

**ТРИО А-DUR ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ
КОНСТАНТИНА РОМАНОВА: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ,
ДРАМАТУРГИИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА**

TRIO A-DUR PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL DE CONSTANTIN ROMANOV:
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ȘI DE LIMBAJ MUZICAL

TRIO A-DUR FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO BY KONSTANTIN ROMANOV:
PECULIARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND MUSICAL LANGUAGE

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

НАДЕЖДА КОЗЛОВА,

профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется Трио для фортепиано, скрипки и виолончели Константина Романова, созданное в Кишиневе в 1920-е гг. Это первое из известных нам в отечественной музыке сочинение в жанре фортепианного трио, написанное на территории современной Республики Молдова. Произведение анализируется с точки зрения композиции, драматургии и музыкального языка. Делается вывод о влиянии на стиль данного сочинения музыки С. Рахманинова, в частности, его «Элегического трио» d-moll и Трио «Памяти великого художника» П. Чайковского.

Ключевые слова: камерная музыка, трио для фортепиано, скрипки и виолончели, драматургия, композиция, музыкальный язык.

În articol se analizează Trio pentru pian, vioară și violoncel de Constantin Romanov scris în Chișinău în anii 1920. Aceasta este prima lucrare autohtonă în genul de trio pentru componența interpretativă enunțată creată pe teritoriul Republicii Moldova de azi. Creația este analizată din punct de vedere al compoziției, dramaturgiei și limbajului muzical. Se ajunge la concluzia că stilul muzical al Trio-ului de C. Romanov este influențat de Trio-ul elegiac în d-moll de S. Rahmaninov și de Trio-ul «În memoria marelui artist» de P. Ceaikovski.

Cuvinte-cheie: muzica de cameră, trio pentru pian, vioară și violoncel, dramaturgie, compoziție, limbajul muzical.

This article analyzes the Trio for piano, violin and cello by Konstantin Romanov, composed in Chisinau in the 1920s. It is the first known local music composition in the genre of piano trio written on the territory of today's Republic of Moldova. The work is analyzed in terms of thematic material, musical language, dramaturgy and composition. A conclusion is made about the impact of S. Rachmaninoff's music on the style of this work, in particular, of his Elegiac trio in d-moll and P. Tchaikovsky's Trio "In the memory of Great Artist".

Keywords: chamber music, trio for piano, violin and cello, dramaturgy, composition, musical language.

Имя композитора и пианиста Константина Романова, чья жизнь и творчество развертывались 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 выключенными из дальнейшей исторической эволюции музыкального искусства в крае.

Однако именно он стал тем композитором, который создал первые в Бессарабии образцы жанров фортепианного концерта (у него их два — *g-moll* и *d-moll*) и фортепианного трио (*A-dur*). Хотя его сочинения и не повлияли на дальнейшее развитие отечественной музыки, тем не менее,

они являются показательными примерами, отразившими типичные для музыкантов Бессарабии поиски в области средств музыкального языка и стиливых ориентиров¹.

Основным предметом исследования настоящего очерка является *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели A-dur* К. Романова (предположительное время создания — между 1918 г. и 1929 г.). По форме оно представляет собой трехчастный цикл, в котором первая часть (*Allegro*) является средоточием лирико-драматических образов, вторая (*Sostenuto, ma non troppo*) вносит элементы эпической картинности, созерцательности, финальная часть представляет калейдоскоп контрастных музыкальных идей, приводящих к жизнеутверждающему завершению.

Первая часть написана в форме сонатного *allegro* из трех разделов: экспозиции, разработки и репризы. Экспозиция распадается на две партии — главную и побочную². Непосредственное сопоставление двух тематических образов и их тональных центров (*A-dur* в главной партии и *cis-moll* в побочной) подчеркивает пусть и не яркий, но все же заметный контраст данных разделов.

Главная тема определяет основной эмоциональный строй сочинения — светлый, 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.

Главная партия написана в простой трехчастной форме ($a - b - a_1$), где первая часть (тт. 1–32) экспонирует тематический материал, в контрастной середине (тт. 33–48) преобладает развивающий тип изложения, варьированная реприза (тт. 49–82) несет на себе местную кульминацию. В экспонировании материала принимают участие все три участника ансамбля: в партии скрипки звучит мелодия вокального типа, виолончель в высоком регистре сопровождает ее рельефным подголоском, фортепианная фактура решена как гармоническая фигурация. В мелодии наибольшее значение принадлежит двум мотивам. Первый из них, расположенный в начальном такте темы, строится как терцовый ход от V ступени лада к VII с постепенным возвращением к исходному звуку в ритмическом рисунке дробления с замыканием. Важно, что данный ход гармонизируется одним аккордом — тоническим трезвучием. Впоследствии это позволит использовать его в разделах дополнений и код с целью утверждения главного (тонического) аккорда лада и основной темы произведения. Именно так решено завершение I части и финала *Трио*.

Другой ключевой мотив темы занимает второй такт и начало третьего. Его интонационный смысл — сочетание нисходящей хореической ч. 4 и восходящей м. 3 — будет использован в аналогичном месте (тт. 2–3) темы финала *Трио*, что обеспечит крайним частям циклической формы интонационное единство.

Особая роль в выразительности главной темы принадлежит гармонии. Обилие побочных доминант и задержаний, способствующих усилению напряжения, сочетается с интенсивным использованием аккордов мажоро-минорного родства (аккорды II, III, VI и VII низких ступеней), привносящих качество глубины и сочности звучания. Разнообразные ритмические рисунки в мелодии на фоне равномерного движения сопровождающих голосов в трехдольном акцентном метре придают музыке черты вальса. Танцевальная жанровая основа подчеркивается и структурой: тема квадратна, выполнена в форме модулирующего ($A - G$) сложного периода повторного строения.

¹ В мемуарных записках К. Романова содержатся сведения еще об одном произведении для фортепиано, скрипки и виолончели — *Трио d-moll*. [1, с. 14]. Однако до настоящего времени нам не удалось обнаружить ноты этого сочинения.

² Экспозиция именно «распадается» на партии, поскольку они автономны и относительно замкнуты.

В середине простой трехчастной формы (ц. 2), выстроенной как простой период повторного строения ($b - b_1$), присутствуют все «атрибуты» мотивно-тематического развития. Относительно новая в интонационном отношении мелодическая фраза секвенцируется в восходящем направлении и приводит к достижению мелодической вершины. Она гармонируется цепочкой диссонирующих доминант, которые затрагивают тональности *C, D, E, F, E, A*. Дважды меняется фактурный профиль фортепианной партии: сначала (с т. 33) в правой руке возникают аккордовые арпеджио, захватывающие диапазон трех октав и звучащие на *staccato*, затем (в т. 41) ритмический пульс учащается за счет введения шестнадцатых и использования «ломаных» арпеджио. Во втором предложении к тому же скрипичная мелодия дублируется в октаву виолончелью, динамика возрастает до значения *ff*.

Реприза главной партии варьирует ее тембровое оформление: мелодия поручена роялю, а аккомпанирующую функцию выполняют фигурации в партиях струнных. Фортепианная фактура отличается широтой и броскостью «крупного плана»: мелодия изложена аккордовыми дублировками на *ff*, в левой руке выявлена вальсовая формула сопровождения, в целом звуковысотный диапазон охватывает пять октав. Поэтому тема звучит пафосно, торжественно и гимнически. Однако эти факторы динамизации не затронули внутренних, глубинных качеств темы: тональный план и форма сложного периода, по сравнению с первым разделом, не изменились.

Указанные особенности главной темы обеспечили ей качества завершенности и замкнутости: она вполне могла бы быть отдельной пьесой, не требующей дальнейшего тематического «действия». Поэтому появление побочной партии воспринимается как новый, относительно самостоятельный раздел формы.

Побочная партия также достаточно автономна. Она написана в форме периода с варьированным повторением (17 т. + 24 т.). Основное значение принадлежит выразительной песенной мелодии, которая начинается экспрессивным скачком на м. 6 с V ступени лада на III (при этом V ступень берется с восходящим полутоновым задержанием от IV повышенной). Долгое обыгрывание терции лада, сменяющееся постепенным мелодическим спадом, оттеняется использованием характерных гармонических красок: преобладанием плагальности, альтерацией субдоминантовых аккордов, а также постепенным увеличением удельного веса эллиптических оборотов. По мере продвижения к каденции элегическое спокойствие музыки сменяется взволнованностью и эмоциональной наполненностью, здесь (тт. 96–98) достигается кульминационная точка темы.

Повторное проведение побочной темы поручено скрипке. Мелодия «поднимается» в высоту третьей октавы, словно «отрываясь» от сковывающих ее остальных голосов фактуры, и приобретает качество нежности и трепетности. Фортепианная партия также становится более прозрачной: здесь разворачиваются триольные фигурации. Виолончель *pizzicato* на сильных долях тактов акцентирует основные тоны аккордов. В завершающем разделе периода несколько раз повторяется кадансовый гармонический оборот, сопровождающий начальный мелодический ход темы — скачок на интервал сексты. Он проводится имитационно у всех участников трио — сначала у скрипки, затем у виолончели и фортепиано. Так, постепенно замирая, заканчивается экспозиция.

Внезапно, энгармонической модуляцией в *e-moll* начинается разработка. Она содержит четыре небольшие фазы, отличающиеся тематическим материалом и способами его развития. Первая фаза (тт. 125–151), основанная на начальной фразе главной темы, строится как динамическая волна: начинается нарастанием звучности, в тт. 145–148 достигает кульминационного уровня и постепенно угасает. Тональный план подвижен; затрагиваются тональности *e, F, C, D, E, Fis, g, As, Cis, C, f*, причем, ни одна из них не задерживается более

одного–двух тактов. Итогом данного движения становится тональный центр *g-moll*, с наступлением которого открывается вторая фаза разработки.

Вторая фаза (тт. 152–166) развивает материал побочной темы, в которую искусно вплетены интонации главной. В динамическом отношении данная фаза построена как контрастное сопоставление мягкого скрипичного проведения темы на *p* (тт. 151–158) и яркого, эмоционально открытого фортепианного на *f* (тт. 159–165). При интенсивном гармоническом движении здесь почти постоянно ощущается опора на тональность *g-moll*, чем данная фаза отличается от неустойчивой первой.

Третья фаза разработки (тт. 166–202) — 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). Далее имитационное изложение сменяется свободным развитием четырех контрастных голосов, постепенно «перестраивающихся» в гомофонно-гармоническую фактуру. Примечательно, что интонационно-ритмические элементы главной и побочной тем сочетаются здесь в одновременности: в интонационном профиле преобладают черты главной, а синкопированный ритм сопровождения напоминает о побочной. Тональное строение, как и в первой фазе разработки, неустойчиво: *g, F, Es, d, Es, Des, C*.

Последняя фаза разработки — это доминантовый предыкт к репризе (тт. 203–219). В глубоких басах фортепиано с постепенным *crescendo* звучит октавное тремоло на звуке *E*, на фоне которого в партиях всех участников ансамбля «мелькают» начальные интонации главной темы. Напряжение усиливается и благодаря возрастающему контрасту между неизменным доминантовым басом и постоянно обновляемыми гармониями в верхних голосах фактуры. Динамическая устремленность к основной тональности разрешается в начале репризы, когда, как итог развития, с тонического аккорда начинается главная тема в своем экспозиционном виде.

Реприза незначительно отличается от экспозиции. В ней строго выдержан классический принцип тонального соотношения партий. Главная (тт. 220–254) ликующе и торжественно звучит на *ff* в *A-dur*, побочная (тт. 255–294) в *a-moll* воспринимается более томно и страстно, по сравнению с экспозицией; она напоминает инструментальный вокализ (возникают ассоциации с *Вокализом С. Рахманинова*). Кода (тт. 295–318) строится на интонациях главной темы, которые, многократно повторяясь, постепенно «сжимаются» до начального однотокового мотива. Он звучит уверенно, настойчиво и утверждающе, чему способствует динамика: начинаясь на *p*, звучность набирает силу и к концу коды достигает *ff*. Таким образом, интонационно-тематические процессы в I части *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели* К. Романова подчинены идее утверждения светлой, жизнеутверждающей лирической главной темы, оттененной изысканной и нежной побочной.

Вторая часть имеет характер ноктюрна. Чувственная музыка созерцательного характера напоминает ноктюрны Ф. Шопена и песни без слов Ф. Мендельсона-Бартольди. Данная часть цикла написана в сложной трехчастной форме с эпизодом в качестве средней части (*A – B – A₁*). Первый раздел (*A*: тт. 1–36), в свою очередь, представляет собой двойную простую двухчастную репризную форму, в которой исходная структура (*a – a₁, b – a₂*) повторяется с вариантными изменениями.

Главным выразительным средством здесь становится кантиленная мелодия широкого дыхания, которая при первом проведении поручена виолончели. Использование VI дорийской ступени в начальном мелодическом обороте придает теме изысканность и терпкость. Восходящим ходом по звукам тонического трезвучия с квинтой и секстой мелодия быстро достигает своей вершины, которой становится терция лада, а потом медленно и уступчато спускается к V ступени.

Мелодия «подсвечена» красочной гармонией в фортепианной партии, где, как и в I части произведения, преобладают доминантовые цепочки и средства мажоро-минора. При медленном темпе (*Sostenuto, ma non troppo*) и неспешной пульсации восьмыми длительностями в размере 3/4 фортепианная фактура примечательна ритмическим контрастом двух компонентов: басовый голос спокойно развертывается по опорным долям тактов, гармоническое заполнение в среднем регистре построено с использованием синкопированного ритма³. Данная тема развивает лирическую сферу I части цикла и воспринимается как пример песенно-романсовой любовной лирики.

Средняя часть формы (тт. 37–68) вносит образный и тематический контраст. Сопоставлением здесь устанавливается тональность *F-dur*. Темп делается более подвижным (*Poco agitato*), фактура — прозрачной. На фоне выдержанных аккордов в фортепианной партии скрипка и виолончель имитационно проводят двутактный интонационный оборот, в котором движение по звукам нисходящего тетра хорда словно украшено выписанными мордентами. Ажурная мелодическая ткань в партиях струнных вызывает ассоциации с изящной, кружевной музыкальной вязью. Кульминационный момент формы связан с введением главной темы I части *Трио*. Сначала интонации этой темы возникают в партии фортепиано, затем в полном виде она проходит у скрипки и виолончели в октаву. Она прерывается так же внезапно, как и возникла, на аккорде доминанты из тональности *d-moll*. После этого начинается общая реприза.

Реприза сохраняет структурные, тематические и тональные параметры I части. В ней утверждается образ прекрасного идеала, вдохновенного лирического состояния, когда душа воспевае красоту мира и наслаждается его гармонией. В последних тактах, словно воспоминание, появляется начальная фраза главной темы I части. Таким образом, вторая часть *Трио* К. Романова погружает слушателя в мир поэтичной пейзажной лирики и любовных чувств. Эта созерцательная атмосфера оттеняется введением основной темы I части *Трио*, которая здесь воспринимается как прекрасный, но далекий образ пылкой молодости, возникший, словно во сне.

Финал *Трио* К. Романова построен как тема и десять вариаций. В качестве темы композитор использовал мелодию арии итальянского композитора XVII в. Антонио Франческо Теналья *Begli occhi, mercé*, позаимствованную из сборника А. Паризотти *Античные арии*. Она проста и, следовательно, имеет богатые возможности для преобразований. В образном отношении тема финала, изложенная у фортепиано, немного грустна, но спокойна и сдержанна. В мелодии, гармонизованной последовательностью трезвучий с преобладанием автентических и натурально-ладовых оборотов, на сильных долях тактов выделяются опорные тоны, которые в совокупности образуют интонационный остов⁴.

В первой вариации меняется фактура: мелодия проводится у виолончели, фортепианная партия арпеджированными аккордами создает гармонический фон, а у скрипки содержится подголосок, который контрастирует двум другим компонентам фактуры высоким регистровым положением, дробной ритмической пульсацией шестнадцатыми и характером мелодико-гармонической фигурации. В данной вариации укрупнена форма. Вместо периода, представленного в теме, здесь использована простая трехчастная структура: $a - b - a_1$ — кода.

Вторая вариация написана в характере вальса. Музыка здесь должна звучать как бы *sotto voce*, поскольку у всех инструментов преобладает оттенок *p*, кроме того, в партиях струнных предписано использование сурдины, что усиливает эффект приглушенного звучания. Данная

³ Совершенно очевидно, что данная тема развивает интонационный потенциал побочной темы I части. Их роднит опора на V и III ступени минорного лада, сходные контуры мелодической линии и синкопированная формула сопровождения.

⁴ Принципиальным оказывается наличие в теме интервалов ч. 4 в восходящем (т. 1) и нисходящем направлении (тт. 2, 3, 9), а также ритмического рисунка *половинная нота — четверть* (тт. 2, 8, 9, 10), поскольку именно эти звуковые элементы в дальнейшем окажутся тем «мостиком», который позволит композитору органично синтезировать мелодию старинной арии с лейттемой *Трио* (главной темой I части).

вариация далеко уходит от интонаций исходной ариозной темы. В среднем регистре фортепиано здесь проходит новая мелодия кантиленного характера, в которой господствуют малосекундовые ходы, впервые обозначившиеся в срединном разделе предыдущей вариации. Преобладает поступенное движение: сначала восходящее, затем — нисходящее. Контраст между предшествующими разделами и второй вариацией подчеркивается и введением новой тональности — *g-moll*, которая появляется впервые. Данная вариация написана в сложной двухчастной форме хореического типа, где акцент приходится на более развитую первую часть (А), а вторая (В) выполняет функцию коды.

Третья вариация своей фактурой вызывает прямые аналогии с седьмой вариацией из II части трио *Памяти великого художника* П. Чайковского. Расчлененная на двутактные фразы и ритмически выровненная (изложенная четвертями в нечетных тактах и содержащая остановки в четных), тема проводится аккордами у фортепиано. Струнным поручаются лишь созвучия *pizzicato* в моменты остановок в партии рояля⁵. Несмотря на то, что звуковысотная линия мелодии здесь почти точно воспроизводит контуры основной темы вариационного цикла, ритмическая ее организация настолько преобразует интонационную сущность музыки, что данная вариация, как и предыдущая, воспринимается как далеко отстоящая от исходного интонационного образа. «Маршевый» размер 4/4, подвижный темп (*Animato*), господство периодических структур и, как результат, строго выдерживаемая квадратность формы придают музыке характер строго организованного коллективного движения.

Четвертая вариация — трехголосная fuga *alla Jensen*, как указывает К. Романов. Думается, что признание К. Романова о связи данной вариации с творчеством немецкого пианиста и композитора второй половины XIX в. А. Йенсена, проясняет композиторские приоритеты автора анализируемого Трио. Думается, что вообще фортепианные пьесы позднего немецкого романтика, выдержанные в духе Р. Шумана и Й. Брамса, были близки К. Романову. Об этом свидетельствуют такие качества музыки и К. Романова, и А. Йенсена, как мелодичность, песенность, простота и ясность классико-романтической гармонии и формообразования. В этом смысле не только данная fuga, но и вся музыка Трио, является демонстрацией стилевых норм музыкального романтизма.

Фуга предназначена только для фортепиано. Она написана в тональности *g-moll* (по барочной традиции последняя тоника является мажорной), проходит в быстром темпе, звучит напористо и бодро. В соответствии с тональным планом форма подразделяется на экспозиционный, развивающий и репризный разделы. Примечательно, что разделы интермедийно-развивающего характера и построения, приближающиеся по фактуре к гармоническому (а не имитационно-полифоническому) складу в ней преобладают над тематически концентрированными и имитационными частями. И вообще в целом полифоническая техника в анализируемой фуге не отличается изобретательностью.

Тема фуги, занимающая четыре такта, по мелодической линии совпадает с начальными пятью тактами арии А. Ф. Теналья. Однако, как и в предыдущей вариации, ритм неузнаваемо трансформирует ее. В теме выделяется ядро (два такта) и развертывание (тоже два такта). В тематическом ядре сконцентрированы скачки в разнообразных ритмических рисунках, развертывание опирается на более нейтральное поступенное движение ровными четвертями. Разграничение темы на ядро и развертывание и использование впоследствии одного только

⁵ Конечно, полного совпадения с музыкой названной вариации из произведения П. Чайковского здесь нет. У П. Чайковского использован нечетный размер 3/2, характеризующийся большей плавностью, нежели размер 4/4 у К. Романова. Вместо кратких мотивов-тират в партиях струнных у П. Чайковского К. Романов использует аккорды *pizzicato*. Кроме того, все звучание вариации П. Чайковского проходит на *ff* и производит впечатление грандиозности и мощи. К. Романов развертывает динамический профиль анализируемой вариации преимущественно на *p* и *pp*. Лишь в конце вариации звучность усиливается.

тематического ядра позволяет композитору в дальнейшем создавать иллюзию присутствия темы даже тогда, когда звучат только начальные ее интонации, продолженные свободным развитием.

Следующая, пятая вариация продолжает эту линию. Она претворяет черты русского плясового наигрыша и звучит радостно, задорно и ярко. Вариация проходит в быстром темпе, в размере 2/4, в тональности *E-dur*. При общей сложной трехчастной структуре ($A - B - A_1$) в композиции произведения ощущаются черты рондальности, поскольку основная тема плясовой в крайних разделах (A и A_1) многократно повторяется, чередуясь с оттеняющими ее музыкальными образами.

Шестая вариация (*Andantino religioso*) переключает образную сферу к таинственному, загадочному и мистическому настроению, которое создается плавной, кружащейся мелодией в партии фортепиано, развертывающейся на фоне мерной пульсации четвертями струнных в размере 6/4. В тональности *D-dur* выразительно звучат аккордовые последовательности, подчиненные хроматическому нисходящему движению баса. Вариация написана в простой трехчастной форме. Контраст между крайними частями и серединой выражен тембровыми и гармоническими средствами. Вся середина проходит на органном пункте доминанты и характеризуется диалогическими переключками реплик скрипки и виолончели на фоне остинатных аккордов фортепиано.

После длительных тематических преобразований первоначального музыкального образа восьмая вариация воспринимается как возвращение к арии А. Ф. Теналья в мажорном варианте. Она звучит просветленно и ясно. Мелодия, тонально-гармоническое решение и структура словно воспроизводят начальный раздел вариационного цикла. Однако здесь мелодия разделена на фразы, которыми, словно в дружеском диалоге, обмениваются партии скрипки и виолончели. Фортепианная партия ведет линию баса.

После этого девятая вариация вновь «ввергает» тему в вариационные преобразования. Она обозначена композитором как ноктюрн. Приметы «ночной музыки» проявляются здесь в колористической трактовке инструментов. В партии фортепиано волнами «перекачиваются» многозвучные пассажи, охватывающие большой звуковысотный диапазон и создающие как бы вибрирующий звуковой поток, в который погружена лирическая мелодия скрипки. Она развивается свободно и достигает кульминационного звучания в тт. 630–638, чему способствует красочная гармонизация с использованием эллиптических оборотов и энгармонических модуляций.

Финал вариационного цикла развивает образы плясовых наигрышей, представленные в пятой вариации, а завершается большой кодой, в которой на доминантовом органном пункте проводится лейттема *Трио*. Она начинается как бы исподволь, но постепенно набирает силу и по мере продвижения к концу формы становится все более утвердительной и торжественной.

К сожалению, *Трио A-dur* для фортепиано, скрипки и виолончели К. Романова, партитура которого пролежала много десятилетий в анналах Национального архива Республики Молдова, в наши дни ни разу не исполнялось и до сих пор не оценено не только широкой публикой, но и музыкантами-профессионалами. Знакомство с нотным текстом, однако, убеждает в том, что это сочинение обладает неоспоримыми художественными достоинствами. Произведение К. Романова продолжает традиции русского фортепианного трио; особенно заметны его связи с соответствующими опусами П. Чайковского и С. Рахманинова. Жизнеутверждающая концепция сочинения убедительна, форма отличается продуманностью и логической выстроенностью, музыкальный язык преломляет традиции русского и западноевропейского романтизма. Думается, что включение данного произведения в концертный и педагогический репертуар музыкантов-исполнителей стало бы заслуженной сатисфакцией его несправедливого забвения.

Библиографические ссылки

1. РОМАНОВ, К. *Мое жизнеописание*. Национальный архив РМ. Ф. Р-2983. Оп. 1. Д. 44.