

**ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО М. ФИШМАНА КАК ЗВУКОВОЙ ДОКУМЕНТ ЭПОХИ***TRIOUL CU PIAN DE M. FISHMAN CA UN DOCUMENT SONOR AL EPOCII**THE PIANO TRIO BY M. FISHMAN AS A SOUND DOCUMENT OF ITS ERA***ИРИНА ПЛЕШКАН,**

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Настоящая статья И. Плешкан посвящена музыковедческому и исполнительскому анализу Фортепианного трио Макса Фишмана. Автор анализирует жанровые и стилевые особенности произведения, выявляя влияние русской музыки рубежа XIX–XX веков, взаимодействие классицистских и романтических композиционных структур.*

**Ключевые слова:** фортепианное трио, музыкальный стиль, Макс Фишман

*Articolul semnat de Irina Pleșcan este dedicat studierii muzicologice și interpretative a Trioului pentru vioară, violoncel și pian semnat de Max Fișman. Autoarea analizează particularități stilistice și de gen ale lucrării, fundamentând influența muzicii ruse de la confluența sec. XIX–XX asupra creației vizate, interacțiunea structurilor compoziționale parvenite din muzica clasicismului și a romantismului.*

**Cuvinte-cheie:** trioul cu pian, stil muzical, Max Fișman

*The present article written by Irina Pleșcan is dedicated to the musicological and interpretation study of the Piano trio written by Max Fishman. The author analyses the style and genre particularities of this opus, revealing the influence of Russian music at the turn of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries, the interaction of the classical and romantic principles on the structural level.*

**Keywords:** piano trio, musical style, Max Fishman

---

Макс Фишман (1915–1985) — известный молдавский музыкант, педагог и композитор, чья преподавательская и композиторская деятельность приходится на 1950–1970-е годы XX века. С 1939 года учился в Варшавской консерватории (по классу композиции А. Марека, фортепиано — Ю. Турчинского), продолжил учебу в Саратовской консерватории, где как пианист учился у профессора Е. Зингера, а по композиции — у А. Богатырева, завершив пианистическое образование в 1952 году в Минской консерватории, в классе Г. Петрова.

М. Фишманом был создан ряд камерно-инструментальных сочинений — *Сонатина* для кларнета *in B*, *Скерцино* для кларнета *in B*, *Концертная пьеса* для скрипки и фортепиано, *Юмореска* для скрипки и фортепиано, *Романс*, *Скерцо*, *Соната d-moll* для скрипки и фортепиано. Оркестровые сочинения М. Фишмана представлены *Сюитой* для большого симфонического оркестра и *Фантазией* для малого симфонического оркестра.

В опусах композитора «нашли отражение гармонические и фактурные формулы как эпохи романтизма (аллюзии с произведениями Ф. Шопена, П. Чайковского, С. Рахманинова), так и инновации фортепианной музыки XX века (Б. Барток). Однако оригинальность его произведений во многом определяется их национальным своеобразием, которое заключается не только в ладовых, интонационных или ритмических характеристиках, но и в особенностях мировосприятия, строя чувств молдавского народа» [1, с. 88].

*Фортепианное трио* М. Фишмана относится к 1950-м годам, хотя точная дата его создания неизвестна, а запись на Молдавском радио датируется 1958 годом. Это трехчастное циклическое произведение, в котором обнаруживаются следующие темповые соотношения: *Allegro con anima* – *Largo* – *Vivace giocoso*, а тональная логика цикла: *G-dur* – *e-moll* – *G-dur*.

**Первая часть** *Трио* (*Allegro con anima*) написана в традиционной сонатной форме. *Главная партия* (до ц. 9) основана на теме, представляющей собой период повторного строения из двух предложений. Ее мятежный, взволнованный характер, подвижный темп, преобладание таких музыкальных элементов, как триоли, пунктирный ритм, интенсивное мотивное развитие на основе восходящих попевок, использование приема секвенцирования свидетельствует о явно романтической стилистике музыкального материала, обогащенной вкраплениями интонационных элементов фольклорного генезиса с использованием увеличенных секунд и кварт в мелодике главной темы.

Каждое из трех проведений темы главной партии привносит тембровое разнообразие, подчиняясь нормам ансамблевой фактуры романтического типа. Известно, что фактура фортепианного трио предполагает свободу оперирования всем многорегистровым диапазоном, разную плотность звучания, мелодизацию инструментальных партий. Как правило, главный мелодический голос усиливается унисонными, терцовыми, секстовыми дублировками, а аккордовые последовательности, в свою очередь, нередко используются как тембровый «усилитель» мелодии. Фоновые голоса «распеваются» наравне с мелодией, благодаря чему грань между мелодией и аккомпанементом нередко стирается. Все эти приемы применены и в анализируемом сочинении М. Фишмана.

Так, начальная тема I части *Трио* проводится поочередно в партии скрипки, виолончели и фортепиано. Подобная «тройная экспозиция» не очень типична для западноевропейской музыки эпохи романтизма, но нередко обнаруживается в сочинениях русских композиторов XIX–XX веков. В качестве подтверждения приведем такие опусы, как *Трио op. 50 Памяти великого художника П. И. Чайковского* для фортепиано, скрипки и виолончели (1882), *Трио*

№1 *d-moll* А. Аренского для фортепиано, скрипки и виолончели (1894), *Фортепианное трио №2 e-moll* op. 67 (*Памяти И. И. Соллертинского*) Д. Шостаковича для скрипки, виолончели и фортепиано (1944) и др.

Еще одной точкой соприкосновения темы главной партии М. Фишмана с русской музыкой является близость фортепианной фактуры и интонационных особенностей партий скрипки и виолончели с *Фортепианным трио №1 d-moll* А. Аренского.

Заключительное проведение темы является мощной кульминацией данного раздела. В нем основной тематический материал поручен партии фортепиано, фактура которой объединяет полнозвучную вертикаль терцового строения с параллельными унисонами, благодаря чему музыка приобретает решительный, императивный характер, а пунктирный ритм и обилие триолей участвуют в создании патетического, возвышенного образа. Отметим регистровый охват этого изложения (от *A* до *as*<sup>3</sup>), моноритмическую фактуру и другие приемы, обеспечивающие кульминационный характер раздела.

Характер тематизма главной партии приближается скорее к жанру фортепианного концерта эпохи романтизма, благодаря репрезентативности, лапидарности, рельефности и яркости музыкального материала. Манера изложения темы октавами или даже в три октавы типична, по утверждению А. Алексеева, «для кульминационных, «гимнических» проведений тем в сочинениях Чайковского — вспомним коду финала *Первого фортепианного концерта* или средний эпизод в последней части *Большой сонаты*» [2, с. 313].

В отличие от рельефного характера фортепианной партии, струнным инструментам поручен покачивающийся триольный фоновый материал, в котором объединяются звуки, принадлежащие аккордовой вертикали партии фортепиано с отдельными мелодическими элементами (например, нисходящий хроматический ход  $g^1-fis^1-f^1-e^1-es^1-d^1$  в партии скрипки (ц. 5, т. 1), создающий скрытое двухголосие и усложняющий ансамблевую фактуру). Аналогичный прием, но в восходящем движении, применяется в партии виолончели (см. звуки  $g-a-ais-h$ , ц. 5, т. 2).

В ансамблевом плане, в исполнении данного фрагмента важно учитывать рекомендацию, сформулированную в исследовании Н. Козловой и С. Циркуновой *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*: «пианист-ансамблист обязан знать специфику звучания струнных инструментов, их штриховую палитру с тем, чтобы приблизить звучание фортепиано к характеру звукоизвлечения струнных инструментов» [3, с. 130].

Несмотря на тематическое родство с главной, тема *связующей партии* (ц.7) характеризуется тональной неустойчивостью, интенсификацией развития внутри ансамблевой фактуры, ростом напряжения. Подобная трактовка связующей партии вполне типична для классического типа сонатной формы, которую В. Задерацкий характеризует как «доразвитие материала главной партии» [4, с. 26].

С точки зрения интерпретации, отметим необходимость точного исполнения метроритмических моделей, основанных на особых видах ритмического деления, которые, с одной стороны, должны опираться на точную пульсацию, а, с другой, отражать спонтанную, импровизационно-свободную концертную манеру, свойственную пианистическому искусству эпохи романтизма.

В соотношении партии фортепиано со струнными инструментами необходимо добиться идеального совпадения пульсации, идентичности штрихов в партиях скрипки и

виолончели в сопровождении темы, точного динамического баланса, особенно в тех случаях, когда ансамблевая фактура различается по своим функциям (фон, рельеф).

Побочная партия изложена в тональности III ступени *h-moll*, признанной в фортепианной музыке одной из самых меланхолических по звучанию тональностей, подтверждением чему служат *Соната* Ф. Листа *h-moll*, *Прелюдия* op. 28 № 6 Ф. Шопена и др. М. Фишман, как прекрасный пианист и знаток мирового фортепианного репертуара, использовал семантику этой тональности не случайно. «Игра» разнообразных тональных красок усиливается внутри побочной темы также благодаря сопоставлениям мажорной и минорной субдоминант (см., например, ц. 9, т. 9).

Лирический характер темы побочной партии подчеркивается ее начальным проведением скрипкой в сопровождении размеренного аккомпанемента фортепиано, что приводит к своеобразному эмоциональному «затишью». Далее тема звучит у фортепиано на фоне прозрачных педалей струнных, которые, в свою очередь, «дуэтно» подхватывают второе предложение темы консонирующими интервалами, плавно вливаясь в зону *заключительной партии* (ц. 11). При этом в фактуру фортепиано возвращаются мелкие длительности, что придает ей плотность звучания и способствует нагнетанию напряжения.

В отличие от лирических главной и побочной партий, заключительная более контрастна благодаря решительному, «мужскому» характеру музыкального материала. Тем не менее, в интонационном отношении заключительная партия производна от главной. В ней нет яркого тематизма, а в ансамблевой фактуре, построенной на сочетании разных мотивов, подчеркивается метроритмический фактор: фоновые ритмические элементы (триоли, пунктирный ритм) выходят на первый план. Особенно важна остиная фигура в басу в партии фортепиано на тонической функции, дополненная высоким регистром в партии правой руки, благодаря чему происходит охват регистровой периферии рояля (от  $D_1$  до  $d^3$ ). В тональном плане вуалирование цезуры между экспозицией и разработкой (а именно: окончание экспозиции на доминанте тональности *d-dur-moll*) подчеркивает слитность, единство основных разделов сонатной формы. Отметим попутно, что тональная незамкнутость экспозиции также может рассматриваться как влияние романтической трактовки сонатной формы.

Пианисту в исполнении этой части важно подчеркнуть интонационные связи основных тематических элементов сонатной экспозиции, тематическое единство части, а также опираться на особенности фактуры, которая, с одной стороны, отличается разнообразием и впитывает достижения фортепианной музыки эпохи романтизма, а, с другой, очень пианистична и удобна для исполнения.

*Разработка* первой части довольно краткая, что объясняется высокой интенсивностью развития внутри самой сонатной экспозиции. Разработка представляет собой две волны развития, дополненные предыктом. Первая волна (ц. 12–15) начинается в тональности *B-dur* (эта тональность была отчасти подготовлена вкраплением одноименного *d-moll* в заключительных тактах экспозиции): здесь происходит развитие начального мотива главной партии, его секвенционное проведение в тональностях *B-dur*, *As-dur*, при этом фактура каждой инструментальной партии сохраняет свою плотность и насыщенность. В рамках второй волны (ц. 16–17) развиваются интонационные элементы побочной партии. Тональный план разработки неустойчив и сочетает такие отдаленные тональные центры, как *B-dur*, *As-dur*, *D-*

*dur*. Последний из них выступает в роли доминантового предыкта к репризе, что подчеркивается продолжительным фигурированным органным пунктом в фортепианной партии.

Разработка опирается на более вязкую, плотную фактуру — как в партии фортепиано, так и в партиях струнных: *tremolo* в партии скрипки, фигурация шестнадцатыми звуками в партии виолончели (ц. 12. т.1–2), синкопирование в партии фортепиано и другие приемы. Особого внимания заслуживает предыкт к репризе, в котором пианист должен справиться с такими техническими трудностями, как октавные пассажи в обеих руках (с. 19) или гармоническая фигурация через всю клавиатуру (с. 20) в левой руке, в то время как в правой руке излагается начальный мотив темы главной партии.

В *репризе* (ц. 17) тема *главной партии* вступает октавным унисоном струнных, приобретая, по сравнению с экспозицией, большую мощь и напряженность звучания. Этот прием также обнаруживает влияние русской музыки начала XX века: так, Т. Гайдамович указывает на композиционную роль этого приема в репризе первой части *Фортепианного трио g-moll op. 14* А. Гедике [5, с. 215]. Несмотря на то, что в партии фортепиано сохраняется триольное движение (как главный ритмический элемент I части), за счет октавных фактурных вкраплений происходит расширение звукового диапазона. Следует отметить, что из-за отсутствия в репризе проведения темы в партии фортепиано, зона главной партии сокращена, а связующая тема превратилась в краткую четырехтактовую связку; все эти изменения ведут к динамизации репризы. Этот прием можно объяснить той ролью, которая отводилась партии фортепиано в разработке, особенно в предыкте в репризе (ц. 16).

*Побочная партия* в репризе проводится в тональности минорной субдоминанты *c-moll*. С одной стороны, эта тональность звучит напряженно благодаря более высокой позиции по отношению к экспозиционному *h-moll*, с другой, тональность *c-moll*, по сравнению с меланхолическим *h-moll*, имеет более мягкую, матовую окраску.

В репризе, в отличие от экспозиции, побочная тема проводится не в партии скрипки, а в партии виолончели в сопровождении фортепиано. Подобное тембровое решение дополняет изменившуюся тональную окраску темы.

По сравнению с экспозицией, заключительная партия в репризе не несет в себе фактурных изменений, однако протяженность ее увеличивается на 8 тактов. В тематическом плане заключительная партия построена на материале связующей темы из экспозиции: подобным приемом М. Фишман подчеркивает интонационное, фактурное, тематическое единство первой части *Трио*.

Прекрасное знание композитором пианистической фортепианной литературы позволило ему достичь довольно интенсивного фактурного развития на протяжении первой части цикла. М. Фишман изобретательно использует многообразные фактурные элементы, будь то *martellato*, движение параллельными октавами, сочетание различных ритмических рисунков, типично-романтическую расходящуюся фигурацию в партиях левой и правой руки (заключительная партия). Исполнение этой части (в условиях темпа *Allegro con anima*) требует от пианиста такой же серьезной и длительной подготовки, как к исполнению фортепианного концерта или романтической сонаты. Для того чтобы справиться с техническими проблемами, необходим тщательный подбор аппликатуры, лимитированное использование педали. Отдельная задача состоит в осмыслении фразировки в сочинении М. Фишмана, которая, обладая формообразующим потенциалом, должна трактоваться как средство объединения отдельных мотивов и фраз в более крупные тематические

образования. Многослойная фактура *Trio*, основанная на соединении контрастных пластов, также требует от исполнителей особого внимания.

**Вторая часть** *Trio*, лаконичная по своим масштабам в темпе *Largo*, — лирико-философский центр цикла. Эта часть написана в сложной трехчастной форме, однако ее трактовка отличается большой изобретательностью и индивидуальным подходом. Так, в первом разделе формы (тт. 1–23), состоящем из трех периодов, складывается разное соотношение основных параметров формы. В тональном плане три периода очерчивают тональную логику *e-moll – g-moll – e-moll*, то есть логику некоей репризной трехчастности, в то время как в изложении тематического материала обнаруживается вариантность (соотношение периодов  $a – a^1 – a^2$ ). Важно подчеркнуть, что тематический фонд I раздела второй части опирается на мелодику главной темы из первой части *Trio* (несмотря на тональность *e-moll*, которая оттеняет лирическое настроение), тем самым, обеспечивая интонационную и образную целостность всего произведения.

Средний раздел сложной трехчастной формы (тт. 24–61) вводит ладовый контраст благодаря привлечению круга мажорных тональностей: *E-dur – G-dur*, а также тональности *H-dur*, как доминанты тональности *E-dur*. Середина второй части имеет двухчастную структуру, составленную на основе разных принципов. В первом разделе (тт. 24–40) экспонируется новая тема в партии виолончели, генетически связанная с темой побочной партии благодаря идентичному ритмическому рисунку, а во втором разделе (тт. 40–61) в полной мере проявляется полифоническое мышление композитора. Здесь М. Фишман объединяет по вертикали два предыдущих раздела: в верхнем слое фактуры (в партиях скрипки и виолончели) излагается материал начального периода в преобразованном виде, а в партии фортепиано звучит тема второго раздела середины.

В качестве «общего знаменателя» в данном разделе формы используется тональность *E-dur*. Она выступает важным фактором не только в построении формы, но и в достижении основной кульминации средней части, обеспеченной проведением основной темы среднего раздела в уплотненной аккордовой фактуре (т. 40).

Реприза построена вполне традиционно благодаря возвращению исходной тональности и основного тематического материала первого раздела (тт. 62–88). В соответствии с законами экспонирования материала в трио, композитор изменяет порядок изложения тем у инструментов: если в первом разделе эта тема излагалась в партии скрипки, в репризе она звучит у виолончели, приобретая более глубокое, матовое звучание. «Разрастание» ансамблевой фактуры обеспечивается также присоединением скрипки в репризе, излагающей подголоски, отдельные реплики, словно «вторящие» основному высказыванию виолончели (напомним, что в I разделе скрипка не была поддержана виолончелью).

Определенные изменения коснулись и фортепианной фактуры: если в начале она опиралась на статичные «стоячие» аккорды, в репризе наблюдается более динамичное арпеджированное движение. Определенной загадкой является и отход автора от норм группировки в т. 62 и далее, когда в размере 3/4 восьмые объединяются в две группы, что предполагает иную трактовку ритма пианистом: он начинает мыслить бинарными категориями. Это придает звучанию в основном трехдольном метре большую плавность и гибкость, способствуя метроритмическому переосмыслению фрагмента, который начинает восприниматься в размере 6/8.

В средней части М. Фишман демонстрирует удивительное мастерство фактурного и динамического развития, позволяющего добиться эффекта достижения кульминации: от нежного, пастельного прозрачного звучания начальной темы (ц. 24) путем подключения подголосков, обогащения ритмических рисунков, фактурного насыщения, расширения диапазона участвующих инструментов — к регистровой периферии. Что касается пианистических трудностей, отметим, что прекрасное знание композитором природы инструмента делает эту часть чрезвычайно комфортной для исполнения, обеспечивая удобство в подборе аппликатуры.

В средней части особого внимания заслуживает трактовка педали в фортепианной партии. Отметим, что на протяжении *Трио* М. Фишман не выписывает педаль, давая возможность свободного, широкого и дифференцированного ее применения, подчеркивая характер фортепианной партии на протяжении части. Как отмечает Н. Голубовская, «педализация, как и весь исполнительский процесс в целом, опирается на художественные принципы, на объективную основу, но и тут пианист проявляет свою индивидуальность, свой вкус, свой темперамент» [6, с. 6]. Трактовка педализации должна соответствовать фактурному и динамическому профилю части: так, в кульминационной зоне, педаль будет более плотной, объемной, глубокой, чтобы подчеркнуть звуковой объем и красочные характеристики пианистического звука.

Масштабная **третья часть** *Vivace giocoso* представляет собой оптимистичное, жизнерадостное завершение цикла, оттеняя среднюю часть и делая акцент на танцевальности (хотя трехдольность характерна для всех частей цикла), подчеркнутой характером фортепианной партии (соотношение баса-аккорда), оживленным темпом, преобладанием квадратных структур, полетностью тем, специфическими штрихами (обилие *pizzicato* и *staccato*).

Первая тема финала *Allegro con anima*, построенная на материале главной партии, имеет игривый характер, подчеркнутый мажоро-минорной переокраской мелодических ячеек *G-dur – g-moll*. Первоначально роли инструментов распределяются следующим образом: в партии скрипки проводится тема, а виолончель и фортепиано выполняют аккомпанирующую функцию. В дальнейшем мелодическая функция и роль ритмико-фактурного фона поочередно распределяются между всеми участниками ансамбля.

Во второй теме финала, основанной на тематических элементах побочной партии *Allegro con anima*, тонко стилизуются особенности игры на цимбалах, а круговой характер мелодии напоминает об особенностях народных танцев.

Трактовка формы неоднозначна. В ней наблюдается тонкое и довольно сложное взаимодействие самых разных композиционных принципов. С точки зрения *тонального плана*, можно говорить о трехчастной контрастной макроформе *A–B–A*, первый раздел которой опирается на тональные центры *G-dur – e-moll*, а средняя часть — на соотношение тональностей *As-dur – f-moll*. Внедрение же двух других тональных центров — *h-moll* и *c-moll* — объясняется проникновением музыкального материала из других частей цикла с их тональностями. В первом случае это цитирование темы побочной партии из I части в оригинальной тональности *h-moll*, во втором — реминисценция основной темы II части (ц. 40), а именно, периода  $a^2$  в тональности *c-moll*, отличающейся от оригинального строя — *e-moll*. Третий же раздел связан с возвращением в основную тональность.

С точки зрения *тематического материала*, наблюдается повторение двух основных тематических образований: это *G-dur'* ная тема (*a*) и *e-moll'* ная контрастная, лирическая тема

(b). Несмотря на их внешнюю близость темам главной и побочной партий, или рефрену и эпизоду, порядок экспонирования тем не совпадает ни с логикой сонатной формы, ни с нормами рондо-сонаты. Наличие постоянного повторения двух тем сходно с логикой двойных вариаций. Однако здесь отсутствует вариационность в разработке тематического материала, доминирует точная повторность.

Кроме того, часто раздел *a* повторяется дважды, и, следовательно, функцию темы выполняет весь начальный раздел *a a b*, функцию первой вариации — *a b*, функцию второй вариации — *a a b*, с проведением фрагмента из первой части *Трио*, третья вариация — *a b c*, с замыканием раздела темой из второй части *Трио*. Два последних проведения (*a a b* и *a b a*) точно повторяют начальный раздел. Таким образом, по структуре это напоминает двойные вариации без использования вариационности как принципа развития материала.

Принимая во внимание неоднозначность композиционной структуры, эту форму можно было бы трактовать как рондо-сонату, где *a* и *b* выполняют функцию контрастных элементов (главной и побочной тем либо рефрена и эпизода соответственно). Можно говорить о наличии экспозиции, среднего раздела и репризы рондо-сонаты, благодаря проведению в экспозиции основных тем *a a b*, а также их изложению в измененном порядке *a b a*. Возможно, это симбиоз рондо-сонаты с двойным экспонированием, типичный для формы трио: ведь для того, чтобы каждый инструмент сыграл музыкальный материал, требуется двойное или тройное экспонирование. В пользу рондо-сонаты говорит наличие двух тем, возвращение в конце экспозиции главной темы в основной тональности и тот факт, что в экспозиции и репризе точно сохраняются тональный план и последовательность тем.

Как указывает В. Задерацкий, «Экспозиция рондо-сонаты подразумевает возврат главной тональности в заключительной партии (а в определенных условиях — в завершающей фазе побочной). Главная тональность чаще возвращается в последней фазе экспозиции. Иными словами, сонатность, захватив экспозиционное пространство, как бы «сдает позиции», меняя нормативный ход тональной логики и требуя возврата рефрена. Периодичность рефренных возвратов — самый сильный знак формы. Но сонатность в ней — воспринимаемая слухом «оппонирующая сила», действующая на разных участках формы. И здесь чем шире «пространство сонатных эффектов», тем богаче и динамичнее композиционный результат» [4, с. 262]. Тем не менее, в данном случае нельзя окончательно утверждать о наличии признаков сонатности из-за тонального плана, так как побочная тема в репризе излагается в той же тональности, что и в экспозиции.

Самым любопытным является тематическое наполнение среднего раздела финала (*Meno mosso*, т. 53, ц. 34). По сравнению с крайними разделами, здесь композитор вводит темы из других частей цикла, добиваясь, тем самым, интонационного единства макроформы. Тема *a* в виде двух проведений (ц. 35 и ц. 38) и тема *b* (тт. 85–92 и тт. 101–110) помещены в центр среднего раздела, а реминисценции из других частей цикла выполняют обрамляющую функцию. Так, данный раздел формы начинается с цитирования темы побочной партии из I части *Трио* в исходной тональности *h-moll*, правда, с некоторыми изменениями: вместо скрипки тема проводится в партии виолончели, с вкраплением проведения темы у фортепиано. Смена регистров обеспечивает иной колорит, более матовое, глубокое звучание. Завершение раздела поручено музыкальному материалу, который можно трактовать как реминисценцию основной темы второй части (ц. 40), а именно, периода  $a^2$  в тональности *c-*

*moll*, отличающейся от первоначальной его тональности *e-moll* сдвигом на 4 знака в бемольном направлении, что придает этой теме более сумрачное звучание. Таким образом, данная композиционная структура относится к свободным формам.

С точки зрения *исполнительских особенностей*, финал является настоящим испытанием для всех участников ансамбля. Это обусловлено быстрым темпом, обилием мелких длительностей, необходимостью исполнения неудобных скачков в партии фортепиано, требующих большой точности исполнения. Ключ к успеху здесь — продуманная аппликатура. Звук должен быть легким и острым, что подчеркивает сам автор ремаркой *pizzicato*, как в партиях струнных, так и у фортепиано. По сравнению со второй частью, педаль здесь должна быть, в основном, не колористическая, а более сухая, связующая или гармоническая. С точки зрения ансамбля, важна точная штриховая палитра у фортепиано: характер штрихов, качество звука должны приближаться к струнным инструментам, в определенной мере имитировать звучание цимбал.

Суммируя изложенное, отметим преломление в *Трио* М. Фишмана классических и романтических тенденций, помноженных на претворение особенностей национального фольклора (в первую очередь, еврейского). Влияние классической традиции прослеживается в использовании трехчастной макроструктуры произведения с соотношением темпов *быстро–медленно–быстро*. Известно, что в циклах венских классиков (правда, имеется в виду четырехчастный сонатно-симфонический цикл), как указывает Г. Заднепровская, «Тональное соотношение частей <...> определяет главенство основной тональности. Первая часть всегда звучит в главной тональности, медленная — чаще всего, в субдоминантовой, реже в одноименной или доминантовой тональностях. Менуэт или скерцо сохраняют главную тональность, финал же преимущественно пишется в главной либо в одноименной тональности» [7, с. 182]. В данном случае соотношение тональностей следующее: *G-dur – e-moll – G-dur*. Еще одним классическим признаком является построение I части *Трио* в форме сонатного *allegro* с традиционным контрастом энергичной, призывной главной партии и лирической побочной; довольно типичным является и использование сложной трехчастной формы в качестве композиционной структуры средней части.

Романтические тенденции находят свое воплощение в способах фактурного развития фортепианной партии, с привлечением богатого арсенала приемов (*tremolo, martellato*, пассажная техника, гармоническая фигурация, скрытое многоголосие, сочетание двух- и трехдольных ритмических рисунков, особых видов ритмического деления и др.). Соотношение партий внутри ансамбля, способы развития ансамблевой фактуры испытывают сильное влияние русского фортепианного трио, что проявляется в попеременном проведении темы в партии каждого инструмента, особенностях тематизма и фактуры.

Обнаруженные в *Трио* музыкально-интонационные обороты имеют мигрирующий характер и могут быть названы, пользуясь термином Л. Шаймухаметовой, «мигрирующими интонационными формулами» [8, с. 10]. «Под мигрирующей интонационной формулой подразумевается такой устойчивый интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и, мигрируя из текста в текст, сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики» — пишет автор. «Феномен мигрирующей интонации в целом базируется на ассоциативном механизме мышления. В процессе функционирования образуются прочные ассоциации, создающие значения, направленные в одном случае к области образных визуальных представлений, в другом — к эмоционально-аффективным

реакциям. И те, и другие рассчитаны не только на интеллект, но в значительной степени и на работу подсознания» [8, с. 14]. В данном случае — это общедоступные интонации, заимствованные из еврейского фольклора со свойственными ему семантическими значениями.

Каков генезис этих интонационных формул? Увеличенные секунды и специфические обороты связаны с ладовыми особенностями еврейского фольклора, которые частично «накладываются» на идиоматику молдавского фольклора (опевание увеличенных секунд). Использование приема «мигрирующих интонаций» позволяет добиться удивительного интонационного единства всех трех частей произведения, индивидуализации музыкального языка, основанного на модальной специфичности клезмерской и канторской музыки. «Феномен мигрирующей интонации» в творчестве М. Фишмана имеет универсальный характер, подтверждением чему служат фрагменты из самых разных его опусов.

И все же музыкальная символизация этнической идентичности проявляется и в том, что мигрируя из одной части Европы в другую, М. Фишман сохранял уникальность мышления еврейского музыканта, транслируя в своих произведениях общепонятные и общедоступные интонации своей музыкальной культуры, носителем которой он являлся. Так же нельзя не учитывать и популярности клезмерской культуры на территории Бессарабии, как среды для сохранения и воспроизведения еврейского фольклора.

Таким образом, *Трио* Макса Фишмана как звуковой документ своей эпохи синтезирует самые разные идеи и традиции. Несмотря на все ужасы XX века, которые пережил композитор и его семья, погибшая в Освенциме, гибель матери и младшего брата, бегство из оккупированной фашистами Польши, пребывание в колонии и другие события, как утверждает Л. В. Аксенова, мироощущение композитора было светлым и оптимистичным, что находит отражение в музыке *Трио*. В контексте *историко-стилевого синтеза* в данном произведении обнаруживается влияние классических и романтических традиций, также вполне характерное для молдавской музыки 1950-х годов. С точки зрения ассимиляции опыта разных композиторских школ, отметим сильное влияние русской музыки, которое всегда присутствовало как молдавской, так и в польской музыкальной культурах. Преломляясь в самых разных произведениях композитора, эти традиции оказались помноженными на стремление сохранить и передать в музыке свою этнокультурную идентичность.

### Библиографические ссылки

1. МЕЛЬНИК, Т. Макс Фишман: педагог и композитор. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2011. Chișinău, Valinex, 2011, nr.1/2 (12/13), pp. 84–88.
2. АЛЕКСЕЕВ, А. *История фортепианного искусства*: учебник. В 3 ч. Ч. 1 и 2. Москва: Музыка, 1988.
3. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014
4. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. Вып. 2. Москва: Музыка, 2008.
5. ГАЙДАМОВИЧ, Т. *Русское фортепианное трио*. Москва: Музыка, 2005.
6. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. *Искусство педализации*. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1974.
7. ЗАДНЕПРОВСКАЯ, Г. *Анализ музыкальных произведений*: учеб. пособие для ССУЗов. Москва: ВЛАДОС, 2003.
8. ШАЙМУХАМЕТОВА, Л. *Семантические процессы в музыкальной теме*: автореф. дис. .... д-ра искусствоведения. Москва, 2008.