

**СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
ТРИО ИНО-3 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ В. РОТАРУ****TRĂSĂTURI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN  
TRIO ИНО-3 ПЕНТРУ ПИАН, ВИОАРĂ ȘI ВИОЛОНЦЕЛ ДЕ В. РОТАРУ****STYLISTIC AND INTERPRETATIVE FEATURES IN  
TRIO ИНО-3 FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO BY V. ROTARU****НАТАЛЬЯ ДЖАЛИЛОВА,**

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,  
Кишинёв, Республика Молдова,  
преподаватель, Университет им. Инону, Государственная консерватория,  
Малатья, Турция

**CZU 785.73(478)****785.73:781.6**

*В данной статье анализируется фортепианное Трио ИНО-3 В. Ротару с точки зрения стилевых и исполнительских особенностей. В музыкальном материале выявляется связь неофольклорного направления с традиционными чертами, характерными для классических трио русских и западно-европейских композиторов.*

**Ключевые слова:** В. Ротару, камерный ансамбль, стилевые особенности, неофольклорные черты, ансамблевая фактура, полифонические приемы

*În articolul dat este analizat Trio-ul ИНО-3 pentru pian, vioară și violoncel de V. Rotaru, din perspectiva trăsăturilor stilistice și interpretative. Pe plan muzical, autorul evidențiază legătura dintre curentul neofolcloric și trăsăturile tradiționale caracteristice pentru trio-urile clasice ale compozitorilor ruși și vest-europeni.*

**Cuvinte-cheie:** V. Rotaru, ansamblu cameral, trăsături stilistice, trăsături neofolclorice, factura de ansamblu, tehnici polifonice

*The article is focused on the analysis of the TRIO ИНО-3 for piano by V. Rotaru in terms of the stylistic and interpretative features. In the musical material, the connection between the neofolkloric current and the characteristic traditional features of the trios of Russian and West-European composers is highlighted.*

**Keywords:** V. Rotaru, chamber ensemble, stylistic particularities, neofolkloric features, ensemble structure, polyphonic techniques

**Вступление.** Владимир Александрович Ротару — известный в Молдове композитор, дирижер, педагог, лауреат Государственной премии Молдовы, заслуженный деятель искусств Республики Молдова, профессор Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Его творчество охватывает период с середины XX века до начала XXI. Оригинальный творческий почерк композитора представляет собой яркую и свежую ноту в современной музыкальной жизни Республики Молдова. Совершенно очевидно, что основной акцент в творческой индивидуальности В. Ротару — это безусловно национально-почвенное мышление, он является одним из ярких представителей молдавского неофольклоризма. Это подтверждают собственные слова композитора из интервью: «Я его (фольклор) не цитирую, а мыслю с его помощью, когда все средства выразительности пронизаны его духом. А если еще конкретнее и короче, то я пишу на своем родном молдавском музыкальном языке» [1, с.12]. О своей тесной связи с фольклором ясно сказал сам композитор в том же интервью: «Все, что я написал, пишу и буду писать, связано с фольклорной интонацией, с образами той музыки, которую я слышал с детства» [там же]. Этим

обусловлено постоянное стремление композитора к импровизационности, к частому выбору свободных форм; подлинной концертной виртуозности материала, яркости мелодических линий.

В камерно-инструментальных сочинениях В. Ротару можно выявить те же стилевые закономерности. В 90-е годы область камерно-инструментальной музыки приобрела для композитора первостепенное значение. Именно она стала подлинной творческой лабораторией, открытой для различных экспериментов и свежих композиторских идей.

С этого времени и почти до конца жизни автором были созданы три фортепианных трио. Это цикл произведений под общим названием «*INO*». Данная аббревиатура означает начальные буквы имён коллег композитора по кафедре Камерного ансамбля — Инны Сауловой, Надежды Козловой и Ольги Юхно.

*Трио INO-3* создано в 2006 году и может быть по праву названо итоговым в камерно-инструментальной музыке В. Ротару. Оно гармонично сочетает в себе неофольклорные черты стиля композитора с классическими традициями, типичными для трио русских и западноевропейских композиторов, представляя собой трехчастный цикл с характерной темповой драматургией:

- I. Moderato;
- II. Lento e molto lamento;
- III. Allegro moderato.

Что касается классических традиций, то они проявляются как в содержании, так и в темповой драматургии всего цикла: умеренно, очень медленно, быстро; а также в форме каждой из трех частей.

В эмоциональном аспекте первой части преобладают пасторальные жанровые элементы; вторая часть напоминает жанр траурной сарабанды; третья часть выдержана в традициях классических танцевальных праздничных финалов.

**Драматургия, стиль, специфика исполнительства Трио *INO-3*.** Форма первой части — сложная трехчастная, с контрастной серединой и с варьированной динамической репризой. Открывается первый раздел темой повествовательно-созерцательного характера, передающей красоту молдавской природы. Автор использует в развитии материала многочисленные широкие скачки и акценты. Мелодию в партии скрипки необходимо исполнять как можно распевнее, чтобы по возможности передать ощущение широты пейзажа; акценты следует исполнять с вибрацией. В начале фортепианной партии используются квинты глубокой тембральной окраски, которые также создают ощущение прозрачности гармонии и связаны с молдавским фольклором. Акценты в фортепианной партии пианисту следует исполнять глубоко и мягко, ни в коем случае нельзя допускать резкого и грубого их взятия, несмотря на нюанс *mf*, что в данном случае скорее можно отнести к наполненности звука. Туше должно быть глубоким, без нажима и прямого акцента. Рояль имитирует здесь тарафное звучание струнных и цимбал. Первый раздел *A* представляет собой тему, изложенную в форме периода из двух тематически сходных, но неравномерных по масштабу предложений из 8 и 15 тактов. Центральный раздел *B* начинается в 24 такте и делится на четыре вариационно-вариантных подраздела, напоминающих вариации. Тема вариаций состоит из шести тактов. Первая вариация включает 9 тактов, вторая вариация (39 такт) — десять тактов, третья (49 такт) — четыре такта.

| <i>A</i> |                | <i>B</i> |                |                |                | <i>A'</i>      |                | Кода |
|----------|----------------|----------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|------|
| a        | a <sub>1</sub> | b        | c <sub>1</sub> | c <sub>2</sub> | c <sub>3</sub> | a <sub>2</sub> | a <sub>3</sub> |      |
|          |                | c        | b <sub>1</sub> | b <sub>2</sub> | b <sub>3</sub> |                |                |      |
| 8        | 15             | 6        | 9              | 10             | 4              | 9              | 12             | 2    |
| C        | C              | E        | A              | F-A            | F              | C ≈            | C              |      |

Вариации по масштабу не равномерны. В разработке материала автор обращается к классическим полифоническим приемам развития. Уже сама тема двухголосна, верхний ее голос (на схеме b) исполняется в активном движении шестнадцатыми в партии скрипки; ему контрапунктирует голос в партии виолончели (на схеме c). Его отличает более развитое мелодическое движение более крупными длительностями, с широкими скачкообразными интервалами, включающими октавы и септимы. Тема основана на быстром танцевальном движении. Она излагается в лидийском *Cи мажоре*, а в её фортепианном сопровождении тональный центр меняется на *Ми мажор*, создавая эффект битональности (цифра 2, т.24).

Первый вариант развития темы представляет собой инверсию, в результате которой скрипка и виолончель меняются местами. Активная, пассажная тема скрипки (b) переходит в партию виолончели, а скачкообразная, включающая октавы и септимы мелодия (c), передается скрипке. Происходит и смена тональности от *Ми мажора* к *Ля мажору*. Здесь можно заметить, что исполнять партию фортепиано требуется упругими пальцами при минимуме движений, приближаясь в звучании к маркированному *detache*, а местами и *pizzicato* струнных. Опора на басовую ноту *ми* в партии фортепиано подчеркнет переменность ритма.

Во второй вариации двухголосная тема распространяется на все три инструмента, скрипку, виолончель и фортепиано. Роль активного пассажного голоса (b) берет на себя фортепиано, в октавном удвоении с диапазоном в две октавы тема звучит у фортепиано, а скачкообразный голос (c) теперь представлен в удвоении, также в две октавы у скрипки и виолончели (цифра 4, т.39).

В моментах имитации скрипичной темы, которая происходит в цифре 4, фортепиано должно как можно более точно приблизиться к штриху струнных, так как здесь идет переключка между инструментами, и фортепиано подхватывает тему, ранее проводившуюся струнными, что диктует штриховую палитру пианисту. Рекомендуется играть без большой амплитуды руки, активным упругим движением пальца, как бы «цепляющим» клавишу, но при этом важно не играть ноты по отдельности в пассажах, выполняя написанную автором штриховую лигу и ремарку *leggiero*. Здесь важно не задерживать первую восьмую, которая выписана с акцентом и не нарушать общий метроритм движения. Струнникам в этом месте можно посоветовать обратить внимание на мелизмы, роль которых так важна в молдавском фольклоре.

Вторая вариация с чертами разработки наиболее объемна по масштабу, поэтому ее можно назвать кульминационной. В процессе развития материала фактура преобразуется в одноголосное *tutti* на материале пассажной темы (44 т.), после чего продолжается развитие у струнных, которые впервые в высоком регистре играют в унисон данную пассажную первую тему. Здесь также очень важным является использование по возможности пианистом тех же штрихов, что и струнниками.

Самая короткая — репризная — третья вариация начинается в 49 такте, в ней всего четыре такта. Функцию активной темы берет на себя октавный унисон фортепиано (b) в диапазоне двух октав, а функции мелодической скачкообразной темы (c) поручаются струнным в октавном удвоении. Здесь возвращается начальная интонационная формула, которая приводит к *Tempo primo*. Кварто-квинтовые созвучия в пределах октавы в этом разделе еще больше производят эффект пространства и воздуха, которые создавали ощущение пасторального пейзажа в начале *Трио*. Аккорды звучат более объемно, напоминая удары колокола. Акценты, которые усиливают имитацию колокольного звучания, необходимо исполнять полным, глубоким звуком, допустимо использование педали, чтобы добавить обертонов и полнее выявить колористический эффект.

Динамическая реприза — раздел  $A'$  — состоит из 21 такта, начинается в 53-м такте и представляет собой расширенный, по сравнению с разделом  $A$ , период, делящийся на 2

неравноценных по масштабу предложения из 9 и 12 тактов, а также двухтактной коды. В репризе возвращается первоначальная тональность *До мажор* лидийский.

**Вторая часть** очень медленная, *Lento e molto lamento*, написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой.

| Вступление | А    |                | В    |                | А <sup>1</sup> |
|------------|------|----------------|------|----------------|----------------|
|            | a    | a <sub>1</sub> | b    | b <sub>1</sub> | a <sub>2</sub> |
| 3 т.       | 4 т. | 7 т.           | 7 т. | 8 т.           | 6 т.           |

Данная часть однотональна, это *ми минор* фригийский. По жанру вторая часть приближается к сарабанде, музыка её очень печальна и возвышенна. Глубокие, тяжелые аккорды создают ощущение пустоты, траурности, глубокой печали, отдаленно напоминающие прелюдию *Шаги на снегу* К. Дебюсси. Исполняется начало части со сдержанным душевным порывом. Обилие нисходящих секунд с предъемом к последнему тону напоминают интонации молдавских бочетов, протяжных лирических песен *cântec de dor*. Впервые мы встречаемся с ними в партии виолончели, причем последняя нота *в этом небольшом мотиве* выписана с ремаркой *glissando*, что еще раз напоминает нам о неофольклорном начале в творчестве композитора, использующего типичные приметы фольклорных жанров и органично претворяющего их в камерных произведениях. Эти секундовые нисходящие интонации в партии фортепиано в тактах 94–95 подчеркивают ощущение утраты и внутренней пустоты. Драматизм второй части придает медленная акцентная тема в басу, изложенная крупными длительностями (половинными с точкой) в партии фортепиано. Обостряют напряженность аккордовые структуры кварто-секундового характера, также акцентированные.

В цифре 2 чувство горя врывается на *ff* и ощущение потери еще более усиливается нисходящим на протяжении 8 тактов мотивом у струнных и мощными глубокими басами фортепиано в очень низком регистре, которыми автор подчеркивает глубокую скорбь, присущую этой части. Аккорды должны исполняться глубоко и насыщенно, что достигается глубиной баса и тесситурой аккордов в среднем и высоком регистре, в которых необходимо выделить секундовые образования, избегая резкого взятия. Постепенно успокаиваясь, часть завершается разделом *Tempo primo*, цифра 3, в котором нисходящие пассажи струнных на постепенном *crescendo* образуют своеобразный канон. Однако в финале второй части мы слышим жизнеутверждающее трезвучие в *Ля мажоре* с добавленной второй ступенью.

Наиболее динамичная, **третья часть** *Allegro moderato* наступает *attacca*. Она сочинена в полифонической фактуре. Структура финала представляет собой трех-пятичастную форму, предваряемую кратким трехтактным вступлением фортепиано:

| Вступление | А                      |                | В             | А <sup>1</sup> |                            | В <sup>1</sup> | А <sup>2</sup> |                | Кода         |
|------------|------------------------|----------------|---------------|----------------|----------------------------|----------------|----------------|----------------|--------------|
|            | a                      | a <sub>1</sub> | b             | a <sub>2</sub> | a <sub>3</sub>             | b <sub>1</sub> | a <sub>4</sub> | a <sub>5</sub> |              |
| 3 т.       | 6 т.                   | 8 т.           | 9 т.          | 7 т.           | 4 т.                       | 9 т.           | 5 т.           | 9 т.           | 4 т.         |
|            | <i>D-dur</i> лидийский |                | <i>e-moll</i> | <i>D-dur</i>   | <i>E-dur</i> лидийски<br>й | <i>f-moll</i>  | <i>Es-dur</i>  | <i>E-dur</i>   | <i>D-dur</i> |

Это уверенные, мощные, утвердительные, полновесные октавы в динамике *f*.

Забегая вперед, можно сказать, что они же будут в эпилоге струнные. Композитор здесь оригинально сочетает имитационную полифонию в партиях скрипки и виолончели с

контрастной полифонией в партии фортепиано. В ней композитор представляет контрастную тему, имитирующую цимбальную фактуру со скрытым двухголосием. Добавляют остроты малосекундовые интонации, которые звучат очень жестко, диссонированно.

Тема *a* представляет собой канон с разницей в одну четверть в партиях скрипки и виолончели. Композитор обращается здесь к метроритмической игре со смещенными акцентами. Они образуются от несовпадения двухдольной интонационной ячейки трехдольному метру три четверти. Канонической теме контрастирует новая тема в партии фортепиано, представляющая собой имитацию цимбальной фактуры со скрытым двухголосием. В разделе *a*<sub>1</sub> каноническая тема струнных переходит в партию фортепиано, а в партии струнных в этот момент возникает новый ритмический вариант канонической темы. Важно отметить, что *staccato*, указанное автором в такте 120, следует исполнять, имитируя цимбальную лютарскую фактуру, немного более придержанно, не отрывисто, подражая штриху струнных, а не следуя только фортепианному изложению, скорее штриховому *staccato arco* струнников, чтоб не диссонировать акустически с их штрихом, который проводился ранее в этой теме.

Очень сложным приемом исполнения на рояле является именно привнесение в партию фортепиано имитационных штрихов струнной группы, ее специфики. Это одновременно и очень важно при игре в камерном ансамбле, — не создавать дисбаланса в штриховом отношении. Задача эта лежит в основном на пианисте, так как струнным инструментам невозможно так точно подражать штрихам фортепиано. Отдельно необходимо упомянуть о важности крайне аккуратного и минимального употребления педали при игре в ансамбле, так как она способна нарушить единство тембра звучания в случае злоупотребления. Можно использовать неполную педаль, о которой в своей известной работе пишет Н. Голубовская: «Если есть хоть какая-нибудь гармоническая поддержка, любая фигурация звучит чисто на минимальной педали. Звучание же рояля окрашивается, приобретает теплоту. Неслышное слияние соседних звуков и здесь играет свою колористическую роль» [2, с.76].

Краткий и резко контрастный по музыкальному материалу раздел *B* содержит всего девять тактов. Он представляет фольклорный танцевальный образ с традиционной гомофонно-гармонической фактурой, где быстрая танцевальная тема струнных сопровождается типичным квази-цимбальным аккомпанементом фортепиано.

В разделе *A*<sup>1</sup>, представляющем собой период из двух предложений (7т. + 4т.), сохраняется полифоническая структура раздела *A*. В первом предложении (*a*<sub>2</sub>) композитор продолжает совмещение канонической полифонии у струнных с контрастной полифонией в партии фортепиано. Акценты у фортепиано должны быть в меру глубокими, несколько протяженными, ни в коем случае не отрывистыми. В партии правой руки происходит активное движение шестнадцатыми, имитирующее народное звучание цимбал или скрипок. Во втором предложении раздела (*a*<sub>3</sub>) каноническая тема также переходит в партию фортепиано, а цимбальная тема фортепиано передается струнным с некоторой фактурной трансформацией.

В разделе *B*<sup>1</sup>, состоящем из девяти тактов, также как и раздел *B*, возвращается активное танцевальное движение в гомофонно-гармонической фактуре, но с тональным сдвигом в *Фа мажор*.

Раздел *A*<sup>2</sup> повторяет расположение контрастных полифонических тем, как и в разделах *A* и *A*<sup>1</sup>, однако его отличает активное тональное развитие, с включением тональностей *Ми бемоль мажор*, *Ми мажор* и *Ре мажор*. Нарастающее напряжение финала приводит к коде, где третья часть и *Трио* в целом завершаются торжествующими октавами фортепиано, исполняемыми глубоко и решительно. Можно назвать это своеобразным оркестровым *tutti* в исполнении рояля.

**Заключение.** Как почти все сочинения В. Ротару, *INO-3* также относится к очевидному неофольклорному направлению. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества

сложны и многообразны. Безусловно, дух народной музыки в сочинениях композитора не исчерпывается только лишь использованием приемов фольклорной стилистики.

Ансамблевая фактура *Трио* восходит к классическим традициям, которые заключаются в частом варьировании тематизма, передающегося от одного участника ансамбля к другому, а также в богатых полифонических приемах, таких как имитация, канон и контрастное многоголосие.

Ладо-гармонический строй всех частей *Трио* определяется характерными для молдавского фольклора формулами: мотивы со второй повышенной и пониженной степенями, мотивы с четвертой повышенной и шестой повышенной степенями, обогащенными мелизматикой. Неофольклорные стиливые элементы определяют весь тематический, ритмический и ладо-гармонический материал сочинения. С точки зрения ритма композитор опирается здесь на ритмические формулы быстрых молдавских танцев, с переменными метрами и сменой акцентов.

В целом это *Трио* — эффектное концертное сочинение с яркими образными контрастами, которое достойно быть востребованным в концертной и педагогической практике у нас в стране и за рубежом.

#### **Библиографические ссылки**

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chisinau: Tipogr. Centrală, 2000. ISBN 9975-78-061-10.
2. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. *О музыкальном исполнительстве*. Ленинград: Музыка, 1985.