечателен тем, что здесь появляется триольное движение в партии фортепиано, которое затем подхватывают струнники.

**Нотный пример 17.**  
Н. Пономаренко *Трио*. III часть.  
Экспозиция

Следует посоветовать виолончелисту исполнять триоли с лёгким акцентом, дабы сохранить темп и синхронность исполнения; в то же время, следует избегать дробления, 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 подвижного,

танцевального характера; впервые она проводится в партии виолончели. Тема звучит в *D-Dur*, нюанс *p*, т. 84.

**Нотный пример 18.**  
Н. Пономаренко *Трио*. III часть.  
Экспозиция

Следует посоветовать виолончелисту не забывать о танцевальном характере темы. В партии фортепиано аккомпанемент дан в технике *staccato*, поэтому восьмые ноты необходимо исполнять упругим, активным *detashe*, а триольные мотивы в технике *legato* – вверх (V), в первой половине смычка. В дальнейшем тема излагается полифонически: сначала в партиях струнных, а затем – фортепиано.

В т. 150 на *f* в тональности *g-moll* начинается разработка. Здесь, помимо главной и побочной темы, появляется основная тема второй части *Трио*, данная в увеличении, в тональности *c-moll*. Эту тему композитор доверил скрипке, поскольку она выполняет важную смысловую функцию: по мнению А. Абрамовича и С. Лобеля, «введение этой темы, звучащей, как воспоминание о пережитом, подчёркивает обобщающее значение финала» [1, с. 269].

В репризе (т. 278) в тональности *G-Dur* главенствует танцевальная тема побочной партии, которая из-за усиления громкостной динамики звучит более радостно и бодро. Динамическое нарастание происходит за счёт октавного унисона скрипки и партии фортепиано на *f*. Партия виолончели прозрачна: половинные длительности исполняются всем смычком, начало звука слегка акцентируется, каждая нота филируется<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> **Филировка звука** (итал. *filare un suono*, франц. *filer un son*) – обозначение равномерно текущего, долго выдержанного звука. Исполняется с сохранением силы звучания, *crescendo*, *diminuendo* или с переходом после *crescendo* к *diminuendo*. Первоначально термин применялся только в области певческого искусства, позднее был распространён на исполнение на всех способных вести мелодию инструментах – струнных и духовых. Филировка звука в пении и при игре на духовых инструментах требует большого объёма лёгких, при игре на струнных инструментах достигается непрерывным ведением смычка [60].

Кода *Più mosso* (т. 343 ц. 89) также построена на теме побочной партии. Здесь тема звучит в партии скрипки в нюансе *p*, а в партии фортепиано излагается аккомпанемент ритмического плана четвертными нотами *marcato* на сильных и относительно сильных долях такта. Партия виолончели носит аккомпанирующий характер: выдержанные звуки требуют плотного прилегания смычка к струне, лёгкой атаки, «осмысленного распределения скорости в начале движения в сочетании с силой давления смычка на струну» [4, с. 13]. В т. 363 (ремарка *Meno mosso*) на *f* вновь появляется тема из второй части *Трио*; она торжественно звучит в мажоре, подчёркивая оптимистическую идею произведения.

По утверждению И. Милютиной, в стилистическом плане (особенно, в вариациях орнаментального типа), прослеживается влияние на *Трио* Н. Пономаренко традиций русской музыкальной классики (А. Аренского, отчасти П. Чайковского) [88, с. 71]. В то же время, данное сочинение, основанное на взаимодействии разных систем художественного мышления – фольклорной и профессиональной композиторской, ставит проблему стилевого единства, органичности средств музыкальной выразительности [41, с. 80].

Оценивая роль данного сочинения в эволюции жанра фортепианного трио в Молдове, А. Абрамович и С. Лобель отмечают: «трио Пономаренко, произведение содержательное и технически зрелое, хотя и несколько эклектичное, – значительное явление в области молдавской инструментальной музыки» [1, с. 269]; по мнению И. Милютиной, именно это *Трио* послужило «образцом и отправной точкой для других авторов, чьи произведения содержали схожие идеи» [88, с. 71].

### **1.3. Освоение полифонических приемов и фактурных моделей в *Трио*** **З. Ткач**

Одним из авторов произведений в жанре фортепианного *трио* является Злата Ткач, композитор и педагог, Заслуженный деятель искусств МССР (1974) [77], лауреат Государственной премии Молдовы и других наград [79, с. 5]. Музыкальный язык ее сочинений – соединение «оригинальности и искренности сообщения, непосредственности выражения и богатства мелодического фона. Высокое профессиональное мастерство сочетается с доступностью, рожденной балансом простого и сложного», – пишет исследователь творчества З. Ткач Г. Кочарова [79, с. 20].

З. Ткач – автор трех фортепианных трио, информация о которых в научных

трудах, посвященных творчеству композитора, довольно скудная. Известно, что в 1961 г., в студенческие годы, было создано первое *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели*. В 1961 г. «композитор оформляет музыкальное сопровождение к фильму «Из детства Иона Крянгэ» (режиссер Эмиль Лотяну); сочиняет *Balada codrilor pentru sor* на стихи Эмиля Лотяну; *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано» [79, с. 8].

Несмотря на упоминание об этом сочинении, в работах Г. Кочаровой не содержится подробный анализ этого опуса, а дана лишь его общая характеристика: «фортепианное трио – произведение романтического склада, где ещё не сложился характерный тематизм и музыкальный язык автора. Оно традиционно по использованию музыкально-выразительных средств (за исключением, пожалуй, раздела «*Largo*», несколько более усложнённого по музыкальному языку)» [33, с. 66].

В монографии того же автора «Злата Ткач: судьба и творчество» можно найти упоминание и о втором фортепианном *Трио*. «Другая сфера инструментального творчества З. Ткач, – пишет исследователь, – разительно отличается по своей стилистике и образному строю, обращённому к внутреннему миру человека и отражающему его в психологическом, чисто драматическом аспекте. Здесь были созданы наиболее значительные её сочинения, рассчитанные на внимательного и хорошо подготовленного слушателя – *Скрипичный и Двойной флейтовый концерты, Соната для альты и фортепиано, Квартет и Второе фортепианное трио*» [34, с. 147].

Более позднее *Трио*, созданное в 1996, носит название *Allegro* (трио) для скрипки, виолончели и фортепиано. Как отмечает цитируемый ранее музыковед, «З. Ткач тяготеет к простоте без упрощения, к простоте, отмеченной новизной детали. На её позицию во многом проливают свет её собственные слова, разъясняющие то, как понимает она сама цель и назначение её творчества (...).

«Конечно, творчество – это прежде всего самовыражение. Это в первую очередь. Многие, если не все мои крупные произведения автобиографичны. О том же говорит и общий настрой музыки: обстановка, само время диктует его, как диктуют и замыслы (...) я мыслю творчество как долг художника и перед собой, и перед людьми» [34, с. 168].

Поскольку ноты второго и третьего *Трио* недоступны, кратко охарактеризуем раннее *Трио* З.Ткач, рукопись которого сохранилась в библиотеке АМГИИ. Основная тема раздела *Moderato* доверена тембру виолончели. На динамике *p* она звучит затаённо и повествовательно:

**Нотный пример 19.** 3. Ткач  
*Трио. Moderato.* Партии  
виолончели и фортепиано



Как видно из партитуры, партии фортепиано отведена аккомпанирующая функция, а основная выразительная нагрузка лежит на кантиленой теме виолончели, которая начинается как бы из ниоткуда: в исполнении как поступенного движения в мелодике, так и скачков рекомендуется плавная смена смычка, аккуратные его переходы со струны на струну. Далее в мелодии встречается комбинированный штрих два *legato*-два *marcato*.

**Нотный пример 20.** 3. Ткач  
*Трио. Moderato.* Партия  
виолончели



Этот прием исполняется более плотным, как бы «притёртым» штрихом, как две ноты *legato*-две ноты *detashe*. *Marcato* в данном случае обеспечивает более настойчивый характер исполнения.

В ц. 1 скрипка и виолончель в динамике *mp* и *p* исполняют тему полифонически:

**Нотный пример 21.** 3. Ткач  
*Трио. Moderato.* Партии струнных



Композитор не случайно выписал в партии виолончели динамику *p*: она оттеняет тембр скрипки словно эхо.

В ц. 2 развитие темы в партиях струнных инструментов приводит к совместному восходящему пассажи восьмыми нотами *pizzicato* на *crescendo*.

**Нотный пример 22.** 3. Ткач  
*Трио. Moderato.* Партии струнных



Следует отметить, что в этом восходящем пассаже виолончелисту необходимо рассчитать свои силы и возможности инструмента, чтобы при исполнении *pizzicato* струна не ударила гриф с характерным щелчком, похожим на выстрел. В данном фрагменте важно обеспечить синхронность ансамблевого звучания, которая понимается как «совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля – единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса» [15, с. 22].

Обращает на себя внимание кульминационное изложение темы перед ц. 3, достигающее динамики *ff*. Тема сегментируется и остаётся только один ее трехзвучный мотив, основанный на опевании звука *фа диез*. Построенные на нем мелодические линии потактово чередуются сначала в двойном унисоне струнников, а затем у фортепиано. Тембровое и динамическое развитие данного фрагмента приводит к ансамблевой переключке струнных инструментов и фортепианного звучания, требующей соответствующего исполнения. В ц. 3 новая трепетная тема, изложенная изначально в партии фортепиано, подхватывается виолончелью как каноническая имитация.

**Нотный пример 23.** 3. Ткач  
*Трио. Moderato*



Тонкая, прозрачная фактура ансамблевого изложения содержит множество пауз, которые как бы прерывают фразы на полуслове и больше похожи на всхлипы, прерванные вздохи. Виолончельная партия, основанная на опевании звука *ре*, требует

верной фразировки: каждая новая фраза начинается на последнем звуке предыдущей. В партии виолончели на динамике *p* исполняется восьмая нота с паузой, а затем залигованная нота на том же звуке: звукоизвлечение у виолончели должно быть мягким, следует избегать толчков и скрипов, которые могут разрушить атмосферу трепетности и затаённости.

В разделе *Allegro*, ц. 6 в партии фортепиано экспонируется виртуозная тема, которую затем подхватывают струнники. Это отличная проверка струнных на владение мелкой моторикой в ансамбле. Затем тема усложняется техничным рисунком двойными нотами. В разрешении исполнительских задач данного фрагмента уместно вспомнить высказывание А. Готлиба: «Единое чувство темпа и единый ритмический пульс появляются лишь при органичности музыкального сопереживания и неразрывном музыкальном общении» [15, с. 22].

**Нотный пример 24.** 3. Ткач  
*Трио. Allegro.* Партии струнных



Несмотря на то, что начало этой темы (в ее одноголосном изложении) композитор предложил исполнять в технике *detashe*, продолжать играть в той же технике двойные ноты невозможно, поэтому виолончелисту можно посоветовать перейти 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 палец нажимает струну *ля*.

В ц. 8 тема немного изменяется: здесь скачки можно исполнять на соседних струнах, в основном, *соль* и *ре*.

**Нотный пример 25.** 3. Ткач  
*Трио. Allegro.* Партии струнных.



Если аппликатуру выстроить в пределах третьей позиции, то в быстром темпе будет легче контролировать высоту и длину отскока смычка на *spiccato*.

В ц. 10 начинается третий раздел в темпе *Largo*: здесь ведущая роль отводится партии виолончели, исполняемой экспрессивную напряженную тему *rubato*.

**Нотный пример 26. 3. Ткач**  
*Трио. Largo*

Виолончелисту хочется порекомендовать соблюдения интонационной аккуратности при исполнении хроматических звуков со встречными знаками. Затем тему подхватывает скрипка, развивая заданную виолончелью образность. В ц. 11 *al tempo* возвращается первоначальная тема *Трио*. В сокращенном виде (всего 12 тактов) тема проходит на *p* в партии виолончели, «истаивая» на *pp*. как воспоминание. Хочется порекомендовать всем участникам камерного ансамбля сохранять моторику движения в этом разделе вплоть до последнего звука в партии фортепиано, поскольку этот прием ещё более оттенит мимолётность основной темы *Трио*.

#### 1.4. Выводы по первой главе

На основе обзора некоторых сочинений в жанре фортепианного трио, созданных композиторами Молдовы в период 1930-х-80-х годов, можно сделать следующие выводы:

- Исследование теоретических источников и партитур сочинений межвоенного периода и первых двух послевоенных десятилетий позволяет констатировать процесс освоения жанра фортепианного трио в молдавской музыке.
- В качестве стилевой и жанровой модели композиторы избирают как магистральное направление развития фортепианного трио, представленное сочинениями европейских композиторов – классиков и романтиков, так и традиции русской школы фортепианного трио (П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов). Следует подчеркнуть, что уже одно из первых сочинений данного жанра, принадлежащее К. Романову, отличается высоким

художественным качеством музыки и тонким пониманием специфики камерного музицирования.

- В сочинениях советского периода заметно влияние официальной идеологии, проявляющейся в привлечении массовой песни, ярким примером чему может служить фортепианное трио Н. Пономаренко.
- Таким образом, композиторское наследие данного периода в жанре фортепианного трио представлено разнообразными по своей стилистике сочинениями, основанными на синтезе европейских традиций камерной музыки и русского камерного исполнительства и композиции.
- Определенный путь развития проходит и трактовка виолончели в рамках камерного ансамбля: выразительная и конструктивная роль виолончели эволюционируют от скромной аккомпанирующей функции (*Трио* К. Романова) до равноправного положения в рамках камерного ансамбля (трио З. Ткач, Н. Пономаренко и др.).
- Важную роль в раскрытии исполнительского потенциала виолончельной партии играют полифонические фрагменты, ярким примером чему является фугато в разработке первой части *Трио* К. Романова.

## 2. ПРИЕМЫ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО МОЛДАВСКИХ АВТОРОВ 1990-Х-2010-Х ГОДОВ.

Данная глава посвящена рассмотрению наиболее ярких опусов в жанре фортепианного трио, созданных молдавскими композиторами в конце XX- начале XXI века, а именно в период с 1995 по 2005 год. Это *Трио «Oglan»* Д. Гагауза (1995), *Трио № 2* Г. Няги (2001), *I.N.O. № 2* В. Ротару (2004), *Трио* О. Негруцы (2004). Обратимся к более подробному изучению каждого их избранных сочинений.

### 2.1. Программность и ассимиляция гагаузского фольклора в *Трио «Oglan»* Д. Гагауза

Сочинение Д. Гагауза было написано в период социальных и культурных потрясений в Молдове, обусловивших, по словам Е. Мироненко, значительные «изменения в инструментальной камерной музыке за счет расширения образно-смыслового спектра» [89, с. 26]. Одним из путей подобного расширения стала новая трактовка этнического начала, в данном случае, связанная с музыкальным и поэтическим наследием гагаузов.

Существует множество версий о происхождении гагаузов. «В Турции, например, популярна версия о том, что гагаузы являются потомками малоазийских турок, переселившихся в XIII веке под руководством султана Кейкавуса в Добруджу. Здесь Кейкавус основал первое государство гагаузов Узиялет» [53]. Другая версия, объединяющая российских, молдавских и гагаузских ученых, основана на том, что «гагаузы – самостоятельный народ, который сформировался на основе северотюркских племен печенегов, узов и половцев, переселившихся на Балканы из Средней Азии в X веке, после разгрома Казарского царства русским князем Святославом, и принявших здесь христианство» [idem].

По мнению историка Д. Тодорогло, гагаузы происходят от «тюркского племени огузов, которые во время принятия тюрками ислама остались верны старой языческой вере и покинули Центральную Азию, поселившись к северу от Каспийского и Черного морей между Волгой и Дунаем, основав впоследствии в Добрудже первое государство гагаузов Узиялет, переняв затем от византийцев христианство» [idem].

Музыка гагаузов – одноголосная, отличающаяся метроритмическим разнообразием. По своему звучанию она ближе к балканской, однако, встречаются и восточные мотивы. «Широко распространены диатонические семиступенные лады с

преобладанием натуральных мажора и минора, ангеми-tonика с переменной тоникой. В заключительных каденциях часто используется альтерация, что сближает некоторые гагаузские мелодии с молдавскими. Основные формы бытования: песенная музыка эпоса; танцевальная музыка, исполняемая как соло, так и ансамблем; инструментальные наигрыши и пьесы» [12].

Из струнных инструментов распространены скрипка, кауш (трёхструнный смычковый инструмент), из духовых – свирели и кавал; разнообразна палитра ударных инструментов, а после Второй мировой войны в тембровую палитру гагаузской музыки уверенно вписывается гармонь. Она становится неотъемлемым атрибутом образовательного процесса, бытовых торжеств и свадебного веселья. Среди искусствоведческих трудов, посвященных гагаузской музыке, отметим работы М. Колса, Е. Квилинковой и других исследователей [25; 65; 20].

Неоценимый вклад в развитие и сохранение музыкального наследия гагаузского народа внёс композитор, музыковед и педагог Дмитрий Гагауз (1946, Комрат). Начал обучение музыке в 16 лет в Кишиневском музыкальном училище им. Штефана Няги по специальности «народные инструменты», а годом позже – «теория музыки и композиция». Именно в годы учебы было создано первое сочинение композитора – «Кадынжа для тамбуры». Окончив музыкальное училище, Д. Гагауз поступает на исполнительский факультет консерватории<sup>2</sup>; здесь он углублённо изучает теорию и фольклор, параллельно ведет ряд теоретических дисциплин на кафедре фольклора и музыковедения. Летом, во время каникул, посвящает себя экспедициям по сбору фольклора. В годы учебы им было записано свыше 400 народных песен и наигрышей, а дипломная работа под названием «Музыкальный фольклор Буджака» была защищена с отличием (научный руководитель – Г. Чайковский-Мерешану).

Вот что говорит сам композитор: «Буквально со второго курса я объездил весь юг, все наши районы, в том числе и Одесскую область, где проживают наши гагаузы. Я собрал довольно солидный объем фольклорного материала гагаузской народной музыки. В него вошли свыше 400 образцов, которые находятся в архиве Академии музыки и театрального искусства Республики Молдова» – поделился Д. Гагауз, так же отметив, что на сегодняшний день у него есть уже 350 расшифрованных образцов

---

<sup>2</sup> Как пишут Козлова Н. и Циркунова С. в своей работе *«Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова»*, «С 1940 года, времени создания консерватории, и до настоящего времени в названии консерватории (и её структуре) происходили многочисленные изменения: Государственный Институт Искусств (1963), Молдавская Государственная Консерватория (1984), академия музыки (1993), Университет Искусств (1998), Академия Музыки, Театра и изобразительных Искусств (2002)» [13, с. 5].

народной музыки, и в скором времени планируется выход в свет его собрание гагаузской музыки» [10].

Д. Гагауз – автор оркестровых, камерных, хоровых сочинений; пьес для отдельных музыкальных инструментов, обработок и переложений. Среди них: *Bucaktan motifler Kemtan ue piyano için* для скрипки с фортепиано, *Müzikli masal, Sahne için* для сцены, *Тюркские мотивы*, две пьесы для виолончели, переложение *Четырех прелюдий* А. Скрябина для смешанного хора *a cappella*, *Dört piyano. Piyesi*, песни-посвящения *Волшебный экспресс* и другие. Д. Гагауз является автором гимна Комратского педагогического колледжа им. М. Чакира. Его музыке свойственна яркая мелодичность, эмоциональность и лирическая проникновенность, использование элементов балканской и тюркской метроритмики.

Сегодня Д. Гагауз продолжает заниматься творческой и исследовательской деятельностью. Он участник международных конференций, автор книг и статей в различных научных журналах; Д. Гагауз также планирует выпуск сборника, который станет фундаментальным трудом всей его жизни. Как отмечает сам автор: «Это нотная книга с текстами песен, частушек. Музыкальный материал с текстами будет состоять из трех разделов: песни, частушки, мани и хавалар, то есть инструментальные наигрыши на различных инструментах, на которых играли наши прадеды. Я очень благодарен судьбе, что успел в 1968 году записать песни у людей, которые родились еще в XIX веке. Некоторые из них родились в 1885 и 1890 годах. Особенно богато было представлено село Котловина Одесской области, где я нашел замечательные образцы, которые постарался очень скрупулезно расшифровать, чтобы ни одна интонация из них не ускользнула, так как весь этот бесценный материал является богатством гагаузского фольклора» [10].

«Когда на рубеже 1980-1990-х годов социально-культурные преобразования на территории бывшего Советского Союза вызвали к жизни взрыв национального самосознания, Д. Гагауз был одним из тех, кто способствовал развитию гагаузской профессиональной музыки. Он возглавлял гагаузское отделение музыкального училища, организовал гагаузскую группу классической музыки *Филиз*» [23, с. 139], объединившую учащихся специализированных музыкальных учебных заведений: А. Гермек – скрипка, О. Душкова – виолончель, С. Филиогло – фортепиано. Именно для этих музыкантов были созданы *Трио «Oglan», Гагауз ойуну, Тюркские мотивы*.

*Трио «Oglan»* является ярким сочинением в палитре композиторского творчества Д. Гагауза. Одними из первых исполнителей этого произведения были И. Саулова –

скрипка, Н. Козлова – виолончель и О. Юхно – фортепиано. В 2004 году партитура *Трио* была издана кишинёвским издательством *Pontos* [66], что облегчило доступ исполнителей и исследователей к данному опусу. Несмотря на то, что в книге «Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания» [22, с. 256]. подробно анализируется музыкальный материал и композиционные особенности произведения, фортепианная и скрипичная партии, роль виолончельной партии в ней не изучена.

*Трио «Oglan»* многократно исполнялось для турецкой аудитории камерным ансамблем Д. Федорян – скрипка, Н. Костикова – виолончель, Н. Джалилова – фортепиано, и производило неизгладимое впечатление на публику – как на молодёжь, студентов, так и на представителей старшего поколения: преподавателей, профессиональных музыкантов, людей, далёких от музыки. Их поражало сочетание удивительной лиричности и огненной танцевальности. Ещё долго мы слышали в коридорах консерватории как студенты пытались подобрать на фортепиано мелодии *Трио*, а в процессе репетиций часто можно было увидеть столпившихся у дверей студентов, которые слушали молча, боясь помешать репетиционному процессу. Многие слушатели расспрашивали нас об авторе и о самом произведении.

Подобно другим сочинениям Д. Гагауза, *Трио «Oglan»* – программное. Нотный текст предварен поэтическим. Прологом служит стихотворение из гагаузского фольклора, положенного в основу народной песни. Слово «оглан» означает сын, парень. В стихотворении речь идёт о девушке и о парне, повествуется о том, как они влюблены друг в друга: «Это любовная песня, в которой девушка выражает тоску о своем возлюбленном пастухе, он в далеких дунайских степях пасет отары овец. Героиня томится от любовного жара, призывает любимого скорее вернуться к ней, не может забыть взгляда его жгучих глаз, а «из красивых кос своих уже соткала суженому одеяло» [23, с. 139]. Использование народной мелодии ориентального характера, богато орнаментированной, причудливой по ритмической организации, объясняет общий колорит произведения, принципы его драматургии и формообразования» [idem].

Приведём выполненный нами подстрочный перевод этого поэтического текста:

Oglan (gagauz halk turkusu)	Парень ( гагаузская народная песня)
<p>1.Oglan. Oglan kalk gidelim  Oglan. Oglan kalk gidelim  Tuna nahri boyunda koyun gudelim  Ne gozal oglan.yalabik coban</p>	<p>1.Парень, парень вставай, пойдём  Парень, парень вставай, пойдём  На берег Днестра барашков пасти  Как ты красив, парень, чабан ялабык</p>
<p>2.Kirmizi fesini siyin san basina  ...Kirmizi fesini siyin san basina  Pek ozledim ban seni. Gelsan yanima  Ne gozal oglan.yalabik coban</p>	<p>2.Красную феску одень на голову  Красную феску одень на голову  Соскучилась по тебе, приди ко мне  Как ты красив, парень, чабан ялабык</p>
<p>3.Oglan.Oglan boyunma dolan  Oglan.Oglan boyunma dolan  Elim yapti sacimdan sana bir yorgan  Ne gozal oglan.yalabik coban</p>	<p>3.Парень, парень за шею обниму  Парень, парень за шею обниму  Из волос своих соткала тебе покрывало  Как ты красив, парень, чабан ялабык</p>
<p>4.Kizgin bakislarin yaktilar beni  Kizgin bakislarin yaktilar beni  İsit sana canimin sevda sesini  Ne gozal oglan.yalabik coban</p>	<p>4.Девичьи взгляды обжигают меня  Девичьи взгляды обжигают меня  Услышь звуки любви моей  Как ты красив, парень, чабан ялабык</p>
<p>5.Oglan.Oglan ne gozlasin san  Oglan.Oglan ne gozlasin san  Yandi artik yurecigim bekleyip seni  Ne gozal oglan.yalabik coban</p>	<p>5.Парень, парень, как же ты красив  Парень, парень, как же ты красив  Сгорело сердце моё, ожидая тебя  Как же ты прекрасен, чабан ялабык</p>

«По свидетельству Д. Гагауза, при формировании замысла произведения инструменты ансамбля сразу же были индивидуализированы в семантическом плане. Скрипка олицетворяла собой влюбленную девушку, виолончель мыслилась как сам парень, оглан, партия фортепиано воплощала образ родной гагаузской земли. Не

случайно, поэтому, основное значение в тембровом развитии произведения принадлежит струнным инструментам, а фортепиано выполняет фоновую функцию» [24, с. 143].

Фортепианное *Трио «Oglan»* – одночастное произведение лирического характера. Под влиянием гагаузского поэтического фольклора, мелодический и гармонический фонд произведения также позаимствованы из гагаузских песен и танцев. Как подмечено С. Циркуновой и Н. Козловой, это произведение написано в свободно трактованной концентрической форме:

**Схема 1. Д. Гагауз Трио «Oglan»**

раздел формы	<i>A</i>	<i>A<sub>1</sub></i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>B<sub>1</sub></i>	<i>A<sub>2</sub></i>
тональный план	<i>a-moll</i>	<i>a-moll - c-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>a-moll</i>
темпы	<i>Moderato-Vivo-Lento-Vivo</i>	<i>Allegro moderato-Agitato</i>	<i>Andante sostenuto</i>	<i>Più mosso</i>	<i>Sostenuto</i>	<i>Lento maestoso</i>
размер	4/4, 2/4, 4/4, 2/4	4/4	4/4	12/8	4/4	4/4
такты	1-4, 5-9, 10-23, 24 -28	29 – 32, 33 - 60	61 - 75	76 - 104	105 - 129	130 – 158
	28	32	14	28	24	28

*A – A<sub>1</sub> – B – C – B<sub>1</sub>– A<sub>2</sub>* , где *A (Moderato – Vivo – Lento – Vivo)* выполняет функцию вступления и первого проведения песенной темы, *A<sub>1</sub> (Allegro moderato – Agitato)* является вариантным преобразованием начального музыкального образа; *B (Andante sostenuto)* несёт на себе лирическую кульминацию, *C (Più mosso)* – центр кульминации, отличается элементами танцевальности. Далее в зеркальном порядке идут варьированные репризы *B<sub>1</sub> (Sostenuto)* и *A<sub>2</sub> (Lento maestoso)*, возвращающие первоначальный характер музыки – томно задумчивый, с оттенком шемящей грусти. Таким образом, возникает замкнутое, наподобие круга, художественное пространство, заполненное единым в образном ключе лирическим высказыванием [22, с. 201].

11-тактовое фортепианное вступление отличается импровизационным характером, напоминающим пастушьи наигрыши. Памятуя о том, что фортепиано является символом земли, журчащий лёгкий мотив рисует нежную пасторальную картину. В композиционном плане музыкальный материал вступления выполняет важную объединяющую роль, появляясь в заключительном разделе произведения.

Основная тема *Трио* – песенного характера, с типичной для гагаузского фольклора мелизматикой.

**Нотный пример 27.** Д. Гагауз  
*Трио «Oglan»*. Раздел *A*



В разделе *A*<sub>1</sub> (*Allegro moderato*) кантеленная тема переходит в партию виолончели, благодаря чему в её звучании появляются новые краски – глубина и экспрессивность. Этого эффекта поможет добиться широкое вибрато и мягкая смена смычка. Известно, что выразительная кантилена является одним из критериев исполнительского мастерства виолончелиста. Как утверждал в своей книге *История виолончельного искусства* Л. Гинзбург, мастерски исполненная, выразительная кантилена позволяет говорить о «высокой культуре звучания» [13, с. 102]. Чтобы ее добиться, важна «манера держания смычка – естественная, свободная, и принципы его ведения, придавая существенное значение красоте тона ... Насыщенность тона, широкое «дыхание» смычка, динамическое разнообразие» [idem] – все эти навыки необходимы виолончелисту в процессе исполнения кантиленных фрагментов *Трио «Oglan»*.

В партии скрипки экспонируются восходящие, словно «парящие», пассажи триолей, придавая ансамблевому звучанию (вместе с партией фортепиано) объем и «стереоскопичность».

Раздел *B*, *Andante sostenuto* (тт. 61-75) – лирический центр произведения, выводящий виолончель на лидирующие позиции в камерном ансамбле. Кантиленная тема виолончели производна от темы вступления, но отличается от неё выразительным начальным октавным скачком, позаимствованным из призывов трембиты (мундштуковый духовой инструмент, используемый пастухами для сообщения на дальние расстояния до 10 км). Достоверно сымитировать этот эффект поможет применение *portamento*: по свидетельству Р. Сапожникова, *portamento* является ярким средством выразительности: «... которым нужно пользоваться обдуманно и умело, избегая грубых антимзыкальных «подъездов»» [56, с. 18].

**Нотный пример 28.** Д. Гагауз  
*Трио «Oglan»*. Раздел В

Этот раздел в полной мере выявляет диалогическую природу музыкального материала: мелодические фразы виолончели дополняются трелями и восходящими пассажами партии скрипки в верхнем регистре. Инструментальный дуэт передаёт идиллическую атмосферу разговора парня и девушки – героев трио. В исполнении кантиленой темы нужно стремиться к такому идеалу звучания, который описал Л. Гинзбург применительно к русской виолончельной школе, видевший его в «выразительности и содержательности, в сочетании силы и красоты, мужественности и теплоты, в богатстве тембровых и динамических оттенков» [13, с. 611].

Особого внимания требует исполнение начального октавного скачка. По мнению А. Броуна, октавные скачки «как с опорой на большой палец, так и без опоры (в более высоком регистре) требуют специальной проработки. Здесь пространственные ощущения должны сочетаться с точными слуховыми представлениями» [8, с. 66].

Игривый танцевальный характер раздела С подчёркивается сменой размера (12/8), темпом *Più mosso*, использованием метроритмических особенностей молдавского народного танца – *hora*. Тема неоднократно передаётся скрипке, виолончели и фортепиано: каждый инструмент, благодаря своему тембру, вносит свою лепту в развитие танца; при передаче темы от инструмента к инструменту важно не потерять характер танца.

**Нотный пример 29.** Д. Гагауз  
*Трио «Oglan»*. Раздел С

К концу раздела оба солирующих инструмента исполняют зажигательную хору, раскрашивая её своими тембровыми нюансами.

Наибольшую сложность для виолончелиста представляет граница разделов  $B_1$  и  $A_2$ , начиная с 118 такта. Здесь партия виолончели основана на арпеджированных пассажах секстолями, охватывающих диапазон: *ре* большой октавы – *соль* второй октавы (с 1 по 13 позиции). Исполнителю важно подобрать удобную аппликатуру, по возможности в одной позиции использовать три струны. Штрих, наиболее удобный для исполнения секстолей – 2 ноты *legato*, 2 ноты *non legato*, 2 ноты *legato* в первой половине смычка, чтобы каждая секстолю начиналась смычком вниз (II). При таком штрихе звукоизвлечение более контролируемо, а артикуляция – более уверенная. Кульминация этого виртуозного раздела – на *fff* в высоких позициях (11 и 13 позиции).

**Нотный пример 30.** Д. Гагауз  
Трио «Oglan». Раздел  $B_1$ . Партия  
виолончели

В работе над арпеджио могут оказаться полезны методические рекомендации, содержащиеся в «Школе для виолончели» К. Ю. Давыдова. Известно, что в данном пособии представлено 55 вариантов штриховых комбинаций, применяемые в трёх- и четырёхструнном арпеджио [13, с.112], которые могут быть использованы виолончелистом в репетиционном процессе. Особого внимания требует интонирование полутонов на виолончели. В работе над этими приемами можно применять так называемый «шарнир Давыдова», суть которого сводится к применению «изгиба в первом суставе большого пальца левой руки», который позволяет значительно

облегчить использование «четвёртого пальца в ставке при удержании первого пальца на струне» [13, с. 228.].

Особый интерес вызывает заключительный раздел макроформы  $A_2$ , построенный на первоначальной дуэтной теме виолончели и скрипки. Если в начале произведения она звучала нежно, то сейчас – патетично и жизнеутверждающе. Инструментальный унисон, украшенный нисходящими выписанными мордентами в партии виолончели на струнах *соль* и *до*, усиливает торжественность этого гимна всепобеждающей любви.

**Нотный пример 31.** Д. Гагауз  
*Трио «Oglan»*. Раздел  $A_2$

The image shows a musical score for a Trio by D. Gagauz, Section A2. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The tempo is marked 'Lento maestoso' and the dynamics are 'ff appassionato'. The score shows a unison melody between the violin and viola, with the piano providing harmonic support. The score includes fingerings and articulation marks like mordents.

Д. Гагауз применяет унисонное экспонирование основной темы в партиях скрипки и виолончели. Такой приём типичен для многих музыкальных культур, основанных на монодии – в том числе, для турецкой или гагаузской традиционной музыки. Тем самым композитору удаётся создать атмосферу аутентичного музыкального исполнительства. Таким образом, *Трио* Д. Гагауза является частью более общей тенденции молдавской музыкальной культуры конца XX начала XXI века, которую В. Аксенов описал как «привлечение представителей национальных меньшинств к культивированию специфики своей культуры» [68, р. 84].

## 2.2. *Трио № 2* Г. Няги как пример полифонизации жанра

Георге Няга (1922-2003) – известный молдавский композитор, педагог, сын основоположника национальной композиторской школы Штефана Няги, заслуженный деятель искусств МССР [73]. Начал учиться игре на скрипке у Гарабета Авакяна, а позднее, в 1937-1940 гг., продолжил обучение в Королевской академии музыки и драматического искусства в Бухаресте, где его преподавателями были Константин Ноттара и Санду Албу. Г. Няга окончил также Московскую

Государственную дважды ордена Ленина Консерваторию имени П. И. Чайковского по классу скрипки (1948) (преподаватель Б. Е. Кузнецов) и ассистентуру-стажировку в том же учебном заведении (1949-1952).

С 1953 г. преподавал скрипку в Кишиневской Государственной консерватории, а с 1957 г. – в музыкальной школе-десятилетке, позднее став заведующим кафедрой струнных инструментов Кишиневской консерватории. Одновременно молодой музыкант почувствовал свое призвание композитора и в 1958 году окончил Кишиневскую государственную консерваторию по специальности «композиция» в классе проф. Леонида Гурова. В 1958 г. стал членом Союза композиторов. Лауреат Государственной премии, Заслуженный деятель искусств. До своего отъезда в США в 1999 году преподавал в Институте Искусств им. Г. Музическу. Композитор Г. Няга скончался 24 ноября 2003 года, и был похоронен в Далласе, США [78, р. 207; 26, сс. 68-70].

Творческое наследие композитора отличает жанровое разнообразие. Г. Няга отдал дань опере (*Глира* или *Барбу Лэутару*, 1974; *Золотой рог*, 1982; монооперы *Птица Феникс*, 1995, и *Нефертити*, 1997), симфоническому творчеству (в его творческом портфеле – 3 симфонии, написанные в 1958, 1965 и 1983 годах соответственно, *два концерта для скрипки с оркестром* (1973 и 1979), *Концерт для камерного оркестра*, 1975) и др.

Однако большая часть его сочинений принадлежит камерно-инструментальным жанрам: 2 струнных квартета, 2 сонаты для скрипки и фортепиано (1957 и 1991), сюиты для струнного квартета (1965). Несмотря на то, что скрипка лидирует в числе композиторских предпочтений, среди его камерных опусов можно найти сочинения для виолончели: *Сюита для виолончели и фортепиано* в 5 частях (1986), *Пьеса для виолончели и фортепиано* (1980), а также сочинения для контрабаса.

В контексте нашего исследования особое значение приобретают фортепианные *Трио*, созданные в 1976 и 2001 гг. соответственно. Поскольку первое трио написано для кларнета, скрипки и фортепиано, сосредоточимся на анализе более позднего *Трио*. По мнению И. Чобану-Сухомлин, Г. Няга – один из наиболее значимых молдавских композиторов XX века, внесших значительный вклад в развитие национальной композиторской школы [78, р. 207]. С точки зрения индивидуального композиторского стиля, эволюция композиторского языка Г. Няги не была типичной для своего времени. Он часто посещал страны Европы, был знаком со многими западными композиторами и их сочинениями, с инновациями в сфере композиторских техник своего времени.

Цитируемый ранее автор считает, что по сравнению с другими молдавскими композиторами 1980-х годов, чье творчество колеблется между неоромантизмом и неофольклоризмом [idem], Г. Няга выделяется «благодаря более экспериментальному характеру своего творчества» [idem].

К счастью, рукопись *Трио* сохранилась, что дало возможность проанализировать это сочинение. С точки зрения стилистики данного произведения, сошлемся на мнение Н. Кичук, которая утверждает, что данный опус впитал стилевые инновации конца XX века, что нашло проявление в насыщенности и сложности концепции, обилии тематических образований, общей хроматизированности и полифоничности изложения [71, p. 42]

*Трио* № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги представляет собой крупное одночастное произведение, состоящее из трех разнотемповых блоков: *Lento* (т. 1-77), *Allegro con brio* (т. 78-291), *Lento* (т. 292-341).

**Схема 2. Г. Няга. *Трио* № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано.**

<i>Lento</i>	<i>a tempo</i>	<i>Allegro con brio</i>						<i>Lento</i>
<i>A</i>	связка	<i>B</i>						<i>C</i>
Экспозиция фуги		Сонатная форма						<i>c1 c2</i>
		Экспозиция		Разработка			Реприза	
				1 эта п	2 эта п	3 эта п		
		ГП	ПП	ГП	ПП	ГП	ГП	П П
$\frac{3}{4}$	4/4	C	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$
1-77тт.		78-291тт.						292- 341тт.

Если взять за основу пропорции частей, создается впечатление, что средний раздел – основной, а обрамляющие его разделы в медленном темпе выполняют композиционную функцию вступления и завершения.

Начальная тема проводится в партии виолончели, в низком регистре на фоне педали фортепиано на звуке *до*, вызывая аллюзии с базирующимся на монодии «европейским ориентализмом» [36, с. 114].

**Нотный пример 32.** Г. Няга *Трио*  
№ 2. Раздел А. Партии  
виолончели и фортепиано

The image shows a musical score for Cello and Piano. The tempo is marked 'Lento'. The Cello part is in the bass clef, 3/4 time, and features a melodic line with fingerings (IV, III, IV, III, IV) and dynamics (mp, mf). The Piano part is in the treble and bass clefs, 3/4 time, and features a harmonic accompaniment with dynamics (p, mp).

Специфика этой темы требует особого подхода к исполнению. Острые интонационные ходы, хроматизмы должны быть подчеркнуты при помощи виолончельного интонирования: здесь допускается более утрированное, акцентированное в интонационном плане исполнение, свойственное великим мастерам прошлого. В качестве аналогии обратимся к тому, как А. Броун описывал подход к интонации П. Казальса: «Пабло Казальс рассматривает интонацию как нечто живое, допускающее какие-то отклонения от застывшего темперированного строя. Его вводный тон звучит особенно остро, ярко стремясь к тонике, его бемоли «тянут» вниз, а диезы – «вверх» [8, с. 82].

Так как мелодия построена на двухтактных фразах, задача виолончелиста состоит в том, чтобы подчеркнуть структуру мелодии, уделив внимание половинным длительностям, подчёркивая строение темы штрихом *legato*, которое длится на все два такта фразы. Мелодические скачки на септиму необходимо исполнять на соседних струнах во избежание прерывистости и ненужных акцентов, которые могут разрушить сумрачный характер мелодии.

Особое внимание в исполнении данной темы нужно обратить на *vibrato*: оно «придает звучанию певучесть и особую выразительность, дающие смычковой группе преимущество перед другими инструментами. При правильном применении вибрато можно достигнуть большого художественного эффекта. Вибрато усиливает эмоциональное воздействие исполнителя на слушателя. В его основе должно лежать определённое художественное намерение, т. к. часто физиологическое вибрато вносит в исполнение назойливое однообразие; (...) и полностью обесценивает его содержание» [4, с. 18].

18-тактовая тема построена на элементах двенадцатитоновой хроматики,

использующей преимущественно полутоновое движение, хотя в его модальной структуре встречаются и целотоновые ходы.

**Нотный пример 33.** Г. Няга *Трио*  
№ 2



В партии виолончели обращает на себя внимание «расщепление мелодической линии на скрытые голоса. (...) интервальный разрыв, обнаруживающийся, как правило, между структурными единицами мелодии – фразами – и обуславливающий эффект скрытого движения голосов» [46, с. 20].

Несмотря на использование хроматики, построение мелодической линии в партии виолончели очень естественно и логично и основано на приеме секвенцирования, а педаль в партии фортепиано на выдержанном звуке уравнивает общее звучание. Структура темы немного напоминает тему фуги, в которой есть выразительное ядро (тт. 1-2) и его развертывание (тт. 3-6), а второе проведение темы от звука *фа* напоминает соотношение пропоста-риспоста в фуге. По своей структуре тема трехэлементна и симметрична (каждый элемент продолжительностью 6 тактов): начальная фраза строится от звуков *до* и *фа*.

Условно обозначим этот материал как *тему* (Т). В дальнейшем эта тема точно проводится в партии фортепиано (тт. 18-34), на фоне педали в правой руке, в то время, как в партии скрипки излагается контрапунктирующий материал. Первоначально партия скрипки построена на параллельных секстах в нисходящем движении, которые используют те же полутоновые соотношения, которые доминировали в начальной теме в партии виолончели. Благодаря консонирующим интервалам, общее звучание фактуры лишено интонационной остроты. Обозначим параллельные сексты как конструктивный элемент № 2 (КЭ 2).

**Нотный пример 34.** Г. Няга *Трио*  
№ 2. Раздел А. КЭ 2 в партии  
скрипки



Начиная с 18 т. мелодия в партии скрипки строится на кратких мотивах в амбигуе малой терции; этот же интервал используется в качестве шага секвенции, придавая музыке ламентозный характер. В дальнейшем оба элемента в партии скрипки – секстовый параллелизм и малотерцовые попевки – объединяются по вертикали, еще раз подчеркивая линейную природу ансамблевой фактуры. Они получают название конструктивный элемент №3 (КЭ 3).

**Нотный пример 35.** Г. Няга *Трио*  
№ 2. Раздел А. КЭ 3 в партии  
виолончели



В т. 35 этот мотив звучит в партии виолончели и разделён на 2 части: половинная нота исполняется вниз смычком, а весь последующий такт – вверх смычком для смягчения опорной ноты в интонации вдоха, что придаст мелодической линии цельность.

Если принять в качестве гипотезы идею, что в основе этой формы – принципы построения трехголосной фуги (по числу участников трио), в т. 35 *a tempo* начинается разработка фуги, связанная с изложением темы от звука *ми бемоль – ля бемоль* в партии фортепиано, в то время как струнники исполняют третий элемент (КЭ 3). В партии фортепиано в это время излагаются Т и КЭ 2. Тот же прием используется от звука *ля бемоль* (как в исходной теме). Таким образом, темы излагается трижды: единожды в партии виолончели и дважды в партии фортепиано, а два других элемента используются как противосложения. С точки зрения тонального плана этот раздел формы, трактуемый нами как квазифуга, тонально разомкнут.

### Схема 3. Строение фуги

viol in			КЭ 2	КЭ 3	КЭ 3	КЭ 2	КЭ 3	КЭ 3	КЭ 3
cell o	Т от <i>до</i>	Т от <i>фа</i>	Т				КЭ 3	КЭ 3	КЭ 3
pian o	ОП	ОП	ОП	ОП Т от <i>до</i>	ОП Т от <i>фа</i>	ОП Т	КЭ2 Т от <i>ми</i> <i>бемоль</i>	КЭ 2 Т от <i>ля</i> <i>бемоль</i>	КЭ 2 Т
так ты	6	6	6	6	6	6	6	6	6
	18			18т			18		

В следующем разделе (тт. 52-63) использован контрастный материал: это гомофонно-гармоническая фактура в партии фортепиано при паузирующих струнных инструментах. Она достаточно выразительна, хотя и не виртуозна, как традиционная каденция, и имеет несколько иной образный строй (ремарка автора: *poco scherzando più mosso crescendo*). Здесь меняется размер (4/4 вместо  $\frac{3}{4}$ ), появляется триольное движение и параллелизм хроматических секст, заимствованные из КЭ 2, а партия фортепиано построена на секвенциях, производных от КЭ 3. С точки зрения пропорций, этот раздел достаточно краткий.

Следующий раздел *Tempo I* (тт. 64-77) возвращает слушателя к полифоническим принципам: новая тема также использует малотерцовые ходы и нисходящие хроматические секунды. Тема проводится у виолончели. В отличие от начальной темы, музыкальный материал данного раздела излагается в более подвижном темпе, сохраняя ту же изломанность (со скачками на квинту и септиму). Как и в начальной теме, здесь необходимо продумать аппликатуру так, чтобы скачки были бы исполнены в одной позиции на ближайших струнах, «от умелого выбора аппликатуры во многом зависит качество исполнения. (...). Поскольку аппликатура помимо художественного средства является также техническим приемом, то на её подбор прямое влияние оказывает степень развития, гибкости и податливости игрового аппарата» [4, с. 21].

Основной мотив длится один такт, штриховое решение автора делит его на два смычка (вопрос-ответ – вверх-вниз), поэтому такая техника правой руки помогает лучше выразить специфику мелодической линии. Начало «вопроса» – более конкретное, а ответ – мягче, как бы сглаживая изломанность мелодической линии. Начиная с т. 71, виолончельная партия «усиливается» партией скрипки с вовлечением диссонирующих

интервалов и сходных ритмических рисунков, а также динамизируется за счёт синкопирования.

**Нотный пример 36 а.** Г. Няга  
*Трио № 2. Связка. Партии виолончели и фортепиано*



**Нотный пример 36 б.** Г. Няга  
*Трио № 2. Связка. Партии струнных*



Чтобы более наглядно продемонстрировать соотношение голосов в данном разделе, приведем нотный пример, в котором обе мелодические линии нотированы в одном ключе, а партия виолончели записана на октаву выше.

**Нотный пример 37.** Г. Няга *Трио № 2. Связка*



Таким образом, первый раздел имеет трехчастное строение: крайние части – полифонические и ансамблевые, а средняя – гомофонно-гармоническая и сольная (фортепиано соло). С точки зрения пропорций, они неравны: 51 тт. – 11 тт. – 15 тт. Таким образом, если опираться на масштабнo-синтаксический критерий, первый раздел воспринимается как основной, а два последующих – как две контрастные связки ко второму разделу.

И в следующем разделе формы, занимающем такты с 78 по 291, полифонические принципы построения ансамблевой фактуры и полифонические формы выходят на первый план. Новая тема излагается первоначально в партии фортепиано (тт. 78-88): она динамична, моторна, с элементами скерцозности.

Поначалу тема, поддерживаемая резкими аккордами в правой руке, излагается одногласно в басу, а затем фактура становится целиком гомофонно-гармонической (тт. 81-83). В тт. 84-87 линейные приемы возвращаются, фактура становится двухголосной с неточной ритмической дублировкой в партиях левой и правой руки. Отметим также появление мелизматика: хроматические форшлагги придают движению еще большую стремительность, подчеркнутую также сменой метра (4/4 вместо 3/4). Подобная орнаментика вызывает ассоциации с народной музыкой: как пишет Я. Мироненко, «применение форшлаггов, коротких трелей, изредка мордентов связано с их фольклорной семантикой и помогает создать светлые, динамичные образы» [46, с. 22].

В дальнейшем музыкальный материал подвергается интенсивному развитию: композитор использует ритмические дробление, трехтактовая фраза сжимается до 1 такта и подвергается секвенцированию, а из гомофонно-гармонического фрагмента вычлняются отдельные элементы (тт. 88, 90). Два основных элемента темы как бы сталкиваются друг с другом, обеспечивая неустойчивый, разработочный характер этого раздела, в котором единицей измерения становится двутакт. Данный раздел завершается в т. 103. Его характер и масштабы позволяют говорить о нем как об условной главной партии основного раздела.

Таким образом, зона главной партии демонстрирует важнейшее качество музыкального языка камерно-инструментальных сочинений Г. Няги, а именно его полифоническую природу, которая, по утверждению Н. Кичук, присутствует во всех камерно-инструментальных сочинениях композитора, сочетаясь с другими средствами музыкальной выразительности, особенно, с приемами фольклорного генезиса [71, р. 42]. В то же время, усложнение исходной ладовой фольклорной основы сближает сочинение Г. Няги с опусами таких молдавских композиторов, как З. Ткач и В. Загорский [46, с. 23].

В т. 104 возникает контрастный музыкальный материал, условно определяемый как побочная партия. Это певучая мелодия в размере  $\frac{3}{4}$  излагается первоначально в партии скрипки (тт. 104-107), затем фортепиано (тт. 108-111), вновь провоцируя аллюзии с приемом имитации. В дальнейшем этот материал развивается на мотивах

побочной партии, но без ее изложения, напоминая о принципах построения интермедии в фуге.

Разработка начинается с изложения темы главной партии в т. 145 в левой руке фортепиано: здесь исходный мотив имитируется в верхнюю квинту в партии фортепиано, а в партии виолончели преобладает восходящее хроматическое движение, динамизирующее тему, звучащую в партии фортепиано. Этот раздел (тт. 145-202) можно расценивать как первый этап разработки, в котором развивается основной тематический элемент главной темы.

С точки зрения ансамблевой фактуры, следует отметить октавный унисон в партиях струнных инструментов (тт. 155-156), являющийся отличным способом проверки синхронной моторики у струнных, прием ритмической имитации (тт. 159-160) и др. приемы.

**Нотный пример 38.** Г. Няга *Трио*  
№ 2. Раздел В

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Pno.). The score covers measures 154 to 160. The Violin and Viola parts are written in treble and bass clefs respectively, and the Piano part is in grand staff. The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The overall texture is dense and rhythmic.

Второй этап разработки связан с побочной партией (тт. 202-219). Здесь применяются такие приемы, как неточная дублировка темы в партиях струнных инструментов, внедрение основного тематического элемента главной темы (тт. 209-211). Повторяющиеся мотивы в тт. 202, 206, 212, 216 и т.д. производны от побочной партии: их логичнее играть в одной позиции, одинаковой аппликатурой с применением ставки. Это поможет добиться стабильной интонации и идентичного характера исполнения.

В целом, фактура фортепианного аккомпанемента – гомофонно-гармоническая, а партии струнных либо дублируют партии друг друга, либо выстраивают контрастное или имитационное двухголосие, хотя эпизодически в партиях струнников появляются аккорды (т. 205).

Третий этап разработки (тт. 220- 261) также основан на втором элементе главной партии (форшлаги и хроматические интонации), что подтверждается сравнением тт. 84-87 и тт. 220-225.

Нотный пример 39 а. Г. Няга  
Трио № 2. Раздел В

Нотный пример 39 б. Г. Няга  
Трио № 2. Раздел В

С точки зрения динамики, этот раздел менее напряжен и драматичен, чем предыдущие, и подготавливает появление репризы.

В репризе (тт. 262-291) процесс развития не прекращается, о чем свидетельствует иной характер фактуры главной темы, появление новых элементов в партиях струнников, а также фактически новая побочная тема (тт. 279-291).

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 фразе цельность и уберёт фоническую резкость.

Заключительный раздел произведения возвращает слушателя к медленному темпу *Lento* и экспонированию нового музыкального материала: появляется мрачная тональность *b moll*, а в партии виолончели звучит тема широкого дыхания.

**Нотный пример 40.** Г. Няга *Трио*  
№ 2. Раздел С. Партии  
виолончели и фортепиано



В партии фортепиано мелодические линии дублируются в октаву, тем самым создавая линейную фактуру и напоминая о монодии как принципе музыкального мышления. Протяженность, медитативность этой темы позволяет предположить, что этот раздел – своеобразный философский итог произведения, эпилог, осмысление борьбы, произошедшей в основном разделе. Лишь в последних тактах произведения отдельными «всполохами» возникают реминисценции основного мотива главной темы (тт. 335 и 337).

Два такта фортепианного вступления подготавливают слушателей к спокойной размеренной теме, исполнение которой требует широкой вибрации и особого внимания к частоте *vibrato*: «необходимо, чтобы вибрирующий палец в любой игровой ситуации был достаточно устойчив во избежание высотных искажений звука» [3, с. 18]. Смычок должен прилегать к струне на всю ширину волоса, а смены смычка необходимо сделать практически неслышными. Звукоизвлечение, максимально приближенное к человеческому голосу, позволит подчеркнуть монологичность темы.

С точки зрения композиционной логики, этот раздел приближается к двухчастной простой развивающей форме (границы разделов соответственно: тт. 292-316 и 317-341), первый раздел которой основан на монодийном движении, а второй – на контрастном двухголосии в партиях струнных. Следует отметить появление активного мотива из темы главной партии (т. 335), который воспринимается как реминисценция, отголосок основного конфликта произведения.

### **2.3. Новые техники композиции в *I. N. O.* № 2 В. Ротару**

Владимир Ротару – композитор, дирижер и педагог, заслуженный деятель искусств МССР [76], представитель молдавской композиторской школы второй половины XX – начала XXI веков. Учился композиции в Кишинёвской консерватории в

классе Соломона Лобеля и Леонида Гурова (1956-1960). Камерно-инструментальные произведения В. Ротару можно условно разделить на сольные и произведения для ансамбля, в том числе, с участием виолончели. Среди них: *5 молдавских пьес для струнного квартета* (1976), *Сюита для струнного квартета* (1978), *Концертная хора для ансамбля виолончелей* (1979), *Романс для ансамбля виолончелей* (1979) [26 с. 79], *10 молдавских мелодий для струнного квартета* (1982), *10 молдавских мелодий для струнного квартета* (1986), *10 молдавских мелодий для струнного квартета* (1987) [78 р. 252], *Струнный квартет № 2*, *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано в двух частях (*Largo: Focoso, energico, giusto*) [78, р. 253].

Многолетняя педагогическая деятельность В. Ротару на кафедре концертмейстерского мастерства и камерного ансамбля, а также его работа в должности заведующего кафедрой [55] повлияли на появление некоторых камерно-инструментальных сочинений. Заботясь об обновлении педагогического репертуара кафедры, В. Ротару «был в курсе всех проблем организации учебного процесса, а потому оценивал возможности ансамблевого искусства не только в связи с его спецификой, но и в плане исполнительской деятельности преподавателей кафедры» [23, с. 140]. Вследствие сказанного, композитор нередко сочинял камерные опусы, рассчитанные на исполнение его коллегами по кафедре, тем самым пополняя не только концертный, но и учебно-педагогический репертуар.

С точки зрения стилистики камерно-инструментальных сочинений В. Ротару, следует отметить такие характерные черты, как использование молдавского фольклора, проявляющееся в приемах развития музыкального материала, рапсодийности форм, виртуозности и концертности, в прекрасном знании музыкальных инструментов и техники исполнения. Как опытный дирижёр, В. Ротару умел адекватно использовать возможности инструментов и ценить мастерство исполнителя – как в быстрых частях, так и в кантиленных.

В центре нашего внимания – одно из камерно-инструментальных сочинений В. Ротару, известного как своеобразный триптих для фортепиано, скрипки и виолончели под названием *I. N. O.*. По словам Н. Козловой, эти сочинения возникли последовательно в 2003, 2004 и 2006 годах соответственно как реакция композитора на дефицит отечественного камерного репертуара. Все три произведения имеют одинаковое название и порядковый номер, в то время, как аббревиатура *I. N. O.* скрывает начальные буквы имен первых исполнителей данных сочинений, членов кафедры, которой в это время руководил В. Ротару: Инна Саулова – скрипка,

Надежа Козлова – виолончель, и Ольга Юхно – фортепиано. Премьера *I. N. O.* № 1 состоялась 10 мая 2003 года в выставочном центре им. К. Брынкуш в рамках 12-ого международного фестиваля “*The Days of New Music*”, а *I.N.O.* № 2 – 18 июня 2004 года в Большом зале Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств в рамках 13-го международного фестиваля “*The Days of New Music*” [78, p. 254]. Премьера третьей части триптиха состоялась в 2006 году в Большом Зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Как утверждают Н. Козлова и С. Циркунова, музыкальный материал этого макро-произведения «опирался на технические возможности кафедрального исполнительского коллектива» [23, с. 140]. Несмотря на дидактический и «заказной» характер триптиха, композитору удалось создать три разных сочинения, с одной стороны, объединенных идеей и некоторыми приемами музыкального языка и исполнительской техники, а, с другой – расширить спектр выразительных приёмов камерно-инструментального музицирования.

В качестве материала для изучения мы выбрали *I. N. O.* № 2, поскольку именно эта часть триптиха основана на новаторских приемах в сфере музыкального языка, нетрадиционной трактовке мелодики, метроритма, ансамблевой фактуры. *I. N. O.* № 2 – двухчастный цикл по типу медленно – быстро (*Lento e molto rubato – Allegro scherzando*), типичный для молдавской инструментальной сюиты. Эта разновидность цикла встречается в сочинениях композитора в качестве устойчивой структурной модели в течение длительного периода, подтверждением чему могут служить *Импровизация и Токкатина для фортепиано* (1972) [26, с. 79], *2 пьесы для трубы и фортепиано: Прелюдия и Жок чобанеск* (1986), *Соната для скрипки и фортепиано Recitativ – Allegro scherzando* (1992-1993) [78, p. 253] и др. С точки зрения интонационной специфики, в данном опусе отмечено единство двух начал: типизация образно-драматургического содержания на народно-национальной основе и использование новых композиционных форм и средств музыкальной выразительности [39, с. 11].

Из всех произведений макроцикла, только второе *Трио* написано с использованием приёма современной композиторской техники – нетактированной нотации [52]. В произведении отсутствуют тактовые черты, а их функцию косвенно берут на себя короткие генеральные паузы. «В. Ротару часто отказывается от обозначения метра и тактовых черт. Он указывает лишь величину основной доли метра (обычно – четверти), предоставляя исполнителям свободу в нахождении акцентируемых

звучаний. В работе со студентами этот факт является дополнительной трудностью, поскольку осложняет ритмическую координацию ансамблевых голосов» [23, с. 114]. Именно эта деталь привносит элемент импровизации, одновременно создавая определённые трудности в ансамблевом исполнении.

Музыкальный материал построен на мотивах, фразах, диссонирующих интервалах, в частности, секундах, которые становятся одним из центральных элементов драматургии произведения, варьируясь в аккордовых кластерах, форшлагах, мелодических вариантах. Что касается трактовки инструментов трио, цитируемые выше авторы определяют данный аспект следующим образом: «скрипка выступает носителем лирического, кантиленного начала. Рояль выполняет функцию создания гармонической вертикали. Помимо этого насыщенность фортепианного звучания придает музыке концертные черты. Партия виолончели в основном дублирует мелодию скрипки или вступает с ней в имитационные переключки. В разработочных разделах формы встречаются моменты тембрового противопоставления струнных и фортепиано. Все вместе способствует возникновению органичного соотношения голосов фактуры и приводит к формированию яркого, художественно убедительного музыкального произведения» [23, с. 114].

В первой части цикла композитор представляет исполнителям возможность стать соавторами: свобода темпа и метра позволяет трактовать начальную тему в индивидуальном ключе. Скрипка с виолончелью начинают тему в октавный унисон в стиле византийской монодии [47], а фортепиано отвечает триольными октавными скачками и характерными секундами. В условиях, когда оба струнных инструмента играют в сопровождении фортепиано, как отмечает А. Броун, требуется «поправка на темперацию, особенно, если в определённые моменты оба инструмента встречаются в унисонном или октавном звучании» [8, с. 84].

**Нотный пример 43.** В. Ротару  
I. N. O. № 2. I часть. Раздел *Lento*  
*e molto rubato*

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The tempo and performance instruction is 'Lento e molto rubato' with a metronome marking of 42. The Violin and Cello parts are in unison, playing a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The score is written in a single system with three staves.

Медленный темп, повествовательный характер темы с динамической кульминацией на *ff*, прием *parlando rubato* напоминают молдавские дойны или бочеты. Связь с жанром бочета подчеркивается также узким амбикусом мелодии, в которой задействованы интервалы секунды и терции, а также богатым орнаментированием. Подобные приемы, по мнению М. Бобок, характерны для мелодики данного жанра [69, р. 106].

В партиях виолончели и скрипки используется унисон. Основная сложность для исполнителей – это хорошее «чувство локтя», или, как сформулировала в своей работе «Камерный ансамбль. Учебное пособие» Р. Хурматуллина, «биофизический уровень взаимодействия, которым должны обладать в процессе музицирования все ансамблисты» [62, с. 21]. Начала и окончания фраз, характер и динамика их исполнения должны соответствовать друг другу.

Дальнейшее развитие музыкального материала вовлекает богатую орнаменту (морденты и форшлаги), бинарные ритмические фигуры сменяются триольными. Этот раздел должен быть сыгран в едином стиле и звучать как один инструмент. Ритмические попевки и секундовые мотивы получают мелодическое и гармоническое развитие, а группы восьмых на фоне фортепианных аккордов убедительно подводят к кульминации на *ff* в цифре В.

Краткая кода, завершающаяся на фермате, построена на материале неторопливой начальной темы. Первая часть написана в монотематической форме с кодой.

#### Схема 4. В. Ротару *I. N. O. № 2. I часть.*

раздел формы	<i>a</i>	<i>a</i> <i>1</i>	<i>a</i> <i>2</i>	кода
название разделов	<i>Lento e molto rubato</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>Tempo primo</i>
динамика	<i>p</i>	<i>m</i> <i>f</i>	<i>p</i>	<i>p</i>

Вторая часть *Allegro scherzando* написана в сонатной форме. По утверждению Е. Мироненко, «эта задорная, бурная музыка напоминает народные «переплясы» Прокофьева – оптимистичный гимн динамике деятельного движения» [42, с. 43]. Центр тяжести переносится на метроритмические аспекты: по замыслу самого автора, ритмика начальной темы сходна с ритмическими рисунками быстрых болгарских танцев [51], что обусловило смену размера с 2/4 на 3/8.

Главная партия – яркий пример причудливого, ритмически акцентированного болгарского танца.

**Нотный пример 45.** В. Ротару  
I. N. O. № 2. II часть. Экспозиция

The musical score for Example 45 is titled "Allegro scherzando" and is marked with a circled "1". It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Pno.). The Violin part has a dynamic marking of *mf* and includes a *pizz* (pizzicato) instruction. The Viola part has a dynamic marking of *f* and includes a *mf* marking. The Piano part has a dynamic marking of *f* and includes a *mf* marking. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Задорную тему скрипки подхватывает фортепиано, а в партии виолончели излагается «бурдонный» пиццикатный аккомпанемент на открытых струнах. Квинты *pizzicato* звучат сухо, ритмически точно совпадая с акцентированными нотами у скрипки и создавая своеобразный ритмический и тембровый аккомпанемент. Здесь также велика роль монодийного мышления, о чем свидетельствует применение октавного унисона в партиях скрипки и виолончели. Это отличная проверка струнников и пианиста на владение синхронной артикуляцией и чёткой атакой звука в быстром темпе.

Побочная партия (ц. 2) контрастна по своей образности, лирична, хотя интонационно родственна главной теме.

**Нотный пример 46.** В. Ротару  
I. N. O. № 2. II часть. Экспозиция

The musical score for Example 46 is titled "Un poco meno mosso" and is marked with a circled "2". It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Pno.). The Violin part has a dynamic marking of *p* and includes the instruction "leggero e poco cresc.". The Viola part has a dynamic marking of *p* and includes the instruction "leggero e poco cresc.". The Piano part has a dynamic marking of *p* and includes the instruction "leggero e poco cresc.". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Здесь изменяется темп (*Un poco meno mosso*) и динамика (*p, leggero e poco crescendo*), а по характеру мелодического материала тема напоминает арию. В данном разделе участники ансамбля трактуются по-иному: солирующая скрипка

поддерживается характерным для арии арпеджированным аккомпанементом в партии фортепиано, а партия виолончели исполняется *arco*. Четвертные ноты исполняются акцентированным *detashe*, по характеру своего звучания напоминающим *pizzicato*, а восходящие шестнадцатые должны быть синхронны с партией скрипки.

Начало разработки (ц. 3 *Più mosso*), построенное на материале побочной партии, использует прием имитационной полифонии в партиях скрипки и фортепиано. В экспрессивных октавных унисонах струнных (ц. 4) можно узнать тему пролога. Это одна из кульминаций разработки. Каждая нота акцентирована. Патетическая декламационная тема исполняется синхронно широким смычком с полным, мощным звукоизвлечением. «Для того, чтобы тематический материал динамически разнообразно звучал, а фразировка была пластичной, – пишет Л. Гинзбург, – исполнителям, в особенности виолончелисту, необходимо в совершенстве владеть техникой грифа, уметь плавно переходить смычком со струны на струну» [14, с. 134].

**Нотный пример 47.** В. Ротару  
I. N. O. № 2. II часть. Разработка

Цифра 5 – «бешеный» трёхголосный канон, темп которого (*Presto possibile*) зависит от виртуозности исполнителя и возможностей самого инструмента. Композиторский приём – октавный унисон скрипки и виолончели – держит в напряжении не только струнников, но и пианиста. В этой кульминации все три инструмента – солирующие: они действительно равноправны. Точное и идентичное исполнение ритмических акцентов в начале квартолей и секстолей и чёткость мелкой моторики позволят выдержать высокий темп.

Добиться синхронности артикуляции также поможет смена штриха с *detashe* на *spiccato*. Известно, что «основные виды «спиккатных» штрихов можно условно разделить на «прыгающие» и «бросковые». Если последние могут быть выполнены в любом месте смычка, то первые тяготеют к его центру тяжести, где эластичность волоса и упругость трости проявляются наиболее ярко», – пишет А. Броун [8, с. 46]. В плане

техники, данный штрих требует «максимального ограничения, активности предплечья и кисти. В «спиккатных» энергия движения всей руки передаётся кисти и пальцам, которые совершают рефлекторные движения вместе со скачущим смычком» [idem].

**Нотный пример 48.** В. Ротару  
I. N. O. № 2. II часть. Разработка



Следующая кульминация в ц. 6. (*Molto animato*) связана с трансформацией главной темы за счёт появления триолей.

**Нотный пример 49.** В. Ротару  
I. N. O. № 2. II часть. Разработка



Главная тема изложена в партии скрипки двойными нотами, а партия виолончели дублирует мелодический материал скрипки, придавая кульминации звуковую мощь и объемность, поддержанную ритмически организованными аккордами фортепиано. Триольные восьмые в партии виолончели исполняются широким *detashe* в середине смычка: известно, что «характерным условием выполнения этого штриха является постоянный нажим проницающего предплечья» [8, с. 44].

Нарастание напряженности приводит к генеральной кульминации в ц. 10, в которой в партиях струнных инструментов на *fff* звучит фраза из первой части, завершающаяся на фермате. Данная громкостная динамика создает препятствия чистоте интонирования на виолончели. Известно, что «чрезмерный (...) нажим всегда приводит к «сдавленному», «хриплому» звуку, а слишком скорое ведение смычка

вызывает шумовые призвуки или в лучшем случае звук «поверхностный», невыразительный» [56, с. 34]. Следует также иметь в виду, что «смычок (волос), двигаясь по струне, не только вызывает ее колебания, но одновременно глушит их, являясь своего рода «демпфером». Отсюда ясно, насколько важно дать звуку «выход», не приглушая излишним нажимом и без того затруденные колебания струны». [idem].

**Нотный пример 50.** В. Ротару  
I. N. O. № 2. II часть. Разработка,  
Кода



С ц. 11 начинается главная тема второй части в партии скрипки на *p*. Это краткая, но энергичная реприза-кода, возвращающая слушателю радость танцевального движения. Форма изложения музыкального материала такая же, как в начале второй части, что создает композиционный эффект обрамления. Фортепиано подхватывает скрипичную тему, а в партии виолончели используются артикулированные *pizzicato* на открытых струнах.

С точки зрения архитектоники, вторая часть выглядит следующим образом:

**Схема 5.** В. Ротару I. N. O. № 2. II часть.

Экспозиция		Разработка					Реприза-Кода
ГП	ПП	ПП	Кульминация 1	Канон	Кульминация 2 ГП	Кульминация 3	ГП
ц. 1	ц. 2	ц. 3	ц. 4	ц. 5	ц. 6	ц. 10	ц. 11
<i>Allegro scherzando</i>	<i>Un poco meno mosso</i>	<i>Più mosso</i>	<i>Molto agitato</i>	<i>Presto possibile</i>	<i>Molto animato</i>	<i>Adagio e molto espressivo</i>	

## 2.4. Влияние джаза на музыкальный язык *Трио* О. Негруцы

Олег Негруца (1935) – один из старейших из ныне живущих композиторов Республики Молдова, чей композиторский стаж насчитывает пять десятилетий, а жанровая палитра охватывает, с одной стороны, инструментальные и вокальные миниатюры, а, с другой, – масштабные композиции – концерты и трио. По мнению музыковедов, творчество О. Негруцы отличается индивидуальностью музыкального языка, демократичностью и доступностью. Еще в 1960-е годы композиторскому таланту О. Негруцы помогло раскрыться сотрудничество с известным молдавским музыкантом Шико Арановым, композитором и руководителем джаз-оркестра. Может быть, поэтому в его сочинениях обнаруживается влияние эстрадной музыки и джаза [74].

Камерно-инструментальные сочинения О. Негруцы относятся к пласту композиторского творчества Республики Молдова, ориентированному, по словам Е. Мироненко, «на соотношение академической музыки и таких жанров, как джаз и сценическая музыка, что мы видим в некоторых композициях, написанных О. Негруца, В. Бурля, М. Стырча, И. Якимчук» [89, с. 27]. В списке камерно-инструментальных сочинений композитора – два фортепианных трио: *Трио для кларнета, валторны и фортепиано*, созданное в 1993 году, и *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано*, датированное 2004 годом. В процессе изучения нотного материала произведения нами было замечено, что музыкальный материал II части *Трио* полностью совпадает с концертом для валторны и струнного оркестра, написанным в 1988 году. Позднее, композитор адаптировал его к составу фортепианного трио.

В фортепианных трио композитора выявляется ориентация на разные типы циклической формы: если в первом *Трио* О. Негруца опирается на двухчастную структуру, в основе которой – темповый контраст «медленно-быстро», что типично для фольклорного музицирования, то в следующем произведении данного жанра композитор придерживается традиционной для классической и романтической музыки трехчастности с соотношением темпов: *Allegro moderato – Tranquillo – Allegro con brio*.

Второе фортепианное *Трио* состоит из трех частей. Поскольку в рукописи используется сквозная нумерация страниц второй части и третьей части, можно утверждать, что средняя и заключительная части исполняются *attacca*.

Первая часть написана в форме сонатного *allegro* со вступлением.

### Схема 6. О. Негруца *Трио*, I часть

раздел формы	Вступление	Экспозиция			Разработка	Реприза			Кода
		ГП	СП	ПП		ГП	СП	ПП	
Тема		ГП	СП	ПП	ГП	ГП	СП	ПП	ГП
тональный план	<i>F-Dur</i>	<i>B-Dur</i>	<i>F-Dur</i>	<i>B-Dur</i>	<i>F-Dur-B-Dur F-Dur</i>	<i>B-Dur</i>	<i>B-Dur</i>	<i>B-Dur</i>	<i>B-Dur</i>
темпы	<i>Allegro moderato</i>	<i>Risolut</i> <i>o</i>		<i>Cantabile</i>	<i>Tempo I</i> <i>Risolut</i> <i>o</i>	<i>Tempo I</i>		<i>Cantabile</i>	<i>Tempo I</i>
такты	1-8	9-22	23-40	41-72	73-121	122-136	137-153	154-185	186-205
		16	16	32		48	16	32	
	8	64				48	64		

I часть написана в классической сонатной форме в темпе *Allegro moderato* со вступлением. Основная тональность – *B-dur*, метроритмические особенности части основаны на использовании четного (двух- или четырехдольного) размера. Энергичное по характеру вступление основано на четкой артикуляции всех партий, на подчеркнутых акцентах. Несмотря на участие всех инструментов камерного ансамбля, основная тематическая нагрузка ложится на партию виолончели.

#### Нотный пример 51. О. Негруца *Трио*. Вступление. Партия виолончели



После уверенного акцентирования выдержанного звука, последующие триоли и синкопы исполняются лёгким штрихом: пальцы левой руки нажимают струны с сухим стуком по грифу: это придает мелкой технике в быстром темпе чистоту интонирования и последующую четкость звукоизвлечения. В правой руке кисть должна быть жёсткой, отчего характер исполнения мелких длительностей *non legato* становится более задорным и упругим, а мелодия – более радостной и энергичной.

Чередование триольного и синкопированного ритма представляет собой квазиджазовый элемент (следует отметить, что именно в партии виолончели впервые обнаруживается сочетание триолей и пунктирного ритма) на *crescendo*. Под влиянием джазовой практики, ритмический рисунок  исполняется не традиционно, а, скорее,

как ритмическая модель ♩ внутри триоли. Эта ритмическая специфика таит опасность постепенного ускорения, чего категорически не стоит делать. В т. 3 партия скрипки подхватывает мелодическую линию партии виолончели, создавая линейную фактуру, а именно моноритмическое двухголосие в сексту, усиливая тем самым исходный мелодический элемент; с т. 5 струнники вместе исполняют эту тему в дециму, доводя звучание до *ff*.

**Нотный пример 52.** О. Негруца  
*Трио. I часть. Вступление*



Подобный прием не только темброво «расцветчивает» мелодию, но и расширяет общий диапазон звучания партий струнных. Моноритмичность и консонантность в соотношении партий струнных требуют лёгкости исполнения, ритмической и артикуляционной идентичности игры и сохранения энергичного характера мелодии.

Партия фортепиано во вступлении носит фоновый, аккомпанирующий характер. В партии левой руки используется доминантовый органный пункт на звуке *фа* в октавном удвоении в нижнем регистре фортепиано (большая и контроктава), что усиливает эффект напряженного ожидания. В т. 7 в партии правой руки повторяется триольный ритм мелодии струнных на *ff*: таким образом, все инструменты участвуют в яркой динамической кульминации вступления, подготавливая тему главной партии.

Отметим попутно, что построение вступления на доминантовом органном пункте, более типично не для классического вступления сонатной формы, а скорее для доминантового преддыкта к репризе. В то же время, подобный прием под названием *vamp* [94] широко применяется во вступительном разделе джазовых композиций. По мнению данного источника, *vamp* представляет собой короткую фразу типа остинато или риффа, применяемую в джазе, а также в таких направлениях, как госпел, соул, фанк. В отличие от приемов остинато и риффов, *vamp* может состоять из одного аккорда, исполняемого в определенном ритме. В других источниках, например, в

учебнике М. Гридли, указывается, что *vamp* – прием, применяемый в начале композиции, в зоне инструментального вступления, основанный на многократном повторении аккомпанирующим составом короткого мелодико-ритмического элемента, исполняемого до тех пор, пока солист не будет готов начать исполнение джазового стандарта [93, с. 405].

Описанный ранее прием подготавливает слушателя к восприятию главной темы в основной тональности части *B-dur*. Выбор тональности также создает определенные аллюзии с джазовой музыкой, поскольку в джазе предпочтение отдано бемольным тональностям, что связано с исполнительской практикой духовых инструментов. Несмотря на то, что вступление не содержит рельефный тематический материал, различные тематические и фактурные элементы последнего будут использованы в дальнейшем во всех разделах первой части. К ним относятся контрастное двухголосие в соотношении партий скрипки и виолончели, а также струнной группы и фортепиано; чередование триольного движения и синкопированного ритма; опевание ступеней, хроматизация и др. Таким образом, вступление играет важную драматургическую роль, «задавая» определенные стилевые и жанровые очертания темам сонатного аллегро.

Главная партия (ц. 1, т. 9) состоит из 16 тактов и представляет собой большой период единого строения с довольно интенсивным мотивным развитием:

**Нотный пример 53.** О. Негруца  
*Трио. I часть. Экспозиция*

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major). The Violin part starts with a circled '1' above the first measure. The Viola part has a circled '1' below the first measure. The Piano part has a circled '1' below the first measure. The score includes dynamics such as *f* and tempo markings like *Allegro* and *Resoluto*. The Piano part features a walking bass line.

Как видим, темп меняется с *Allegro* на *Resoluto*. Струнная группа исполняет тему в октавный унисон, этот прием сохраняется на протяжении первых 8 тактов темы. В партии фортепиано применён джазовый приём *walking bass*. Как известно, «блуждающий» или «шагающий бас» (с англ. *walking bass*) представляет собой «непрерывное, ритмически равномерное ведение линии баса, преимущественно по секундовым интервалам, с использованием аккордовых и проходящих звуков» [7]. В ритмическом отношении данный прием сочетается с такими элементами джазового

генезиса, как *down beat u off beat*. В довольно энергичной мелодии главной темы используется хроматизация основных ступеней лада: к примеру, пониженная седьмая ступень (*ля бемоль*) создаёт специфическое джазовое звучание, напоминая о строении блюзового лада, о т. н. «блюзовой септимере» (*blue seventh*).

Соотношение партий в начале главной темы основано на принципе комплиментарности, взаимодополняемости: на фоне выдержанных звуков в партиях струнных звучат энергичные, подчеркнутые акцентами аккордовые последовательности в партии фортепиано, начинающиеся на второй (слабой) доле такта, динамизируя, таким образом, ансамблевую фактуру.

Исполнение выдержанных звуков создает струнникам некоторые технические трудности. После долгого звука, мелодическая линия излагается более мелкими длительностями в синкопируемом ритме. Для адекватной передачи джазового характера междутактовой синкопы виолончелисту необходимо правильно распределять смычок. Как писал И. Амвросов, «учитывая, что правая рука является главным выразителем всех составных элементов игрового процесса, то распределение смычка служит основой создания динамической палитры произведения» [3, с. 28].

В соответствии с канонами классической исполнительской техники, струнник должен исполнять длинную ноту всем смычком, от колодки до конца смычка, полным звуком: это означает, что длинная нота закончится в конце смычка, а дальнейшие мелкие длительности струнники будут вынуждены играть *non legato*, в быстром темпе: при этом правая рука оказывается в неустойчивой позиции. Поэтому можно рекомендовать не играть длинные ноты всей длиной смычка, а распределить не более половины смычка. Данная исполнительская проблема усугубляется тем, что композитор предлагает играть главную тему в динамическом нюансе *f*. Эта проблема решается путем регулирования давления смычка на струну. Что касается самого выдержанного звука, он не должен исполняться полнозвучно от начала и до конца: звук берется акцентировано, затем филируется. Последующие мелкие длительности возвращают смычок к колодке, где он более контролируем, что позволяет сохранить непринуждённый, лёгкий, упругий характер мелодии. В ц. 2 выявляется контраст типов мелодики у струнных: в партии скрипки доминирует мелодика широкого дыхания, а в партии виолончели акцент сделан на триольном движении, синкопированном ритме, что позволяет сохранять моторность и подвижность темы.

Связующая тема, как и главная, состоит из 16-тактового периода единого строения (затакт к ц. 3, т. 25). Тема начинается в партии фортепиано на интонациях

главной партии, однако на первый план выходит материал, который был второстепенным в главной теме в партиях струнных (сравним тт. 13 и 25). Здесь ведущая роль принадлежит фортепиано, а струнная группа исполняет ритмические рисунки из вступления. Восходящее движение с чередованием триолей и синкоп в партии виолончели (затакт к т. 27) сменяется моноритмическим движением струнных в сексту, также позаимствованным из вступления. В ц. 4, т. 33 в партиях всех участников ансамбля исполняются моноритмические октавные унисоны, построенные на интонациях главной темы. Партия фортепиано усложняется за счет аккордики, обогащенной джазовыми альтерациями (ц. 4, т. 36). Кульминация связующей партии происходит в 36-ом такте, когда после длительного *crescendo* на динамике *ff* возникает мелодический элемент песенно-декламационного характера, предвосхищающий появление побочной темы:

**Нотный пример 55.** О. Негруца  
*Трио. I часть. Экспозиция*

С т. 37 партия фортепиано регистрово расширяется за счет использования многозвучных аккордов терцового строения (от *соль* контроктавы до *соль бемоль* третьей октавы). В партии скрипки дублируется верхний фактурный слой партии фортепиано, привнося своим тембром пронзительный драматизм. В партии виолончели исполняются контрастирующие остальным партиям разложенные арпеджио на звуках доминанты с последующим опеванием ноты *ре* первой октавы. Регистровый диапазон партии виолончели, охватывающий интервал ундецимы, а также ее кантиленность требуют классического звукоизвлечения: восьмые в арпеджио исполняются *non legato*, не торопясь, широко; длинные ноты звучат наполненно, с минимальной филированностью. Тема побочной партии (ц. 5, т. 41-72) имеет лирический характер, что подчеркивается сменой размера (4/4) и ремаркой *cantabile*. По своей структуре побочная тема представляет собой простую двухчастную развивающую форму *bb1*, каждый из разделов которой составляет 16 тактов.

**Нотный пример 56. О. Негруца**  
*Трио. I часть. Экспозиция*

В побочной теме, написанной в доминантовой тональности *F-dur*, джазовая стилистика сменяется фольклорным колоритом. В партии фортепиано используется более вязкая многослойная фактура синтетического типа, в которой объединены как аккордовая вертикаль, так и линейные элементы. По характеру изложения фактура фортепианной партии напоминает аккомпанемент к романсу или молдавской хоре. Скрипичная партия на *tr* дополняет основную тему вокального генезиса, звучащую у виолончели на *mf*.

Безусловно, при написании побочной партии были использованы элементы молдавского городского фольклора конца XIX-го-начала XX-го века. В подобном жанровом решении противоречия с квазиджазовой стилистикой вступления и главной темы, потому что исторически оркестры лэутаров играли как фольклорные, так и джазовые мелодии. Подобный синкретический подход к разным стилевым истокам, типичный для творчества О. Негруцы, проникает и в данное сочинение. Мелодизированы все слои ансамблевой фактуры. Вследствие своей кантиленной природы, тема поручена виолончели. Благодаря приему имитации в партиях струнных (ц. 5, т. 41-42), композитору удастся достичь фактурной развитости и тембровой объёмности ансамблевого звучания.

В теме обнаруживается множество элементов, характерных для молдавского фольклора: так, начало фраз с неаккордового звука на сильной доле, разрешающегося в один из аккордовых тонов, по-своему имитирует характерную мелизматическую молдавского фольклора. Тема проходит в большой и малой октавах, а виолончельный тембр придаёт ей грудное, бархатистое звучание.

Здесь необходимо почувствовать ритм дыхания мелодии, показать красочный тембр виолончели. Для решения этой исполнительской задачи рекомендуется мягкая смена смычка, благодаря которой длинные ноты лучше резонируют. «Мурлыкающие»

морденты в партии виолончели исполняются, не торопясь: они должны трактоваться не как случайный звук, а как украшение мелодии.

В тональном плане данный раздел неустойчив за счет применения приема ладовой переменности, типичной для национального фольклора (тональные центры *F-dur*, *g-moll*, *d-moll*). Как утверждает И. Милютин, «модуляционные процессы (тональное движение) – огромная движущая сила музыкального развития. Поэтому тональная переменность народных мелодий, выступающая как основа гармонической модуляционности, приобретает в плане формирования огромное значение в качестве стимулирующего фактора» [40, с. 203].

**Нотный пример 57.** О. Негруца  
*Трио*. I часть. Экспозиция.  
Партии струнных



В ц. 7 скрипка и виолончель повторяют начальное проведение темы побочной партии в унисон на октаву выше, по сравнению с первым проведением в партии виолончели – это кульминация побочной темы. Для исполнителей на струнных инструментах важно играть все морденты и форшлаги абсолютно синхронно. В контексте сказанного можно сослаться на рекомендацию Н. Козловой: «Для струнных инструментов это проявляется в выборе подходящей штриховки, в точности интонации (особенно в унисон), в характере вибрации. Должен быть определен порядок обращения со смычком, обозначение штрихов в предложениях, которые повторяются разными голосами. Он будет учитывать лиги для идентичной фразировки, мелодической артикуляции, общего восприятия музыкальных фраз.» [81, с. 53].

Разработка (ц. 9, т. 73) масштабы которой составляют 48 тт. (по сравнению с тт. 64 экспозиции и репризы) возвращает к исходному темпу главной партии (*Tempo I, Risolito*). Она целиком построена на материале главной партии, однако композитор здесь использует другие солирующие инструменты. На первый план в разработке выходит фортепиано: именно его выразительные и технические возможности демонстрируются в данном разделе. Так, начало разработки решено как *соло* фортепиано (ц. 9). Здесь использована типичная для фортепианного джаза фактура, основанная на блок-аккордах, противоположном движении мелодических линий,

внутритактовых и междутактовых синкопах, блюзовой септимере в условиях тональности *F-dur*. Тема вступления и главной партии в разработке сближаются, о чем свидетельствует следующая тема (тт. 77-80):

**Нотный пример 58.** О. Негруца  
*Трио. I часть. Разработка*



Если в начальном разделе разработки тема звучит у струнников в унисон в нюансе *f* в тональности доминанты, а фортепиано подчеркивает ритмическое движение, то, начиная с ц. 10, те же тематические фрагменты разрабатываются у фортепиано, а партии струнных уходят на второй план, исполняя короткие мотивы. В ц. 11 тема главной партии звучит соло в партии фортепиано в тональности экспозиции, а в ц. 12 фортепиано присоединяются струнники в условиях смены тонального центра (*F-dur*).

В плане соотношения ансамблевых партий, струнные опираются как на квазиджазовую синкопированную мелодику, так и на линейность. Комплиментарность их соотношения (контраст направления и типов движения, вертикальное объединение выдержанных звуков и мелких длительностей и др. приемы), дополняется партией фортепиано, в которой доминирует равномерная пульсация, нарушаемая, тем не менее, синкопированными ритмами. Подобного типа фактура требует от всех участников ансамбля ритмической слаженности звучания, четкой пульсации, идентичности ощущения долей такта в условиях размера *alla breve* (♩).

Для того, чтобы добиться слаженности ансамблевого исполнения, необходимо обращать внимание на такие факторы, как «включённость в общий исполнительский процесс, основательное изучение не только собственной партии, но и партий своих партнёров по ансамблю. На основе знания партитуры, понимания роли, функций, выразительных возможностей каждого инструмента, сочетания фоновых и рельефных планов возникает ощущение и понимание художественных интенций других музыкантов особая чуткость к тому, как происходит процесс творческого взаимодействия. Сумма всех этих качеств и получила название «чувство ансамбля» [37, с. 9].

Синтезирование элементов главной партии и темы вступления продолжается в ц. 13, где активизируется ансамблевая фактура, появляются пассажи, состоящие из триолей (преимущественно, у струнных), а к концу разработки ритмическое дробление приводит к появлению шестнадцатых в партии фортепиано (тт. 120-121).

**Нотный пример 59.** О. Негруца  
*Трио. I часть. Разработка*



Реприза (ц. 15 *Tempo I*) идентично повторяет материал главной и связующей партий (вплоть до ц. 18, т. 148), а последующие 6 тактов закрепляют основную тональность, позволяя композитору изложить побочную партию (ц. 19, т. 154 ) в тональности *B-dur*, что вполне традиционно для сонатной формы. Следует отметить, что в репризе сохранены и тембровая, и темповая идентичность материала.

Особую роль в строении сонатного аллегро имеет *Coda* (ц. 23, т. 186, *Tempo I*), начинающаяся на *f tutti*:

**Нотный пример 60.** О. Негруца  
*Трио. I часть. Кода*



По музыкальному материалу, начало коды идентично началу разработки: подобные тематические арки, выстраиваемые композитором, скрепляют форму и облегчают восприятие музыки слушателем (сравни тт. 73-74 в разработке и тт. 186-187 в коде). Что касается отличий этих двух фрагментов, речь идет не только о тональной «коррекции» (*F-dur* в разработке, *B-dur* в коде), но и об участии струнных в коде по сравнению с разработкой, где этот материал поручен солирующему фортепиано.

**Нотный пример 61.** О. Негруца  
*Трио. I часть. Кода*

Musical score for Example 61, measures 190-193. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Подобно разработке, *Coda* построена на тематическом материале главной партии, начиная с т. 190, но в более сжатом и ярком варианте. В тематическом плане здесь развиваются: начальная тема разработки (тт. 186-189), отдельные элементы главной темы (тт. 190-193), а начиная с т. 194 доминируют ОФД, тематически более нейтральные, основанные на пассажах, максимальной динамике, участии всех инструментов.

Этот раздел требует как виртуозного владения своими инструментами всех исполнителей трио, так и превосходных ансамблевых качеств. Для струнников важной задачей является такое исполнение пассажей, в котором каждый звук должен быть различим, а совместное интонирование – точным.

**Нотный пример 62.** О. Негруца  
*Трио. I часть. Кода*

Musical score for Example 62, measures 198-201. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Финальное проведение главной партии у виолончели, начиная с т. 198, модифицирует музыкальный материал начала разработки (ц. 12, т. 98), по-иному распределяя его среди участников: партии струнных поменялись местами. Тот факт, что более распевная тема поручена виолончели, а сама тема звучит в тональности на большую секунду ниже, придает звучанию более матовое, благородное звучание.

Вторая часть цикла – Романс (*Tranquillo*) написана в близкой тональности второй ступени – *c-moll*, способствуя звуковому единству цикла. С точки зрения архитектоники средняя часть написана в простой трехчастной форме с серединой-связкой и

варьированной репризой. Особенностью данной формы является также включение двух микро-каденций струнных инструментов: первая каденция (тт. 37-41) совпадает с серединой-связкой, а вторая отделяет репризу от коды. Таким образом, можно сделать вывод, что трехчастная репризность и принцип тематического варьирования связаны с жанром романса, а применение микро-каденций – с жанрами инструментальной музыки.

#### Схема 7. О. Негруца *Трио* II часть

раздел формы	Вступление	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	Coda
тональный план	<i>C</i>	<i>c, Es, c</i>	<i>c</i>	<i>c, Es, c, f, c, G</i>	<i>c, C, As, c</i>
темпы	<i>Andante tranquillo</i>	<i>A tempo</i>	<i>Rubato</i>	<i>Tempo I, senza metro</i>	<i>Tempo I</i>
такты	1-4	5-36	37-41	42-63	64-74
	4	32	5	22	10

Вокальные истоки музыкального материала, опора на жанр романса диктуют как характер музыкального материала ансамблевых партий, так и приемы исполнения. В мелодическом материале всех партий, особенно, струнных, доминирует поступенное движение, а в фортепианном аккомпанементе можно обнаружить ритмическую модель ♩ ♩ в условиях размера 6/8, напоминающая один из жанров молдавского танцевального фольклора, а именно женскую хору (*horă fetelor*). Этот танец характеризуется умеренным темпом, плавными танцевальными движениями, общим лиризмом.

В условиях адаптации материала концерта для фортепианного *Трио*, возникает вопрос о том, как распределяется музыкальный тематизм этой части между струнными инструментами. Для выявления основных мелодических элементов мы проанализировали запись исполнения второй части концерта для валторны и фортепиано, размещенную в Интернете [97]. Запись была сделана 18 декабря 2012 г., в Большом зале Одесской филармонии на авторском вечере композитора. Произведение было исполнено Камерным оркестром Одесской филармонии, дирижёр – Игорь Шаврук, солист – Валерий Апостол [idem].

Из сравнения звучащего материала с партитурой второй части *Трио* было выявлено, что ведущая роль в изложении основного мелодического материала поручена виолончели как инструменту, близкому по тембру валторне. Подобная ориентация музыкального материала ставит перед виолончелистом задачи качественного и

адекватного исполнения своей партии.

Краткое вступление в партии фортепиано пронизано мелодическими попевками, нисходящими хроматическим секундовыми ходами, как например, мелодические «верхушки» *соль- фа диез- фа бекар-ми бекар- ми бемоль*:

**Нотный пример 63.** О. Негруца  
*Трио. II часть. Вступление.*  
Партия фортепиано



Начиная с т. 5, тема поручена виолончели: обращает на себя внимание постепенное расширение амбитуса мелодии (от сексты к септимере), «завоевание» новых мелодических вершин: от звука *ми бемоль* 1 октавы до звука *ля бемоль* первой октавы. Здесь виолончелисту необходимо добиться эффекта «бесконечного смычка», использовать штрих *legato*. Если же применяется штрих *detache* (тт. 9, 17), он должен быть вязким, широким. Морденты в тт. 13 и 19 исполняются певуче, неторопливо. Что касается распределения смычка, целесообразно использовать *legato* на целый такт, что позволит не акцентировать восьмую ноту. Особенно важно выдерживать этот штрих на больших скачках, благодаря чему скачок будет звучать приближенно к вокальной кантилене. Техника левой руки, основанная на мягких переходах, не должна противоречить фразировке и осуществляться в паузах между фразами.

**Нотный пример 64.** О. Негруца  
*Трио. II часть. Раздел a*

Тематизм второй части строится на «мотиве вопроса». По свидетельству исследователей (в их числе – Е. Назайкинский и В. Васина-Гроссман), «знаком» вопросительной интонации является мелодический рисунок, основанный на

восходящем ходе, а также общая неустойчивость – как мелодии, так и гармонии [49, с. 297; 11, с. 33]. Второе проведение темы поручено скрипке, в партии же виолончели исполняется пластичная мелодическая линия фонового характера, естественно дополняющая основную тему. Здесь доминирует плавное движение, *legato* по полтакта.

**Нотный пример 65.** О. Негруца  
*Трио*. II часть. Раздел *a*. Партии струнных



Поскольку виолончель исполняет тему, контрапунктирующую основной мелодии, важно акустически оставаться на втором плане, следить за динамическим балансом струнных. Подчеркнем, что данная тема на 5 тактов переходит в партию скрипки, а затем вновь передается виолончели (т. 26), подтверждая ведущую роль данного инструмента в тембровой драматургии второй части цикла. В партии скрипки используется варьирование мелодической линии партии виолончели аккомпанирующего типа.

Развитие музыкального материала струнных в среднем разделе (поскольку у фортепиано – аккомпанирующая функция) связано с введением первой каденции струнных инструментов: т. 37, *Rubato*, 4/4. Небольшая по масштабам, без участия фортепиано, она основана на канонической имитации в октаву, с расстоянием вступления 1 такт, с применением моноритмического движения мелодических линий в дециму, что позволяет сохранить благозвучное консонирующее звучание. Отметим, что подобный прием использован композитором во вступлении первой части цикла.

**Нотный пример 66.**  
О. Негруца *Трио*. II часть.  
Раздел *b*. Партии струнных



В условиях ремарки *Rubato* важно добиться, с одной стороны, свободы, спонтанности музицирования, а, с другой, – синхронности исполнения струнных

партий.

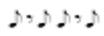
В репризе трехчастной формы (т. 42, *Tempo I*) тема *a*<sup>1</sup> вновь отдана виолончели, однако композитор обновляет интонационное строение контрапунктирующего голоса, исполняемого скрипкой, а также вводит новый тип фортепианного аккомпанемента, основанного на арпеджированной фактуре, типичной для романсовой лирики.

**Нотный пример 67.** О. Негруца  
*Трио. II часть. Раздел a*<sup>1</sup>

Виолончель исполняет лишь первое предложение темы, затем она передается скрипке. Подобный прием обеспечивает тембровое разнообразие, тема начинает играть разными гранями.

Общая кульминация средней части (тт. 57-59), основанная на декламационных интонациях в высоком регистре на *ff* (октавный унисон ноты *do* второй и третьей октавы соответственно), завершается второй каденцией струнных (тт. 61-63) с моноритмическим изложением мелодии в октаву.

Традиционность трактовки цикла проявляется также в применении формы рондо, типичной для финалов трио, сонат и симфоний венских классиков. Третья часть цикла в традиционном для финала темпе *Allegro con brio* основана на двухдольном метре и размере 6/8, который часто используется в сочинениях, принадлежащих жанру рондо или написанных в форме рондо. Как пишет В. Холопова, «Рондо как жанр восходит к французской хороводной песне-танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Главная тема носит название «рефрен», то есть «припев» (или «рондо»). Музыка отличается жизнерадостным, народно-песенным, игровым характером, подвижным темпом» [61, с. 72]. Здесь также возникают ассоциации с танцевальными жанрами европейского гезиса, например, с жанром тарантеллы. В тональном плане композитор выбирает светлую тональность *F-dur*, являющуюся доминантой тональности I части, соответствующую характеру тематизма финала.

Вступление, состоящее из 8 тактов (как в первой части цикла), задает ритмическую пульсацию  в партии фортепиано, поддерживаемую репетициями

восьмых в партиях струнных. Струнникам в данном вступлении важно добиться синхронности в исполнении штриха *spiccato* в правой руке. Для этого виолончелист должен использовать жесткую кисть. Важно обратить внимание на нисходящий малосекундовый ход в среднем фактурном слое партии фортепиано (в левой руке), напоминающий подобный прием из вступления средней части. Таким способом композитор обеспечивает интонационное единство частей цикла.

Рефрен классического пятичастного рондо излагается в простой двухчастной развивающейся форме *a a'*. Близкий тарантелле ритмический рисунок в аккомпанементе выдерживается в партии фортепиано на протяжении всего рефрена. В традициях финалов циклов венских классиков, тема достаточно проста, ритмическое начало здесь превалирует над мелодическим, обеспечивая тем самым контраст со второй частью цикла.

Близость к молдавскому фольклору проявляется в тематизме рефрена, изобилующего такими модалными приемами, как лидийская кварта (т. 25), миксолидийская септима (т. 28), форшлагги в мелодии (в тт. 1-2, 30-31). Тема поручена виолончели, что придает ей несколько комичное звучание.

**Нотный пример 68.** О. Негруца  
Трио. III часть. Рефрен. Партия  
виолончели



Среди исполнительских задач, поставленных перед виолончелистом в рефрене, следующие: не тяжелить исполнение четвертей, не выдерживать длинные ноты до конца полным звуком, а акцентированно их обозначать и тут же филировать, а также не играть восьмые громче, чем четверти. При исполнении группы звуков, состоящей из шести восьмых, следует опираться на сильную и относительно сильную доли такта, что соответствует 1 и 4 восьмым в группе, для сохранения моторности и легкости исполнения. Форшлагги, подчеркнутые синкопой (2 такта до ц. 3) играют не распевно, а, наоборот, акцентировано, ярко и остро по сравнению с I и II частями. Таким образом, тот же технический прием, что и в предыдущих частях, в зависимости от новых художественных задач и характера части, трактуется по-иному. Рефрен и первый эпизод разделяет краткая связка (2 такта, тт. 40-41), построенная как доминантовый предыкт к тональности *d-moll*.

В первом эпизоде (тт. 40-69) изменяются тональность (*d-moll*) и размер (4/4),

замедляется темп (*Meno mosso*), обновляется тематизм: в партии виолончели доминирует кантилена, длительности укрупняются. Тема эпизода переключается с основной темой II части, выстраивая на макроуровне своеобразную арку. Здесь обнаруживаются жанровые признаки лирической песни и романса. К примеру, в партии фортепиано композитор использует ритмический рисунок восьмая пауза на сильной доле, за которой следует синкопированный восходящий пассаж, создавая эффект волнения, прерывающегося дыхания (т. 44). Подобные примеры в изобилии можно найти во второй части (т. 54).

**Нотный пример 69.** О. Негруца  
*Трио. III часть. Эпизод 1*

Песенно-декламационный характер партии виолончели диктует применение таких приемов, как «бесконечный» смычок, «певучее» *arpeggio*. Особая задача состоит в передаче тембровых красок виолончели в наиболее удобном для инструмента регистре: для этого используется неспешное *vibrato*. Важно также соблюдать все авторские указания, касающиеся динамики: *mf* (ц. 5, т. 42) *crescendo* (т. 44). исполнение должно быть простым, естественным. В ц. 6 важно отметить взаимодействие партий скрипки и виолончели: несмотря на то, что композитор не использует каноническую имитацию, как во II части, создается эффект переключки, комплиментарности партий, напоминая главную тему I части.

Следует обратить внимание и на интонационное наполнение данного фрагмента, имеющее подчеркнуто романтический характер, напоминая мелодику вокальных произведений П. И. Чайковского. Фортепианный аккомпанемент также «отсылает» нас к русской вокальной музыке XIX века. Первый эпизод и рефрен разделены краткой связкой (3 такта, тт. 67-69) в виде доминантового преддыкта к основной тональности финала. Второе проведение рефрена (*Tempo primo*, тт. 70-106) в целом сохраняет неизменным музыкальный материал партий, в том числе, партию виолончели, лишь незначительно варьируя ее, начиная с 90 такта.

Второй эпизод вводит как значительный тональный контраст (за счет появления тональности VI низкой ступени *Des-dur*), так и метрический (размер 2/4 больше подходит для этого стремительного по темпу раздела рондо, обозначенного композитором как *Presto*). Основная нагрузка здесь ложится на партию фортепиано, а виолончель лишь подчеркивает стремительное движение изолированными акцентами (т.т. 107-108, 115-116). В ц. 115 тема переходит к струнным инструментам и исполняется унисонно в приму и, затем, в октаву, используя прием, уже апробированный в I части цикла.

Техническая задача струнников состоит в синхронности исполнения мелодических линий в условиях темпа *Presto*. Все четверти исполняются упруго, четко артикулируются; кисть правой руки жесткая, пальцы левой руки цепкие и плотно прижимают струну к грифу. Как пишет И. Амвросов, «точность коллективной интонации вырабатывается в процессе репетиций (сыгрываний), – разумеется, при условии, что каждый участник коллектива обладает достаточно чистой интонацией» [3, с. 19].

В ц. 18, т. 148 обращает на себя внимание ритмический канон в партиях скрипки и виолончели: он требует идентичности исполнения триолей, при сохранении нарастающей динамики в обеих партиях.

**Нотный пример 70.** О. Негруца  
*Трио*. III часть. Эпизод 2. Партии струнных



В заключительном исполнении рефрена обращают на себя внимание такие фактурные ансамблевые приемы, как вертикальная перестановка в ц. 22, т. 183, когда аккомпанемент переносится в партии струнных, а фортепиано исполняет унисонную мелодию охватом в две октавы. Еще одним приемом, развивающим ансамблевую фактуру финала, является переключка фортепиано и струнных (тт. 185-192): чередование двутактовых фраз способствует общей динамизации изложения, подводя к кульминации финала.

Восьмитактовая кода (тт. 199-206) на тематическом материале рефрена

уравновешивает общую композицию, образуя арку со вступлением.

### Схема 8. О. Негруца *Трио* III часть

раздел формы	Вступление	Рефрен	Связка 1	Эпизод 1	Связка 2	Рефрен	Эпизод 2	Рефрен	Кода
тональный план	<i>F-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>D-dur, d-moll</i>	<i>d-moll, g-moll</i>	<i>D-dur, F-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>Des-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>F-dur</i>
Темпы	<i>Allegro con brio</i>		<i>Meno mosso</i>	<i>Cantando</i>	<i>Poco accelerando</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Presto</i>	<i>Tempo I</i>	<i>al tempo</i>
Размер	6/8	6/8	4/4	4/4	4/4	6/8	2/4	6/8	6/8
Такты	1-8	9-39	40-41	42-66	67-69	70-106	107-174	175-198	199-206
	8	31	2	25	3	37	68	24	8

Таким образом, обращение к форме рондо в финале цикла О. Негруцы опирается на традиции классицизма: «область применения рондо у венских классиков: финалы и медленные части инструментальных циклов — сонат, камерных ансамблей, концертов» [61, с. 78]. Близкими оказываются и семантические свойства рондо, а именно жанровый, песенно-танцевальный тематизм финала, жизнерадостно-игровой аффект, воплощенный в его музыке. О. Негруца заимствует также основные композиционные особенности «простого рондо»: в их числе, «стабилизация преобладающей 5-частной структуры со схемой *ABACA*, (...) наличие связок, коды (вступления нехарактерны), архитектурная выверенность, в частности, масштабное возрастание ЭП2 по сравнению с ЭП1.» [idem].

### 2.5. Выводы по второй главе

Суммируем изложенное. Трио молдавских композиторов, созданные на рубеже XX-XXI века, отличаются разнообразием стилевых и жанровых ориентиров, использованием различных техник композиции, ставя перед исполнителем сложные исполнительские задачи.

1. Так, *Трио «Oglan»* для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза основано на ассимиляции жанровой модели одночастного фортепианного трио с элементами гагаузской народной музыки. Композитор использует ресурсы камерного ансамбля (прежде всего, скрипки и виолончели) для имитации тембров гагаузских народных инструментов, опирается на тематический материал фольклорного генезиса.

2. *Трио* № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги отражает эволюцию камерно-инструментального творчества композитора. По сравнению с первым *Трио* для кларнета, скрипки и фортепиано, написанном в 1976 году, здесь концепция отбора тематического материала принципиально иная. Если в более раннем сочинении автор опирается на разножанровый материал, принадлежащий сфере академической, фольклорной и массовой музыки (известно, что в данном произведении были использованы „*Rondo alla ingharese quasi un capriccio* op. 129” Л. ван Бетховена, молдавская народная песня „*Am un leu și vreau să-l beu*” и массовая песня из солдатского фольклора советского периода „Почта полевая”) [87, p. 104], то в анализируемом нами *Трио* природа тематического материала более однородна и связана с академической музыкальной культурой, линейностью фактуры и др. принципами академического генезиса.

С точки зрения выбора музыкально-выразительных средств и приемов развития, обращает на себя внимание большой удельный вес полифонических приемов, что, впрочем, является характерной чертой камерно-инструментальной музыки композитора. Присутствие полифонических приемов во всех композиционных разделах произведения способствует интонационной и стилистической цельности опуса, а контрапунктическая техника наряду с интонационными связями между разными разделами формы вносит вклад в единство композиции.

Тяга к одночастной слитно-циклической форме, внутри которой намечается разделение на контрастные эпизоды и угадываются контуры многочастной формы, также вполне типична для творчества Г. Няги. По сравнению с его *Сонатой для фортепиано* (1979), в которой угадываются контуры сонатно-симфонического цикла, здесь речь идет о более индивидуализированной структуре: драматургически главенствующий крупный раздел в быстром темпе, подобный сонатной форме, обрамляется с двух сторон медленными разделами. Отметим, что в этом плане структура *Трио* отличается от *Трио* 1976 года, представляющего собой 4-х-частный цикл.

3. Что касается фортепианного *Трио* *I. N. O.* № 2 В. Ротару, обращает на себя внимание сплав болгарского и молдавского фольклора с элементами музыкальной стилистики И. Стравинского, С. Прокофьева и А. Шнитке. Неофольклоризм авторской концепции проявляет себя на разных уровнях произведения. Его архитектоника демонстрирует влияние молдавской двухчастной фольклорной инструментальной сюиты с соотношением темпов «медленно – быстро». Метроритмическая организация с

применением нетактированной нотации цикла сходна с принципом *parlando rubato*, свойственным таким жанрам национального фольклора, как дойна и бочет, а унисонное изложение партий скрипки и виолончели и сам характер тематизма вызывают ассоциации с византийской монодией. Композитор также использует приемы имитационной полифонии (например, трёхголосный канон во второй части).

4. Фортепианное *Трио* О. Негруцы представляет собой сплав классических традиций с элементами молдавского фольклора и джазовой музыки. Классические влияния обнаруживают себя, в таких композиционных принципах цикла, как общая трехчастность с соотношением темпов: *Allegro moderato – Tranquillo – Allegro con brio*, применение сонатной формы со вступлением в первой части и формы классического пятичастного рондо в финале, тональная логика частей, основанная на использовании близких строев. Музыкальный язык трио представляется органичным сплавом фольклорной и джазовой идиоматики [29, 30]. Джазовые влияния проявляют себя как в ладовой специфике тематизма (использование миксолидийского лада, септима которого звучит как «блюзовая септима»), в метроритмической (свинговое чувство, шагающий бас и другие приемы). Фольклорное начало обнаруживается в интонациях молдавского городского романса, ритмических моделях женской хоры, ладовых приемах, мелизматике.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Таким образом, в данном диссертационном исследовании наиболее репрезентативные фортепианные трио молдавских композиторов изучены в единстве музыковедческого и исполнительского подходов (в соответствии со специализацией автора диссертации акцент сделан на трактовке виолончельной партии). Материалы исследования позволяют прийти к выводам как о содержании, музыкальных образах, композиционных структурах и музыкальном языке сочинений К. Романова, Н. Пономаренко, З. Ткач, Д. Гагауза, Г. Няги, В. Ротару и О. Негруцы, так и о специфике трактовки в них виолончельной партии.

С точки зрения **трактовки жанра и стиля** в фортепианных трио молдавских композиторов исследуемого периода можно отметить следующие тенденции:

- формирование национальных традиций освоения жанра фортепианного трио;
- на начальном этапе развития жанра молдавского фортепианного трио стилевыми и жанровыми ориентирами для молдавских композиторов XX века стали как сочинения западноевропейских композиторов-классиков и романтиков, так и русские композиторы;
- на рубеже XX-XXI веков обнаруживается также влияние композиторов второй половины прошлого века: от Д. Шостаковича и С. Прокофьева до А. Шнитке;
- отмеченные выше традиции фортепианного трио обогащаются иными жанрово-стилевыми истоками: речь идет о фольклоре и массовой музыкальной культуре;
- что касается фольклорных влияний, они присутствуют практически во всех анализируемых опусах, наиболее ярко отражая специфику композиторского мышления таких авторов, как В. Ротару и Г. Няга. В то же время, гагаузский фольклор стал основой музыкального языка *Трио* Д. Гагауза;
- массовая музыкальная культура представлена советской массовой песней (фортепианное *Трио* Н. Пономаренко) и джазом (*Трио* О. Негруцы).

С точки зрения **камерного исполнительства**, изученные нами фортепианные трио молдавских композиторов, созданные на рубеже XX-XXI веков, выявляют развитие традиций камерного исполнительства классицизма и романтизма, с одной стороны, и опору на последние достижения композиторской техники, с другой. Этот синтез ставит

перед участниками камерного ансамбля, и, в том числе, перед виолончелистом, целый ряд задач.

- Опора на *классические традиции* в исследуемых нами сочинениях обуславливает трактовку *виолончели* как *кантиленного инструмента*, которому поручены лирические темы, требующие качественного, богатого обертонами, благородного звучания, мастерского владения разнообразными штрихами. Нередко данные темы отличаются довольно сложным интонационным фондом, объединяя как звуковысотные модели фольклорного генезиса [29, 30], так и хроматическую горизонталь музыки второй половины XX века, требующую от музыкантов определенного опыта исполнения современной зарубежной и отечественной камерно-инструментальной музыки;
- *функции виолончели расширяются*: она трактуется как аккомпанирующий инструмент, моделирующий звучание джазового контрабаса или бас-гитары при помощи приема *walking bass* [32] в *Трио* О. Негруцы либо как ударный инструмент [92] в *I. N. O.* № 2 В. Ротару.
- Трактовка виолончели как *полноценного участника камерного ансамбля*, чья значимость сравнима с партией скрипки, проявляется в двух основных типах ансамблевой фактуры – полифонической ткани и монодийном звучании. Наиболее разнообразны *полифонические приемы* с участием партии виолончели [28] в *Трио* № 2 Г. Няги: здесь применяется как контрастное или имитационное двухголосие в соотношении партий струнных инструментов, так и более сложные полифонические формы, в которых задействованы все участники трио (фуга во второй части).
- Что касается *монодийного* изложения тем [27, 29, 30, 67, 80, 91] в анализируемых нами трио, отметим, что данный прием стал распространённым в сочинениях разной стилевой ориентации, объединяя *Трио* Д. Гагауза и В. Ротару. В обоих случаях монодийные построения трактуются как носители основной идеи сочинения, а у В. Ротару унисоны струнных обогащены характерной мелизматикой фольклорного генезиса.
- В проанализированных нами трио наблюдается *разнообразие метроритмического мышления*, в рамках которого задействованы ритмические и метрические модели разного происхождения. Так, если в сочинении Г. Няги доминирует ритмическая комплиментарность, бинарные ритмические модели [28], то в *Трио* О. Негруцы на

первый план выходит синкопирование, имитация джазового свинга, активное использование триолей в сочетании с бинарными моделями [32]. Что касается *Трио* В. Ротару, исполнение нетактированной нотации в медленном темпе ставит перед участниками ансамбля, включая виолончелиста, задачу моделирования спонтанного, импровизационного по духу музицирования [92], требующего мышления развернутыми фразами, мелодическими «волнами». Более традиционные подходы, связанные с использованием ритмических моделей народных танцев – молдавских, гагаузских, болгарских [29, 30] – использованы как в *Трио* О. Негруцы и Д. Гагауза, так и в сочинении В. Ротару.

- Влияние молдавского, болгарского и гагаузского фольклора в проанализированных сочинениях обуславливают применение разнообразной мелизматике. Это *arroggiatura* в *Трио* Г. Няги и В. Ротару, морденты в I части *Трио* В. Ротару. Следует отметить, что стилистически точное исполнение мелизматике требует ознакомления с традициями фольклорного инструментального исполнительства [29, 30].
- Имитация звучания народных инструментов также проявляется в музыкальном языке трио молдавских композиторов. Так, в *Трио* Д. Гагауза октавные скачки в партии виолончели имитируют попевки трембиты [80, 91]; во II части *Трио* О. Негруцы выявляется тембровое сходство виолончели и валторны [32], а во II части *Трио* В. Ротару обнаруживаются отзвуки болгарского тыпана [92]. Все эти приемы обогащают музыкальный язык сочинений, расширяя исполнительскую палитру камерного состава.

## РЕКОМЕНДАЦИИ

- Поиск новых фортепианных трио, созданных молдавскими композиторами как на протяжении XX века, так и первых двух десятилетий XXI века, не вошедших в орбиту нашего внимания, обладающих несомненными художественными достоинствами;
- Сотрудничество с современными молдавскими композиторами, стимулирование создания новых сочинений данного жанра;
- Участие молдавских камерных исполнителей в национальных и международных фестивалях современной музыки с целью обогащения репертуара в жанре фортепианного трио;

- Популяризация фортепианных трио молдавских авторов на национальной и международной музыкальной сцене;
- Использование изученного в работе камерного репертуара в преподавательской деятельности средних специальных и высших учебных заведений музыкального профиля;
- Обогащение методологии исследования жанра фортепианного трио в единстве музыковедческого, исполнительского и педагогического аспектов;
- Стимулирование создания методических разработок, посвященных камерному исполнительству в Республике Молдова на современном этапе, с акцентом на освоении новых композиторских техник и приемов, новых видов звукоизвлечения.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### На русском языке:

1. Абрамович А., Лобель С. Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, с. 214-288.
2. Аксёнов В. *Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект)*. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с.136-158. ISBN5-376- 00739-I.
3. Амвросов И. Методика обучения игре на смычковых инструментах: метод. разработ.; Молд. гос. консерватория им. Г. Музическу, Кафедра народных инструментов. Часть 1. Кишинёв: СПТУ-24, 1991.
4. Амвросов И. Методика обучения игре на смычковых инструментах: метод разработ.; Молд. гос. консерватория им. Г. Музическу, Кафедра народных инструментов. Часть 2. Кишинёв: СПТУ-24, 1991.
5. Арт-фестиваль на берегу Днестра. В: Workshop. URL: <http://www.as-workshop.ru/articles/215-technique> (дата обращения 22.09. 2017).
6. Биджакова Н. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века [online]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. URL: <https://www.dissercat.com/content/kamerno-instrumentalnye-zhanry-v-muzyke-dlya-violoncheli-i-fortepiano-pervoi-poloviny-xx-vek> (дата обращения 13.11.2020).
7. Блуждающий бас (walking bass). В: Sevastopol Jazz. URL: [http://sevjazz.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=326:walking-bass&catid=49&Itemid=2](http://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=326:walking-bass&catid=49&Itemid=2) (дата обращения 07.08. 2018).
8. Броун А. Очерки по методике игры на виолончели. Москва: Музыка, 1967. 92 с.
9. В Молдове пройдет фестиваль электронной музыки. В: AFISHA. URL: <https://afisha.md/ru/news/afisa-digest/v-moldove-proidet-festival-elektronnoi-muzyki-fosfor> (дата обращения 22.09.2017).
10. В столице Гагаузской автономии состоится юбилейный концерт известного гагаузского композитора. В: ТОПОР. URL: <http://topor.od.ua/v-stolitse-gagauzskoy-avtonomii-sostoitsya-yubileyny-kontsert-izvestnogo-gagauzskogo-kompozitora/> (дата обращения 02.01. 2017).

11. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Часть 2. Интонация, Часть 3. Композиция. Москва: Музыка, 1978. 368 с. ISBN 5-85772-023-0.
12. Гагаузская музыка. В: Википедия URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0> (дата обращения 15.02.2017).
13. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: Кн. 3: Русская классическая виолончельная школа (1860-1917). Москва: Музыка, 1965. 634 с.
14. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX-XX веков. Москва: Музгиз, 1978. 407 с. ISBN КАЕ 182/БН-16052018/20.
15. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
16. Грюцмахер Ф. В. Л. *Соч. 38, 24 этюда для виолончели* тетрадь 1. Москва: Государственное Издательство «Музыкальный сектор», 1927.
17. Джазовая музыка. В: MOLDOVENII. URL: <http://m.moldovenii.md/ru/section/79> (дата обращения 01.08.2018).
18. Камерная музыка. В: Bigenc. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2038789> (дата обращения 05.03.2020).
19. Квилинкова Е. Гагаузский песенный фольклор – «грамматика жизни». Кишинев-Благовград: Tip. Centrală, 2011. 569 с. ISBN 978-9975-66-238-3.
20. Квилинкова Е. Отражение элементов обычного права в гагаузском фольклоре. В: SERIN SU. URL: [http://serin.su/publ/kvilinkova\\_e\\_n\\_otrazhenie\\_ehleitov\\_obychnogo\\_prava\\_v\\_gagauzskom\\_folklore/1-1-0-25](http://serin.su/publ/kvilinkova_e_n_otrazhenie_ehleitov_obychnogo_prava_v_gagauzskom_folklore/1-1-0-25) (дата обращения 02.02.2017).
21. Козлова Н., Циркунова С. Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 2 (15), pp. 5-12. ISBN 978-9975-9925-4-1.
22. Козлова Н., Циркунова С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chișinău: Pontos, 2014 (CEASM). 256 p. ISBN 978-9975-51-529-0.
23. Козлова Н., Циркунова С. Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова). In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2011. Chișinău: Valinex SRL, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 136-145. ISBN 978-9975-9925-3-4.

24. Козлова Н., Циркунова С. Особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки пьесы «Оглан» для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 4 (17), pp. 142-147. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
25. Колца М. Музыкальный фольклор гагаузов. В: Советская музыка, 1981. Москва: Композитор, 1981, № 1. ISSN 0131-6818.
26. Композиторы и музыковеды Молдовы: библиогр. справочник. Сост. Чайковский-Мерешану Г. Chișinău: Universitas, 1992. 264 с.
27. **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.
28. **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. Categoria C
29. **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.
30. **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. Tipul B.
31. **Костикова Н. Раннее фортепианное Трио Златы Ткач (1961): к проблеме трактовки виолончельной партии.** In: Revista de științe socioumane. Chișinău: 2021, Nr.2, (48), pp.99-105. ISSN 1857-0119, ISSN: 2587-330X. Tipul C.
32. **Костикова Н. Трактовка 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.

33. Кочарова Г. Злата Ткач. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 99 с.
34. Кочарова Г. Злата Ткач: Судьба и творчество. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с. ISBN 9975-938-11-6.
35. Кочарова Г. Национальные особенности ладо-гармонического мышления молдавских советских композиторов : метод. разработ. по курсу гармонии. Кишинев: КГУ, 1987. 48 р.
36. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. In: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea: materialele conf. șt. intern., 1995. Chișinău: Goblin 1997, pp. 112-118. ISBN 9975-9533-0-1.
37. Лапикус А., Махович Ю. Психологические аспекты камерно-ансамблевого исполнительства : метод. разработ. для спец.: Фортепиано, Оркестровые инструменты.; науч. ред.: Елена Мироненко; Акад. музыки, театра и изобразительных искусств, Кафедра спец. фортепиано и камерного ансамбля. Кишинев: Primex Com, 2014. 28 р. ISBN 978-9975-110-02-0.
38. Мардеровский Л. Уроки игры на виолончели. Москва: Музыка, 2005. 128 с. ISBN 979-0-706380-50-6.
39. Милютин И. Из наблюдений за развитием камерно-инструментального творчества в музыкальном искусстве Молдовы. In: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, 1998, pp. 5-11. ISBN 9975-67-071-7.
40. Милютин И. Камерно-инструментальное творчество: (к вопросу о национальном стиле). В: Музыкальная культура Молдавской ССР: сб. ст. Москва: Музыка, 1978, с. 190-212.
41. Милютин И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 79-95. ISBN 5-376-00739-1.
42. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Chișinău: Firma editorial-poligrafică «Tipografia Centrală», 2000. 95 [15] р. ISBN 9975-78-061-10.
43. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков: (инструментальные жанры, музыкальный театр).; отв. ред.: Галина Кочарова. Кишинэу: Primex-Com, 2014. 464 р. ISMN 979-0-3480-0189-0, ISBN 978-9975-110-03-7.
44. Мироненко Е. Формы существования национального музыкального фольклора в современной Молдове. In: Folclor și postfolclor în contemporaneitate:

materialele conf. intern. (11 - 12 decembrie 2014). Chişinău: Grafema Libris, 2015, pp. 197-203. ISBN 978-9975-9617-3-8

45. Мироненко Е. Понятие «национальное композиторское творчество» и его трансформация на рубеже XX-XXI веков.. В: Южно-Российский музыкальный альманах. [online]: Ростовская консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2014. – №. 2 (15). – Р. 82–87. ISSN 2076-4766. URL: [http:// www.rostcons.ru/ assets/almanac/2014 /alm2014-2.pdf](http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2014/alm2014-2.pdf); [http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie\\_natsionalnoe\\_kompozitsorskoe\\_tvorchestvo\\_i\\_ego\\_transformatsiya\\_na\\_rubezhe\\_xx\\_xxi\\_vekov](http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie_natsionalnoe_kompozitsorskoe_tvorchestvo_i_ego_transformatsiya_na_rubezhe_xx_xxi_vekov). (дата обращения 12.11.2015).

46. Мироненко Я. Выразительная система фольклора и композиторское творчество. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 16-26.

47. Монодия. В: Всемирная история URL: [http://w.histrf.ru/search?search=%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%8F&source\\_id=1](http://w.histrf.ru/search?search=%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%8F&source_id=1) (дата обращения 22.09.2017).

48. Морген Л. Школа-самоучитель игры на контрабасе в эстрадном ансамбле. Москва: Советский композитор, 1970. 64с.

49. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 384 с.

50. Неофольклоризм. В: Музыкальная энциклопедия. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/n/4754.html> (дата обращения 22.09.2017).

51. Новости. Культура. В: TeleRadio Moldova URL: <http://www.trm.md/ru/cultura/trei-forma-ii-din-moldova-vor-concerta-la-bucure-ti-de-zilele-basarabiei-in-romania/> (дата обращения 22.09. 2017)

52. Нотация. В: Всемирная история. URL: <http://w.histrf.ru/articles/article/show/notatsiia> (дата обращения 21.09.2017)

53. Происхождение гагаузов. В: Gagauzia. URL: [http://gagauzia.ru/news/proiskhozhdenie\\_gagauzov/1-0-1](http://gagauzia.ru/news/proiskhozhdenie_gagauzov/1-0-1) (дата обращения 02.02.2017).

54. Ритмическая аппликатура. В: Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/applicatura.html> (дата обращения 09.03.2020).

55. Ротару Владимир. В: MOLDOVENII. URL: <http://www.moldovenii.md/ru/people/67> (дата обращения 22.09.2017).

56. Сапожников Р. Школа игры на виолончели (для начинающих) с приложением клавира. Москва: Музыка, 1987. 80 с.

57. Свободов В. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства: автореф. дис.... канд. Искусствоведения. Санкт-Петербург, 2010. 520 с.

58. Современные композиторские техники. В: Workshop. URL: <http://www.as-workshop.ru/articles/215-technique> (дата обращения 22.09.2017)

59. Ткаченко В., Плешкан И. Рапсодия для фортепианного трио Ливиу Штирбу в контексте претворения стилевых и жанровых особенностей массовой музыкальной культуры. În: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională. Ediția a treia, dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov. (26 septembrie 2017). Tezele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2017, pp.82 - 83. ISBN 978-9975-3126-7-7.

60. Филировка звука. В: Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/filirovka.html> (дата обращения 09.03.2020).

61. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с. ISBN 5-8114-0392-5.

62. Хурматуллина Р. Камерный ансамбль. Учебное пособие [online]: Дистанционный курс в MOODL. Электронное учебное пособие. Казань, ИФИ КФУ, 2012. 52 с. URL: <http://bars.kpfu.ru/mod/resource/view.php?id=71799> (дата обращения 15.11.2018).

63. Циркунова С. Вклад творческой деятельности Константина Романова в развитие музыкальной культуры Бессарабии (20-е годы XX века). In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), pp. 40-46. ISSN 2345-1408.

64. Циркунова С., Козлова Н. «Трио А-dur для фортепиано, скрипки и виолончели» Константина Романова: особенности композиции, драматургии и музыкального языка. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2014. Chișinău: Valinex SRL, 2014, nr. 1 (21), pp. 67-73. ISSN 2345–1408.

#### **На украинском языке:**

65. Колца М. Музичний фольклор гагаузів і діти його ладів і риси. В сб.: Українське музикознавство, Київ: Музична Україна, 1983, № 18.

**На гагаузском языке:**

66. Gagauz D. Trio "Oglañ" keman, viyolonsel ve piano için. Chişinău: Pontos, 2004. 24 s. ISBN 09975-927-69-6.

**На турецком языке:**

67. Costicova N. Gagauz müzik kültürünün canlı bir örneği: Dmitri Gagauz'un "*Oğlañ*" 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&section=articles> (дата обращения 24.11.2017).

**На румынском языке:**

68. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității). In: Cercetări de muzicologie. Chişinău: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, 1998, pp. 73-87. ISBN 9975-67-071-7.

69. Boboc M. Trăsăturile specifice regionale ale bocetului. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior: seminar metodologic (25 martie 2005 (ed. a III-a). Chişinău: Grafema Libris, 2005, pp. 103-107. ISBN 978-9975-52-005-5.

70. Chiciuc N. Compoziție și dramaturgie muzicală în trio-urile lui Gheorghe Neaga. In: Educație artistică: realizările trecutului și provocările prezentului: conf. șt. intern. dedicată aniversării a 75 de ani de învățământ artistic din Republica Moldova (25-26 noiem., 2015). Chişinău: Grafema Libris, 2015, pp. 4-42. ISBN 978-9975-52-196-3.

71. Chiciuc N. Ipostaze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2016, Chişinău: Valinex SRL, 2016, nr.1, pp. 42-45. ISSN 2345-1408.

72. Chiciuc N. Repere ideatice în Trio pentru clarinet, vioară și pian de Gheorghe Neaga. In: *Arta*, 2016. Chişinău: Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2016, nr.2, pp. 104-108. ISSN 2345-1181.

73. Ciaicovschi-Mereșanu G. Neaga, Gheorghe [compozitor]. In: Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol. Chişinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1986, Vol. 2, p. 91.

74. Ciaicovschi-Mereșanu G. Negruța, Oleg [compozitor]. In: Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1986, Vol. 2, p. 77.
75. Ciaicovschi-Mereșanu G. Ponomarenko, Nikolai [compozitor și pedagog]. In: Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești 1986, Vol. 2, p. 144.
76. Ciaicovschi-Mereșanu G. Rotaru, Vladimir [compozitor și dirijor]. In: Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești 1986, Vol. 2, p. 210.
77. Ciaicovschi-Mereșanu G. Tcaci, Zlata: [compozitor și dirijor]. In: Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești 1986, Vol. 2, p. 322.
78. 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.
79. Cocearova G. Zlata Tcaci – Personalitatea, Compozitoarea, Profesoara. Zlata Tcaci: biobibliografie / alcăt.: Cezara Neagu, Anastasia Grosu. Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 1998. 112 p.
80. **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.
81. Cozlova N. Îndrumar metodic în probleme de interpretare în ansamblul cameral. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior: seminar metodologic (25 martie 2005). Chișinău: Grafema Libris, 2005, pp. 51-54. ISBN 978-9975-52-005-5.
82. Cozlova N. Istoria dezvoltării muzicii instrumentale de cameră. In: Arta și învățământul artistic în Moldova la confluența secolelor: conf. șt. consacrată aniversării a 60 de ani ai Conservatorului de Stat din Moldova (noiembrie, 2000). Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat “Ion Creanga”, 2001, pp. 33-34. ISBN 9975-9617-1-1.
83. Cozlova N. Metodica de predare a interpretării în ansamblul cameral. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2005. Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP (aprilie 2005).

Chişinău: Tipografia Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2005, pp. 202-205. ISBN 978-9975-9501-1-4.

84. Cozlova N. Muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Moldova. In: Arta și învățământul artistic în Moldova la confluența secolelor: conf. șt. consacrată aniversării a 60 de ani ai Conservatorului de Stat din Moldova (noiembrie, 2000). Chişinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat “Ion Creanga”, 2001, pp. 47-49. ISBN 9975-9617-1-1.

85. Cozlova N. Procesul de instruire al elevilor la cursul de „Ansamblu cameral”. In: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999 (mai 2000): tezele raporturilor și comunicărilor. Chişinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat “Ion Creanga”, 2000, pp. 84-85. ISBN 9975-9617-0-3.

86. Lăpăruș A. Psihologia interpretării camerale: identificarea problemei. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2013. Chişinău: Grafema Libris, 2013, nr. 2 (19), pp. 28-31. ISBN 978-9975-9886-3-6.

87. Melnic V., Chiciuc N. Tradiții și inovații în sonata pentru pian de Gheorghe Neaga. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice 2013. Chişinău: Valinex SRL, 2013, nr. 3(20), pp.96-106. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.

88. Miliutina IZ. Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală. In: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chişinău: Știința, 1993, pp. 66-74. ISBN 5-376-01668-4.

89. Mironenco E. Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical): autoref. tz. doct. habilitat în studiul artelor și culturologie. Chişinău, 2016. 282 p. + Anexe 87 p.

#### **На английском языке:**

90. Chamber music. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie, in twenty volumes. London: Macmillan Publishers Ltd, 1980, Vol. 4, Castrucci-Courante. pp. 113-117. ISBN-13: 978-0333231111, ISBN 0-333-23111-2.

91. Costicova N. **D. Gagauz’s trio “Oglan” as the brightest example of Gagauzian music culture.** In: ÎNÖNÜ 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>

92. 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/pub/ijca/issue/41617/528574> (дата обращения 23.09.2020). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/651577>

93. Gridley M. *Jazz Styles. History and Analysis* (6<sup>th</sup> ed.). New York: Prentice Hall, 1997. 442 p. ISBN-10 0131896644, ISBN-13 978-0131896642.

94. Vamp. В: Мультиран. URL: <https://www.multitrans.ru/c/m.exe?&s=Vamp&l1=1&l2=2> (дата обращения 01.08.2018).

95. Violoncello. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, in twenty volumes. London: Macmillan Publishers Ltd, 1980, Vol. 19, Tiomki-Virdung. pp. 856-862. ISBN-13: 978-0333231111, ISBN 0-333-23111-2.

#### **На французском языке:**

96. Violoncelle. In: *Le petit Larousse illustré: 90000 articles, 5000 illustrations, 355 cartes, 160 planches, chronologie universelle*. 2016. Paris: Lagardère Publishing, 2016. p 1209. ISBN 978-2-03-590125-5.

#### **Аудио- и видеоматериалы:**

97. Олег Негруца - Романс для валторны и струнных. В: *Youtub*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JCcMKBMz0I0> (дата обращения 07.08. 2018).

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## ПРИЛОЖЕНИЕ №1

### СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

<b>V</b>	– вверх смычком. Указание в нотах направления смычка от головки к колодке. В нотном тексте пишется над нотой
<b>П</b>	– вниз смычком. Направление ведения смычка от колодки к головке. В нотном тексте пишется над нотой
Автореф.	– автореферат
АМТИИ	– Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств
библиогр.	– библиографический
в.	– век
вв.	– веков
гг.	– года
ГП	– главная партия
дис.... канд.	– диссертация на соискание учёной степени кандидата
др.	– другие
изд.	– издание
им.	– имени
испр.	– исправленное
Кн.	– книга
КЭ2	– конструктивный элемент 2
КЭ3	– конструктивный элемент 3
метод. разработ	– методическая разработка
Молд. гос.	– Молдавская государственная
науч. ред.	– научный редактор
ОП	– органный пункт
отв. ред.	– ответственный редактор
ОФД	– общие формы движения
ПП	– побочная партия
РМ	– Республика Молдова

с.	– страница
сб.	– сборник
сб. ст.	– сборник статей
сост.	– составитель
спец.	– специальность
сс.	– страницы
Т	– тема
т.	– такт
т. е.	– то есть
т. н.	– так называемый, так называемые
тт.	– такты
ц.	– цифра
цц.	– цифры
ч.	– часть
ЭП1	– эпизод 1
ЭП2	– эпизод 2
Alcăt.	– alcătuito
conf.	– conferință
intern.	– internațională
ISBN	– International Standard Book Number
ISSN	– International Standard Serial Number
ed.	– edition
Ltd	– Limited
nr.	– number
p.	– pagină; page
pp.	– pagini, pages
s.	– sayfa
ss.	– sayfası
Tip.	– tipografie
Vol.	– volum; volume, volumes
URL	– Uniform Resource Locator

**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'amor)* – 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. *Hıcas mandıra* – турецкая народная мелодия
8. *Венгерский танец № 4* И. 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-каприз"* Г. Гольтермана
5. *"Задумчивость"* К. Караеваа
6. *"Прогулка"* Н. Раков
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. Крейсlera
14. *"Граве"* И. Бенда
15. *Венгерский танец №6 Dis Dur* И. Брамса

Состав квартета:

Джалилова Наталья (фортепиано)  
Федорян Даниель (скрипка)  
Костиков 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, Кишинёв,**

**Республика Молдова**

**28 августа 2019.**

*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)

OGLAN

(Gagauz halk türküsü)

1. Oglan, Oglan kalk gidelim  
Oglan, Oglan kalk gidelim  
Tuna nehri boyunda koyun güdelim } 2 k  
Ne gözâl ođlan, yalabık çoban
  
2. Kırmızı fesini giyin sän başma  
Kırmızı fesini giyin sän başma  
Pek özledim ban seni gelsan yanıma } 2 k  
Ne gözâl ođlan, yalabık çoban
  
3. Oglan, Oglan boyunma dolan  
Oglan, Oglan boyunma dolan  
Elim yaptı saçımdan sana bır yorgan } 2 k  
Ne gözâl ođlan, yalabık çoban
  
4. Kızgın bakışların yaktılar beni  
Kızgın bakışların yaktılar beni  
İşitsäna canımın savda sesını } 2 k  
Ne gözâl ođlan, yalabık çoban
  
5. Oglan, Oglan ne gözalsin sän  
Oglan, Oglan ne gözalsin sän  
Yandı artık yüreciđim bekleyip seni } 2 k  
Ne gözâl ođlan, yalabık çoban

Партитура

*Trio "Oglan"*  
Keman, viyolonsel ve piyano için

Dimitri Gagauz

**Moderato** ♩ = 80

Piano

**Vivo** ♩ = 160

Pno.

**a tempo**

Pno.

112

10 **Lento**

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno. *mp* *p*

14

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno. *p*

17

Vln. *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Pno. *sf* *dim.* *pp*

20

Vln. *mf* *dim.* *p*

Vc. *mf* *dim.* *p*

Pno. *mf* *sf* *dim.* *p* *pp*

Vivo

24

Pno. *f* *dim.* *p*

Allegro moderato

28

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *rit.* *rit.* *3* *8va<sup>1</sup>*

31

Vln. *dim.*

Vc. *dim.*

Pno. *dim.*

33

**Agitato**

Vln. *f*

Vc. *f*

Pno. *mf*

34

Vln. *(8va)*

Vc.

Pno.

35  
Vln. *mf*

Vc.

Pno.

36

Vln. *8va* 5 5

Vc. 3

Pno. 6

37 (*8va*)

Vln.

Vc.

Pno. 6 6 6

38 (8<sup>va</sup>)

Vln. *sf*

Vc.

Pno. *sf*

39 (8<sup>va</sup>)

Vln. *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Pno. *dim.* *p*

41

Vln. *mp*

Vc.

Pno. *mp*

42

Vln. *8<sup>va</sup>*

Vc.

Pno.

43

Vln. *8<sup>va</sup>*

Vc.

Pno.

*ff*

*poco cresc.*

44

Vln. *(8<sup>va</sup>)*

Vc.

Pno.

*(8<sup>va</sup>)*

45 *(8<sup>va</sup>)*

Vln. *6*

Vc.

Pno. *(8<sup>va</sup>)* *3*

46 *(8<sup>va</sup>)*

Vln. *sff* *spp* *6*

Vc. *sff* *pp*

Pno. *(8<sup>va</sup>)* *sff* *spp*

48 *8<sup>va</sup>*

Vln. *ff* *poco a poco accelerando*

Vc. *poco a poco accelerando*

Pno. *(8<sup>va</sup>)* *8<sup>va</sup>* *poco a poco accelerando*

51

Vln.

Vc.

Pno.

*cresc.*

(8<sup>va</sup>)

54

Vln.

Vc.

Pno.

56

Vln.

Vc.

Pno.

Tempo I

*fff*

*fff*

*fff*



71

Vln.

Vc.

Pno.

*p* *f*

*p* *f*

*rit.*

**Piu mosso**

76

Vln.

Vc.

Pno.

*p*

*p*

*p*

78

Vln.

Vc.

Pno.

*mp* *p* *sf*

*mp* *p* *mf*

*mp* *p*

81

Vln. *sf* *mf*

Vc. *mf* *sf*

Pno.

83

Vln. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Pno. *f*

85

Vln. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

88

Vln. *sf*

Vc. *sf*

Pno. *mf*

90

Vln. *sf*

Vc. *sf*

Pno. *mf*

92

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *f*

94

Vln. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

96

Vln. *mf* *mf* *p*

Vc. *mf* *mf* *p*

Pno. *mf* *mf* *p*

98

Vln. *mp* *p* *pp*

Vc. *mp* *p* *pp*

Pno. *mp* *p* *pp*

100

Vln.

Vc.

Pno.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

102

Vln.

Vc.

Pno.

*sf*

*sf*

*mf*

*sf*

*mf*

*mf*

*p*

**Sostenuto**

105

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

*f*

*mf*

109

Vln.

Vc.

Pno.

112

Vln.

Vc.

Pno.

117

Vln.

Vc.

Pno.

119

Vln.

Vc.

Pno.

*poco a poco cresc.*

120

Vln.

Vc.

Pno.

121

Vln.

Vc.

Pno.

*8va*

122

Vln.

Vc.

Pno.

*ff*

6

(8<sup>va</sup>)

123

Vln.

Vc.

Pno.

*ff* *dim.* *mf* *cresc.*

6

(8<sup>va</sup>)

*ff* *dim.* *mf* *cresc.*

3

3

3

3

125

Vln.

Vc.

Pno.

*ff* *accel.* *cresc.*

*ff* *accel.* *cresc.*

6

6

127 **Tempo I** **Lento maestoso**

Vln. *fff* *ff appassionato*

Vc. *fff* *ff appassionato*

Pno. *fff* *ff appassionato* *rit.* *ff appassionato*

131

Vln. *fff*

Vc. *fff*

Pno. *fff* *ff* *8va*

135

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno. *p* *8va*

139

Vln.

Vc.

Pno.

141

Vln.

Vc.

Pno.

*poco cresc.*

8<sup>va</sup>

143

Vln.

Vc.

Pno.

*sf accel.*

3

**Vivo**

146

Vln. *f* *dim.* *p* *rit.*

Vc. *f* *dim.* *p* *rit.*

Pno. *ff* *dim.* *p* *rit.*

*8va - 1*

Leo \* Leo \* Leo \* Leo \* Leo \* Leo \* Leo \*

150

Vln. *cresc.* *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Pno. *cresc.* *f* *dim.*

*8va*

Leo \* Leo \*

**Tempo I**

153

Vln. *rit.* *p* *morendo* *pp* *ppp*

Vc. *rit.* *p* *morendo* *pp* *ppp*

Pno. *rit.* *p* *morendo* *pp* *ppp*

*8va*

Leo \* Leo \*

Score

Trio № 2  
for violin, cello and piano

Gh. Neaga

Lento

The image displays the first 15 measures of a musical score for a Trio consisting of Violin, Cello, and Piano. The score is written in 3/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Lento'. The Violin part is mostly silent in the first system, with some notes appearing in the second and third systems. The Cello part plays a melodic line with slurs and dynamic markings of *mp* and *mf*. The Piano part provides harmonic support with chords and slurs, marked with *p* and *mp*. Measure numbers 8, 15, and 15 are indicated at the start of their respective systems.

# Trio N° 2

21

Vln. *poco a poco crescendo*

Vc.

Pno. *poco a poco crescendo*

27

Vln. *f* *sempre* *f* *dim.*

Vc.

Pno. *f* *sempre* *f* *dim.*

33

Vln. *a tempo* *poco rit.* *mf* *cresc.*

Vc.

Pno. *poco rit.* *mf* *cresc.*

# Trio N° 2

39

Vln.

Vc.

Pno.

45

Vln.

Vc.

Pno.

*poco dim.*

51

Vln.

Vc.

Pno.

*poco rit.*

*dim.*

# Trio N° 2

55

Vln.

Vc.

Pno.

*poco scherzando* *piu mosso* *accel.*

*mp* *cresc.*

Detailed description: This system covers measures 55 to 58. The Violin and Viola staves are empty. The Piano part begins at measure 55 with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The tempo/mood changes from *poco scherzando* to *piu mosso* and then *accel.*. Dynamics include *mp* and *cresc.*. There are triplet markings in both hands. An *8va* dynamic marking is present at the end of the system.

59

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 59 to 61. The Violin and Viola staves are empty. The Piano part continues with a complex rhythmic pattern of triplets in both hands. An *8va* dynamic marking is present at the end of the system.

62

**Tempo I**

Vln.

Vc.

Pno.

*mf* *poco cresc.*

Detailed description: This system covers measures 62 to 65. The Violin and Viola staves are empty. The Piano part begins at measure 62 with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The tempo is marked **Tempo I**. Dynamics include *mf* and *poco cresc.*. An *8va* dynamic marking is present at the start of the system.

# Trio Nº 2

66

Vln.

Vc.

Pno.

*f* *poco* *dim.*

70

Vln.

Vc.

Pno.

*V*

73

Vln.

Vc.

Pno.

137

# Trio N<sup>o</sup> 2

Allegro con brio

77

Vln.

Vc.

Pno.

*f*

80

Vln.

Vc.

Pno.

*8va*

83

Vln.

Vc.

Pno.

*8va*

# Trio N° 2

86

Vln.

Vc.

Pno.

*f*

*pizz.*

*mf*

*mf*

89

Vln.

Vc.

Pno.

92

Vln.

Vc.

Pno.

*pizz.*

*8va*

# Trio N° 2

94 arco pizz. arco

Vln.

Vc. arco

Pno.

97

Vln.

Vc.

Pno. *p*

101

Vln. *f* *f* *p*

Vc. *f* *p*

Pno. *p* *p*

Trio N<sup>o</sup> 2

105

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

*f*

*p*

*mf*

110

Vln.

Vc.

Pno.

*8va*

115

Vln.

Vc.

Pno.

*8va*

# Trio № 2

120

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system covers measures 120 to 124. The Violin (Vln.) part begins with a melodic line in treble clef, marked with an 8<sup>va</sup> (octave up) sign. The Viola (Vc.) part is in bass clef, providing harmonic support with chords and moving lines. The Piano (Pno.) part consists of rests in both staves for these measures.

125

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 125 and 126. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are mostly rests. The Piano (Pno.) part features active accompaniment in both staves, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

127

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system covers measures 127 and 128. The Violin (Vln.) part has a melodic line with an 8<sup>va</sup> marking. The Viola (Vc.) part has a rhythmic accompaniment. The Piano (Pno.) part has a complex accompaniment with moving lines in both hands. The time signature changes to 3/4.

# Trio N° 2

129 *8va*

Vln.

Vc.

Pno.

131

Vln.

Vc.

Pno.

135 *8va*

Vln.

Vc.

Pno.

*f*  
*pizz.*

*f*

*p*

# Trio N° 2

138

Vln. *mf* *mp* *p*

Vc. *mf* *p*

Pno.

141

Vln.

Vc.

Pno.

144

Vln. *pizz.*

Vc.

Pno.

# Trio № 2

147

Vln.

Vc.

Pno.

152

Vln.

Vc.

Pno.

arco

arco

*f*

*f*

156

Vln.

Vc.

Pno.

*8va*

# Trio № 2

160

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system covers measures 160 to 162. The Violin (Vln.) part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, and then a quarter note G4. The Viola (Vc.) part starts with a quarter rest, followed by a half note G3, and then a quarter note G3. The Piano (Pno.) part features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands, marked with an 8<sup>va</sup> (octave up) instruction. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

163

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system covers measures 163 to 165. The Violin (Vln.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vc.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Pno.) part continues with sixteenth-note runs in both hands, marked with an 8<sup>va</sup> instruction. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

166

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system covers measures 166 to 168. The Violin (Vln.) part has a melodic line with eighth notes. The Viola (Vc.) part has a melodic line with eighth notes. The Piano (Pno.) part features chords and eighth notes in both hands, marked with an 8<sup>va</sup> instruction. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

# Trio N° 2

168

Vln.

Vc.

Pno.

168

rit.

170

Vln.

Vc.

Pno.

172

Vln.

Vc.

Pno.

# Trio Nº 2

174

Vln.

Vc.

Pno.

177

Vln.

Vc.

Pno.

180

Vln.

Vc.

Pno.

# Trio N<sup>o</sup> 2

184

Vln.

Vc.

Pno.

*sfz*

188

Vln.

Vc.

Pno.

*sfz*

191

Vln.

Vc.

Pno.

*sfz*

Trio N° 2

194

Vln. *8va*

Vc.

Pno.

196

Vln.

Vc.

Pno.

199

Vln. *mp*  
*pizz.*

Vc. *mp*

Pno.

# Trio N° 2

201

Vln.

Vc.

Pno.

arco

204

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>ma</sup>

207

Vln.

Vc.

Pno.

# Trio N<sup>o</sup> 2

210

Vln.

Vc.

Pno.

213

Vln.

Vc.

Pno.

*8<sup>va</sup>*

217

Vln.

Vc.

Pno.

*8<sup>va</sup>*

*ben legato*

# Trio N° 2

221

Vln.

Vc.

Pno.

225

Vln.

Vc.

Pno.

228

Vln.

Vc.

Pno.

# Trio N° 2

231

Vln.

Vc.

Pno.

234

Vln.

Vc.

Pno.

238

Vln.

Vc.

Pno.

*p*

*p*

# Trio N° 2

242

Vln. *mp*

Vc. *mp*

Pno. *mp* *8va---*

246

Vln.

Vc.

Pno.

250

Vln.

Vc.

Pno. *8va---*

# Trio N° 2

254

Vln.

Vc.

Pno.

258

Vln.

Vc.

Pno.

262

Vln.

Vc.

Pno.

# Trio N° 2

264

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>

267

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>

271

Vln.

Vc.

Pno.

*sempre legato*

*cresc.*

# Trio N<sup>o</sup> 2

275

Vln.

Vc.

Pno.

275

279

Vln.

Vc.

Pno.

279

*f*

*f*

*p mf*

284

Vln.

Vc.

Pno.

284

*gl.*

*gl.*

# Trio N<sup>o</sup> 2

288

Vln.

Vc.

Pno.

**Lento**

292

Vln.

Vc.

Pno.

297

Vln.

Vc.

Pno.

# Trio N° 2

302

Vln.

Vc.

Pno.

307

Vln.

Vc.

Pno.

311

Vln.

Vc.

Pno.

# Trio N° 2

316

Vln.

Vc.

Pno.

321

Vln.

Vc.

Pno.

325

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>-----

# Trio № 2

330

Vln. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Pno.

330 (8<sup>va</sup>)

335

Vln.

Vc.

Pno.

335 (8<sup>va</sup>)

338

Vln.

Vc.

Pno.

338 (8<sup>va</sup>)

# I.N.O. N° 1

V. ROTARU

*Lento e molto rubata*  
*con sord. sul ponticello*  
*mp*

*solo violin*

*pizz.*  
*dim.*

*♩ = 60*  
*e legato*

Violin

*♩ = 60*  
*e legato*

Cello

*p*

Piano

*p*

*arco*

Vln.

*p*

Vc.

*p*

Pno.

I.N.O. № 1

15

Vln.

Vc.

Pno.

*cresc.*

*pizz. f*

21

Vln.

Vc.

Pno.

*espress.*

*pizz.*

*gliss.*

3

27

Vln.

Vc.

Pno.

3

3

3



I.N.O. № 1

49 Vln. Vc. Pno. *cresc. poco a poco*

55 Vln. Vc. Pno.

60 Vln. Vc. Pno. *pizz. arco subito p*

I.N.O. Nº 1

67 pizz.

Vln. *mp*

Vc. *pizz.*

*p*

Pno. *p*

71

Vln.

Vc.

Pno. (8<sup>va</sup>)

75

Vln.

Vc.

Pno. (8<sup>va</sup>)

I.N.O. Nº 1

79 arco non legato  
pui **f**

Vln.

Vc.

Pno.

83

Vln.

Vc.

Pno.

86 tremolo  
cresc.

Vln.

Vc.

Pno.

I.N.O. № 1

89

Vln. *f*

Vc. arco

Pno. *f*

92

Vln. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Pno. *cresc.*

95

Vln. *f* *subito p* *non legato*

Vc. *subito p*

Pno. *subito p*

*8va*

I.N.O. № 1

99 (8<sup>va</sup>)

Vln.

Vc.

Pno.

102 (8<sup>va</sup>)

Vln.

Vc.

Pno.

105 (8<sup>va</sup>)

Vln.

Vc.

Pno.

*marcato*

*f*

*marcato*

*fiarcato*

*cresc.*

*ff*

I.N.O. Nº 1

108

Vln.

Vc.

Pno.

*sf*

8<sup>va</sup>

*cresc.*

111

Vln.

Vc.

Pno.

*con sord* pizz. arco

*subito p*

pizz.

*pp*

115

Vln.

Vc.

Pno.

I.N.O. Nº 1

118

Vln. *dim.*

Vc. *dim.*

Pno. *dim.*

solo violin

*sul ponticello*

*pizz.*

# I.N.O. N°2

## Recitative

Score

V. Rotaru

*Lento e molto rubato* (♩ = ♩)

Violin  
Cello  
Piano

**A**

Vln.  
Vc.  
Pno.

*pp*  
*mf*  
*cresc.*  
*sempre f*

*pp*  
*mf*  
*f*

*f*  
*secco*

I.N.O. Nº2  
Recitative

**B**

Vln. *p cresc. poco accel. molto stringento*

Vc. *p cresc. poco accel. molto stringento*

Pno. *f poco accel. ff*

Vln. *f rit. sostenuto p*

Vc. *f sostenuto p*

Pno. *ff stringento rit. mf p sf*

Vln. *f accel. sostenuto*

Vc. *f accel. sostenuto*

Pno. *ff accel. rit.*

Ped

**Tempo primo**

Vln. *p mf lunga*

Vc. *p mf lunga*

Pno. *p mf*

Ped

I.N.O. Nº2  
Recitative

II

① **Allegro scherzando**

Vln. *mf* pizz.

Vc.

Pno. *f* *mf* Squ-

Vln. *f* arco

Vc.

Pno. *mf* *f* *sf* *f* *sf* *ff* *ff* *ff* pizz.

A

Vln. *f* arco pizz. arco

Vc. *f* arco sostenuto arco

Pno. *f* *f* *f* *f* *ff* *ff* *sempref* Squ- sostenuto

② **Un poco meno mosso** *leggiere e poco cresc.*

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

Vc. *p* *Un poco meno mosso leggiere e poco cresc.*

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

I.N.O. №2  
Recitative

Vln. *Piu mosso* ③ *mf*

Vc. *pizz.* *f*

Pno. *f secco* *f* *mf*

Vln. *p* *poco a poco cresc.* *f*

Vc. *poco a poco cresc.* *f*

Pno. *f*

Vln. ④ *Molto agitato* *arco* *ff* *espress.*

Vc. *Molto agitato* *ff* *espress.*

Pno. *ff*

Vln.

Vc.

Pno.

I.N.O. Nº2  
Recitative

Vln.   
Vc.   
Pno. 

Vln.   
Vc.   
Pno. 

Vln.   
Vc.   
Pno. 

Vln.   
Vc.   
Pno.   
*Presto possibile* ♩ = ♩  
*f*  
*Presto possibile*  
*f*  
possibile e leggero *mf* *mf* cresc.  
*mf* e leggero

I.N.O. №2  
Recitativo

Vln.   
Vc.   
Pno. 

Vln.   
Vc.   
Pno. 

⑥ *Molto animato*  $\text{♩} = \text{♩}$   
Vln.   
Vc.   
Pno. 

Vln.   
Vc.   
Pno. 

I.N.O. N°2  
Recitative

8

Vln. Vc. Pno.

Measures 8-9: Violin I and Violin II play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

9

Vln. Vc. Pno.

Measures 10-11: Violin I and Violin II play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *sempre f* and *ff*.

Vln. Vc. Pno.

Measures 12-13: Violin I and Violin II play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *ff*.

10 Adagio e molto espressivo

Vln. Vc. Pno.

Measures 14-15: Violin I and Violin II play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *fff*, *pesante*, *sf*, *stringento*, *rit.*, and *lunga*.

I.N.O. №2  
Recitative

⑫

The musical score consists of three systems, each with three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- System 1:**
  - Vln.:** Treble clef, starting with a *p* dynamic and *pizz.* marking. The melody is highly rhythmic with many accents. Dynamics change to *mf* and then *p* with a *cresc.* marking.
  - Vc.:** Bass clef, playing chords with accents. Dynamic is *mf*.
  - Pno.:** Treble and Bass clefs. Treble has a *ff* dynamic, Bass has a *f* dynamic. Both have a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:**
  - Vln.:** Treble clef, continuing the melodic line with accents.
  - Vc.:** Bass clef, continuing the chordal accompaniment with accents.
  - Pno.:** Treble and Bass clefs, continuing the eighth-note accompaniment.
- System 3:**
  - Vln.:** Treble clef, ending the phrase with a final chord. Dynamic is *f*.
  - Vc.:** Bass clef, ending with a final chord. Dynamic is *f*. Marking *arco* is present above the staff.
  - Pno.:** Treble and Bass clefs, ending with a final chord. Dynamic is *f*. Marking *arco* is present below the staff.

# I.N.O. № 3

V. ROTARU

I

**Moderato**

The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features a Violin part with a melodic line in 6/8 time, marked *mf* and **Moderato**. The Cello part provides a bass line, also marked *mf*, with a *pizz.* (pizzicato) section in 3/4 time and an *arco* (arco) section in 6/8 time. The Piano part consists of chords in the left hand and a bass line in the right hand, marked *mf*. The second system (measures 6-10) continues the Violin and Cello parts, with a first ending bracket (1) over measures 8-10. The Piano part continues with chords and a bass line. The third system (measures 11-15) shows the Violin and Cello parts with a *pizz.* section in 3/4 time and an *arco* section in 6/8 time. The Piano part continues with chords and a bass line. Dynamics include *p* and *cresc.* (crescendo) in the later measures.

Violin *mf* **Moderato**

Cello *mf* *pizz.* *arco*

Piano *mf*

Vln. 6

Vc. *pizz.* *arco* 1

Pno. 6

Vln. 11

Vc. *pizz.* *arco* *p cresc.*

Pno. 11 *p cresc.*

I.N.O. N°3

17

Vln.

Vc.

Pno.

8va

22

Vln.

Vc.

Pno.

② Un poco piu mosso

*f* spiccato

pizz.

Un poco piu mosso

*f*

②

25

Vln.

Vc.

Pno.

I.N.O. N°3

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 28 to 30. The second system covers measures 31 to 33. The third system covers measures 34 to 36. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. In the first system, the Violin part has a circled '3' above measure 29, and the Viola part has a circled '3' above measure 30. Performance markings include 'pizz.' (pizzicato) above the Violin staff in measure 30, and 'f arco spiccato' (forte, arco spiccato) above the Viola staff in measure 30. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in both hands.

I.N.O. №3

37

Vln. arco *f*

Vc. *f*

Pno. *f* e leggiero

40

Vln.

Vc.

Pno.

43

Vln. *detache*

Vc. *detache*

Pno.

I.N.O. №3

46

Vln.

Vc.

Pno.

5

pizz.

Vln.

*f*

Vc.

pizz.

*f*

Pno.

49

*f*

6

arco

*Tempo I*

Vln.

Moderato

Vc.

arco

*Tempo I*

Moderato

Pno.

53

I.N.O. №3

58

Vln.

Vc.

Pno.

Violin and Viola parts: Measures 58-62. Violin part (treble clef) and Viola part (bass clef) play eighth-note patterns. The piano accompaniment (grand staff) consists of chords with accents in both hands.

63

Vln.

Vc.

Pno.

Violin and Viola parts: Measures 63-68. Violin part (treble clef) and Viola part (bass clef) play eighth-note patterns. The piano accompaniment (grand staff) consists of chords with accents in both hands.

69

Vln.

Vc.

Pno.

Violin and Viola parts: Measures 69-74. Violin part (treble clef) and Viola part (bass clef) play eighth-note patterns. The piano accompaniment (grand staff) consists of chords with accents in both hands.

I.N.O. N°3

73

Vln.

Vc.

Pno.

*detache*

73

74

75

Lento e molto lamento

76

Vln.

Vc.

Pno.

*f*

*ms.*

*sf*

*md*

A

ii

76

77

78

79

80

81

82

83

Vln.

Vc.

Pno.

*espress.*

*espress.*

3

3

83

84

85

86

87

88

I.N.O. №3

89

Vln. **B**

Vc. **B**

*ff*

Pno. *ff*

96

Vln. *molto espress.*

Vc. *molto espress.*

Pno.

103

Vln. **C**

Vc. **C**

*rit.* *pp* *p* *mf* *f*

*Tempo I* *rit.*

Pno. *rit.* *pp* *p* *mf* *rit.* *sf*

*Tempo* *>Ped.*

I.N.O. N°3

**Allegro moderato**

Vln. <sup>111</sup> **Allegro moderato** <sup>1</sup> III pizz.

Vc. **Allegro moderato** <sup>1</sup> *f* pizz.

Pno. <sup>111</sup> **Allegro moderato** <sup>1</sup> *f*

Vln. <sup>116</sup>

Vc. <sup>116</sup>

Pno. <sup>116</sup> *f*

Vln. <sup>120</sup> arco **Sul D** *f*

Vc. <sup>120</sup> arco *f*

Pno. <sup>120</sup> *mf* staccato

I.N.O. №3

125 pizz. arco

Vln. *f* pizz. *detache*

Vc. *f* *detache* arco pizz.

Pno. *f*

130

Vln. *detache*

Vc. arco pizz. arco pizz.

Pno.

134

Vln. arco

Vc. arco

Pno.

3

I.N.O. №3

138

Vln.

Vc.

Pno.

141

Vln.

Vc.

Pno.

*f*

④

145

Vln.

Vc.

Pno.

I.N.O. N°3

148

Vln. *spiccato* *detache* *spiccato* *detache*

Vc. *pizz.*

Pno.

152

Vln. *spiccato* *detache* *spiccato*

Vc. *arco spiccato* *pizz.* *arco detache*

Pno.

156

Vln. *f marcato*

Vc. *f marcato*

Pno. *f*

I.N.O. №3

159

Vln. *pizz.*

Vc. *f pizz.*

Pno. *f*

162

Vln. *arco*

Vc. *f arco*

Pno. *f staccato*

*espress.*

167

Vln. *f espress.*

Vc. *f espress.*

Pno. *f*

*cresc.*

I.N.O. №3

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 171. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Violin and Viola parts are mostly silent, with some notes appearing in the final measure. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some chords and melodic lines. The score is written on three staves, with the Piano part on a grand staff (treble and bass clefs).

11.01.2006.

Score

# ТРИО

ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛЛИ И ФОРТЕПИАНО Олег Негруца  
Allegro moderato 2004г

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Violin (Vln.), Cello (Vc.), and Piano (Pno.).

**System 1:**  
Violin: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *mf*, then *poco cresc.*  
Cello: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *mf*, then *poco cresc.*  
Piano: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *f*, then *poco cresc.*

**System 2:**  
Violin: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *f*, then *ff*.  
Cello: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *f*, then *ff*.  
Piano: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *f*, then *ff*.

**System 3:**  
Violin: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *f*.  
Cello: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *f*.  
Piano: Starts with a half rest, then a quarter note, followed by a quarter rest and a quarter note. Dynamics: *f*.

Additional markings include *Risoluto* above the first measure of the third system, and various articulation marks like accents and slurs throughout.

ТРИО

The image displays a musical score for a Trio, consisting of Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.) parts. The score is divided into three systems, each covering four measures.

- System 1 (Measures 12-15):** The Violin part begins with a triplet of eighth notes (measures 12-13) and continues with a melodic line. The Viola part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Piano part features a bass line with chords and single notes.
- System 2 (Measures 16-19):** A circled number '2' is placed above measure 16. The Violin part has a melodic phrase with a triplet in measure 18. The Viola part continues with eighth notes and rests. The Piano part has a more active bass line with chords and moving lines.
- System 3 (Measures 20-23):** The Violin part includes a *cresc.* (crescendo) marking over measures 20-21. The Viola part has a melodic line with a triplet in measure 22. The Piano part continues with a complex bass line.

ТРИО

24 **3** *risoluto*

Vln. *dim.*

Vc.

Pno.

28

Vln.

Vc.

Pno.

32 **4**

Vln. *poco cresc.*

Vc. *poco cresc.*

Pno. *poco cresc.*

ТРИО

36 *poco rit.*

Vln.

Vc.

Pno.

*ff*

*poco rit.*

40 (5)

Vln.

Vc.

Pno.

*mp*

*mf cantabile*

44

Vln.

Vc.

Pno.

ТРИО

⑥

48 Vln. Vc. Pno.

52 Vln. Vc. Pno.

55 Vln. Vc. Pno.

*f*

ТРИО

59

Vln.

Vc.

Pno.

63

Vln.

Vc.

Pno.

*dim.*

67

Vln.

Vc.

Pno.

ТРИО

72 *Tempo i*  
*Risoluto*

Vln.

Vc. *sf* *Tempo i*  
*Risoluto*

Pno. *cresc.* *sf*

Detailed description: This system covers measures 72 to 76. The Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) parts are mostly rests. In measure 75, there is a circled measure number '9' above a note in both parts. The Piano (Pno.) part begins at measure 72 with a 'cresc.' marking and a fortissimo 'sf' dynamic. The piano part consists of complex chordal textures and moving lines in both hands.

77

Vln. *f*

Vc. *f*

Pno.

Detailed description: This system covers measures 77 to 80. The Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) parts feature triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and a fortissimo 'f' dynamic. The Piano (Pno.) part continues with complex textures, including chords and moving lines in both hands.

10

Vln.

Vc.

Pno. 81

Detailed description: This system covers measures 81 to 84. The Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) parts have rests. The Piano (Pno.) part begins at measure 81 with a fortissimo 'f' dynamic and a triplet marking (indicated by a '3' over the notes). The piano part continues with complex textures, including chords and moving lines in both hands.

ТРИО

85

Vln.

Vc.

Pno.

11

Vln.

Vc.

Pno.

Risoluto

90

*f*

3

94

Vln.

Vc.

Pno.

94

3

ТРИО

97 12

Vln. *cresc.* *f*

Vc. *f* 3

Pno.

101 3 3

Vln.

Vc.

Pno.

105 13

Vln. *f* 3 3 3 3

Vc. *f*

Pno.

ТРИО

109

Vln.

Vc.

Pno.

113

Vln.

Vc.

Pno.

14

116

Vln.

Vc.

Pno.



ТРИО

16

128

Vln.

Vc.

Pno.

132

Vln.

Vc.

Pno.

dim. 17

136

Vln.

Vc.

Pno.

ТРИО

140

Vln.

Vc.

Pno.

144

Vln.

Vc.

Pno.

18

148

Vln.

Vc.

Pno.

8<sup>va</sup>

dim.

ТРИО

153 19

Vln. *mf cantabile*

Vc.

Pno.

157 *mf*

Vln.

Vc.

Pno.

161 20 *poco cresc.*

Vln.

Vc. *f*

Pno.

ТРИО

165

Vln.

Vc.

Pno.

168

Vln.

Vc.

Pno.

172

Vln.

Vc.

Pno.

21

*dim.*

*f*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

Detailed description: This page of a musical score is titled 'ТРИО' (Trio). It contains three systems of music for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The first system covers measures 165-167. The Violin part starts with a melodic line, followed by a triplet and a *dim.* marking. The Viola part has a similar melodic line. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The second system covers measures 168-171. The Violin part features a circled measure number '21' above a series of sixteenth notes, with a *f* dynamic marking. The Viola part has a *dim.* marking followed by a *f* marking. The Piano part continues with accompaniment. The third system covers measures 172-174. The Violin part has a *poco cresc.* marking. The Viola part also has a *poco cresc.* marking. The Piano part continues with accompaniment.

ТРИО

22

176

Vln.

Vc.

Pno.

176

dim.

181

Vln.

Vc.

Pno.

181

*p*

*cresc.*

23

*Tempo I*

Vln.

Vc.

Pno.

186

*f*

*Tempo I*

3

ТРИО

191 (24)

Vln.

Vc.

Pno.

195

Vln.

Vc.

Pno.

197

Vln.

Vc.

Pno.

ТРИО

200

Vln.

Vc.

Pno.

25

*cresc. molto*

Vln.

Vc.

Pno.

Score

## II Romans

O.Negruta

Tranquillo

①

*a tempo*

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features Violin, Cello, and Piano. The Violin part begins with a whole note rest, followed by a half note G4. The Cello part has a whole note rest, followed by a half note G2. The Piano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked *a tempo*. The second system (measures 6-10) continues the instrumental parts. The Violin part has a melodic line with a fermata over the final note. The Cello part has a bass line with a fermata. The Piano part continues with chords and eighth notes. The third system (measures 11-15) is marked with a circled '2' and a *rit.* (ritardando) and *dim.* (diminuendo) marking. The Violin part has a melodic line with a fermata. The Cello part has a bass line with a fermata. The Piano part continues with chords and eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *p dolce* (piano dolce).

16

Vln.

Vc.

Pno.

3

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

*poco*

*cresc.*

*mf*

21

26

Vln.

Vc.

Pno.

*f*

*f*

26

4

II

31

Vln.

Vc.

Pno.

5

Rubato

36

Vln.

Vc.

Pno.

6 Tempo I

40

Vln.

Vc.

Pno.

II

44

Vln.

Vc.

Pno.

49

Vln.

Vc.

Pno.

*cresc.  
poco cresc.*

54

Vln.

Vc.

Pno.

*ff*

II

59

Vln. *rit.* **8** *a tempo*  
*Con sord.*  
*mp* *Con sord.*

Vc. *mp*

Pno. *mp*

65

Vln. *calando*

Vc. *calando*

Pno.

70

Vln. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Pno. *pp* *8<sup>va</sup>*

Score

### III FINALE

**Allegro con brio**

The score is written for Violin, Cello, and Piano in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is **Allegro con brio**. The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 1-5):** The Violin and Cello parts are mostly rests, with a *mf* dynamic marking at the end of measure 5. The Piano part begins with a *f* dynamic and includes a *8va* marking. A circled number 1 is placed above the staff.
- System 2 (Measures 6-10):** The Violin part has a melodic line with accents. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment. The Piano part continues with chords and a bass line. A *f* dynamic marking is present.
- System 3 (Measures 11-15):** The Violin part features a melodic phrase with a slur and an accent. The Cello part continues with eighth notes. The Piano part has a consistent accompaniment pattern.

III

②

16

Vln.

Vc.

Pno.

21

Vln.

Vc.

Pno.

③

25

Vln.

Vc.

Pno.

III

30

Vln.

Vc.

Pno.

4

35

Vln.

Vc.

Pno.

rit.

Meno mosso

40

Vln.

Vc.

Pno.

5

dim.

mf cantando

III

44

Vln.

Vc.

Pno.

49

⑥

Vln.

Vc.

Pno.

*cantando*

*poco cresc.*

53

Vln.

Vc.

Pno.

### III

This musical score consists of three systems, each featuring Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.) parts. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

**System 1 (Measures 56-58):**  
- **Vln.:** Starts at measure 56 with a melodic line. Measure 57 has a fermata over the first half. Measure 58 has a triplet of eighth notes.  
- **Vc.:** Provides harmonic support with chords and moving lines.  
- **Pno.:** Features a rhythmic accompaniment with eighth-note chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

**System 2 (Measures 59-61):**  
- **Vln.:** Measure 59 has a fermata. Measure 60 has a circled '7' above the staff. Measure 61 has a sixteenth-note flourish.  
- **Vc.:** Continues with harmonic accompaniment.  
- **Pno.:** Measure 59 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 60-61 have block chords in the right hand.

**System 3 (Measures 62-63):**  
- **Vln.:** Measure 62 has a fermata. Measure 63 has a melodic line.  
- **Vc.:** Continues with harmonic accompaniment.  
- **Pno.:** Features block chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

### III

67

Vln.

Vc.

Poco accelerando

Pno.

Detailed description: This system covers measures 67 to 70. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are mostly rests, with a 'Poco accelerando' instruction written across both staves. The Piano (Pno.) part is more active, starting with a few notes in measure 67, followed by a series of triplets in measures 68 and 69, and ending with a final note in measure 70. The piano part includes various slurs and dynamic markings.

### 8 Tempo I

Vln.

Vc.

Pno.

*f*

Detailed description: This system covers measures 71 to 74. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The Piano (Pno.) part provides harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The piano part includes various slurs and dynamic markings.

### 9

74

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 75 to 78. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts continue the rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Pno.) part continues the accompaniment with chords and eighth notes. The piano part includes various slurs and dynamic markings.

III

79

Vln.

Vc.

Pno.

84

Vln.

Vc.

Pno.

88

Vln.

Vc.

Pno.

10

*cresc.*

*cresc.*

Detailed description: This page of a musical score is divided into three systems, each containing staves for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The first system (measures 79-83) features a violin melody with slurs and a piano accompaniment of chords and eighth notes. The second system (measures 84-87) includes a 'cresc.' marking and a circled '10' above the violin staff. The third system (measures 88-92) continues the violin melody and piano accompaniment.

III

93

Vln. (11)

Vc.

Pno.

97

Vln.

Vc.

Pno.

(12)

Vln.

Vc. *poco rit.*

Pno. *poco rit.*

102

III

⑬ **Presto** (♩ = 192 )

*pizz.*

Vln.

*mp pizz.*

Vc.

107

Pno.

⑭

Vln.

Vc.

115

Pno.

⑮ *arco*

Vln.

*f*

Vc.

*f*

123

Pno.

III

①6

Vln. 

Vc. 

Pno. 

①7

Vln. 

Vc. 

Pno. 

①8 *rit.*

Vln. 

Vc. 

Pno. 

III

154 **19** *a tempo*

Vln. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

161 **20**

Vln. *poco rit.*

Vc. *poco rit.*

Pno. *poco rit.*

169

Vln.

Vc.

Pno.

III

21 Tempo I

Vln.   
Vc.   
Pno. 

22

Vln.   
Vc.   
Pno. 

Vln.   
Vc.   
Pno. 

III

189

Vln.

Vc.

Pno.

194

Vln.

Vc.

Pno.

*rall.*

199

Vln.

Vc.

Pno.

*a tempo*

*ff*

III

205

Vln.

Vc.

Pno.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three measures, with the first measure starting at measure 205. The key signature is one flat (B-flat). The Violin and Viola parts are written in treble and bass clefs respectively, and the Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the Violin and Viola, and a harmonic accompaniment in the Piano. The dynamic marking *sf* (sforzando) is present in all three parts. The score ends with a double bar line.

## ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя \_\_\_\_\_ Костикова Наталья\_

Подпись \_\_\_\_\_

Дата \_\_\_\_\_

## DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

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

Numele de familie, prenumele \_\_\_\_\_ Costicova Natalia

Semnătura \_\_\_\_\_

Data \_\_\_\_\_