

ЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ЦИКЛЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТРИО ИНО В. А РОТАРУ

ROLUL PARTIȚIEI DE PIAN IN CICLUL DE TRIOURI INSTRUMENTALE INO DE V. A. ROTARU

THE MEANING OF THE PIANOPART IN THE CYCLE OF INSTRUMENTAL TRIOS INO BY V. A. ROTARU

NATALIA DJALILOVA¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2930-1803>

CZU [785.73:780.616.433]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.14>

В статье анализируются созданные В. Ротару на рубеже веков камерно-инструментальные фортепианные Трио, составляющие цикл под общим названием ИНО. Подробно рассматриваются музыкально-теоретический и исполнительский аспекты, история создания, даются некоторые практические рекомендации. Небольшое исследование направлено восполнить имеющиеся пробелы в изучении камерно-инструментальной музыки композитора и обратить внимание на важную роль фортепиано в его творчестве вообще и в представленном цикле в частности.

Ключевые слова: В. А. Ротару, инструментальное трио, камерно-инструментальная музыка, фортепиано, неофольклоризм

Articolul analizează triourile de pian cameral-instrumentale create de V. Rotaru la începutul secolului, care alcătuiesc un ciclu sub denumirea generală INO. Sunt analizate în detaliu aspectele muzical-teoretice și interpretative, istoria creației, sunt date și câteva recomandări practice. De asemenea, studiul își propune să umple golurile din domeniul cercetării muzicii instrumentale de cameră a compozitorului și să atragă atenția asupra rolului important al pianului în opera sa, în general, și în Ciclul prezentat, în special.

Cuvinte-cheie: V. Rotaru, trio instrumental, muzică instrumentală de cameră, pian, neo-folclorism

The article analyzes the chamber instrumental piano trios created by V. Rotaru at the beginning of the century, which make up the cycle under the general name INO. The theoretical and interpretative aspects of the music, the history of the creation are considered in detail, some practical recommendations are given. The study aims to fill in the gaps in the field of research into the composer's chamber instrumental music and draw attention to the important role of the piano in his work in general and in the presented Cycle in particular.

Keywords: V. Rotaru, instrumental trio, chamber instrumental music, piano, neo-folklorism

¹ E-mail: natadja2002@yahoo.com

Введение

Владимир Ротару (1931-2007) – известный молдавский композитор, наш современник, дирижер, исполнитель, педагог, лауреат Государственной премии Молдовы, заслуженный деятель искусств Республики Молдова, профессор Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Его творческий путь продлился с середины XX века до начала XXI. Обладая богатым исполнительским, организаторским и педагогическим опытом, В. Ротару более 20 лет руководил кафедрой камерного ансамбля Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств. Оригинальный талант Владимира Ротару представляет собой яркую и свежую ноту в музыкальной жизни Молдовы. Цель статьи – рассмотреть цикл Трио *INO* в аспекте камерно-инструментального творчества композитора с акцентом на роль и значение фортепианной партии.

Камерно-инструментальная музыка в творческом наследии В. Ротару

С раннего детства будущий композитор окупился в мир молдавской народной музыки, любовь к которой пронес через всю свою жизнь, находя в ней все новые источники вдохновения, отразившиеся в его сочинениях самых разных жанров инструментальной и вокальной музыки, от миниатюр до крупных циклических произведений. О своей тесной связи с фольклором ясно сказал сам композитор в интервью исследователю Е. Мироненко: «Все, что я написал, пишу и буду писать, связано с фольклорной интонацией, с образами той музыки, которую я слышал с детства» [1 с. 12]. В тоже время творчество композитора органично впитало в себя различные влияния современной музыки, оставаясь при этом глубоко национальным. Сочинения В. Ротару заслуженно пользуются интересом как исполнителей, постоянно включающих его произведения в свой репертуар, так и педагогов; они входят в конкурсные программы многих солистов, звучат на радио, телевидении, в различных концертах, на фестивалях. При жанровом многообразии творчества композитор предпочитает обращаться более всего к сочинениям для фортепиано и духовых инструментов.

Характерная особенность стиля В. А. Ротару – это неофольклорная направленность. Яркий представитель молдавского неофольклоризма, композитор сам признавался в 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. 13]. Далее он замечает, что тот же принцип использования фольклорных мелодий лежит в творчестве А. Хачатуряна. Очевидно, что в творческой индивидуальности В. Ротару преобладает национально-почвенное мышление. Этим и обусловлено постоянное стремление к импровизационности, проявляющееся в частом обращении к свободным формам. Также его произведениям присуща подлинная концертная виртуозность материала и яркость мелодических линий.

Одной из отличительных стилистических черт в неофольклоризме является обращение к источнику, исключая при этом прямое цитирование. Применяя современный музыкальный язык и нотацию, композиторы воспроизводят наиболее характерные приемы народного исполнительства, среди которых в первую очередь необходимо выделить импровизационность, использование нетемперированного строя, глиссандирование. В. Ротару можно отнести к композиторам так называемого «стравинско-бартоковского» направления, которому свойственны диссонансные созвучия, сцепления секунд, малообъемный звукоряд, расширение диатоники и другие способы творческого претворения фольклора в авторской музыке. В. Ротару – тонкий лирик, не случайно в его творчестве большое место занимают романтические образы. В поисках эстетической опоры, наряду с романтической линией, он обращается иногда к стилизации музыки барокко, классицизма [2].

Как заведующий кафедрой камерного ансамбля, В. Ротару не ограничивался только педагогической и организационной работой, но уделял внимание сочинениям ансамблевой лите-

ратуры. Это различные ансамблевые пьесы для духовых и струнных инструментов в сопровождении фортепиано. Среди сочинений композитора для струнных инструментов есть как сольные, так и ансамблевые произведения. Глубиной содержания выделяется Импровизация для скрипки соло, которая стала истоком сочинения первой части Симфонии. Высоко оценены музыкантами и Три тетради по десять пьес – обработки молдавских народных мелодий для струнного квартета. Значимыми сочинениями в области камерного ансамбля можно считать Сюиту для струнного оркестра и Струнный квартет N 1.

В 90-е годы область камерно-инструментальной музыки приобрела для композитора первостепенное значение. Именно она явилась подлинной творческой лабораторией, открытой для различных экспериментов и свежих композиторских идей. В 1993 году появилась двухчастная Соната для скрипки и фортепиано, посвященная дочери Елизавете. Позже, в 2004 году, на основе музыкального материала Сонаты, композитором было создано фортепианное Трио *INO-2*.

Трио как жанровая разновидность занимает весьма заметное место среди всех ансамблевых сочинений в творчестве композитора. Двухчастное струнное Трио для скрипки, альты и виолончели написано в 1994 году. Год спустя композитором реализован еще один концертный вариант этого Трио, для другого исполнительского состава – скрипки, кларнета и фортепиано. В этом Трио композитор также виртуозно раскрыл специфические исполнительские возможности инструментов и их сочетания. Включение рояля с его широким потенциалом, безусловно, внесло свои коррективы в партитуру, обогатив ее новым тембром.

Цикл фортепианных Трио *INO*

В. А. Ротару заслуженно является мастером камерного ансамбля. Практика, приобретенная за много лет преподавания дисциплины камерный ансамбль, закономерно привела к созданию цикла из трех фортепианных трио под общим названием *INO*, ставших центральным творческим вкладом позднего периода. Аббревиатура *INO* расшифровывается как начальные буквы имён коллег композитора по кафедре Камерного ансамбля: Инны Сауловой, Надежды Козловой и Ольги Юхно.

Фортепиано как инструмент постоянно привлекало внимание В. А. Ротару, на протяжении всего творческого пути. Им написано много разнообразных пьес для фортепиано, широко известны, например, цикл пьес на народные молдавские темы для детей (1991), Альбом для фортепиано (1997), Экспромт. Импровизация и Токката (1988), Соната-импровизация для фортепиано (1991). Важную роль он отводит фортепиано и во всех Трио цикла. Композитор полностью использует многофункциональность инструмента и его тембровое разнообразие. Здесь необходимо отметить значительный контраст регистров в первом разделе *INO-1*,

Пример 1. Приемы звукоизображения птиц в *INO-2*.



Пример 2. Функцию рояля как ритмоорганизующего инструмента в *INO-3*.

Подобное глубокое проникновение в природу инструмента сделало возможным широкое раскрытие выразительного, технического и тембрового потенциала рояля. При небольшом объеме данного цикла и минимуме используемых средств, В. А. Ротару добивается большой красочности музыки, ее выразительности.

INO-1 является одночастным и самым небольшим по объему. При своих скромных размерах оно представляет несомненный интерес с точки зрения тембрального единства ансамбля, которое мы понимаем как гармоничное звуковое слияние трех разных тембров, представляющее целостно завершенный звуковой образ. На всем протяжении Трио композитор использует в партии фортепиано очень глубокие басы. Играя их, пианисту необходимо не только придать рельеф фактуре произведения, но и быть аккуратным и не передерживать их. Контрастность многослойной аккордовой фактуре также сообщают яркие верхние ноты, выделяя которые, пианист может придать законченность объемному звучанию ансамбля в этом Трио. Основной задачей исполнителя в этом произведении цикла является именно сосредоточенность на звуковой цельности.

INO-2 не случайно занимает центральное положение в цикле, его необходимо определить как смысловой центр. Являясь самым продолжительным, оно также дает возможность продемонстрировать различные возможности рояля как ансамблевого инструмента, который раскрывается здесь в полной мере. Начинаясь с лирических звукоподражательных переключек со струнными, его тема впоследствии драматически преобразуется и динамически нарастая звучит на фортиссимо в конце первой части. Определяющей задачей пианиста является сохранение единства движения при темповых отклонениях. Также важно постепенно распределять силу звучания от *pp* до *ff*. Во второй части сочинения на пианиста ложится многообразие задач: противопоставление струнной группе в пассажной и аккордовой технике (ц.1), организация движения в быстром темпе (А), певучий аккомпанемент (ц.2), рельефная полифония (ц.3). Именно мелкие длительности у рояля в разработке определяют и поддерживают необходимые колебания темпа. В цифре 6 композитор ритмически противопоставляет фортепиано струнным, здесь острые сбивки рояля придают разделу драматическую наполненность. В целом во второй части *INO-2* В. Ротару трактует фортепиано как ударный инструмент.

INO-3, написанное в трех частях, является завершающим Трио цикла. Его оптимистичная, жизнеутверждающая музыка требует от пианиста особых умений: здесь автор использует рояль как подражание цимбалам в народном тарафе. Основной функцией фортепиано в первой части становится ритмоорганизующая. Во второй части наибольшую сложность представляет исполнение медленных аккордов, в процессе которого очень важно не утратить общего движения на фоне половинных нот струнных. Здесь пианисту важно грамотно распределить силу своего звучания на протяжении всей части, согласно динамическим возможностям струнной группы. В третьей части важен четкий звуковой баланс между звучанием темы и аккомпанементными эпизодами. В контрасте между ними и состоит основная задача пианиста. Также

важным является штриховое соответствие струнной группе в эпизодах переключки (такты 120, 140, 163) и темы (такты 115, 137, 157).

Исполнительский анализ, внимательное изучение партитуры произведений еще раз подтверждают мысль об основательном знании возможностей каждого инструмента композитором, использовании В. А. Ротару специфических особенностей рояля, не только тембровых, динамических, но и таких узко-специфических, как сочетание, например, средней педали с правой, или применение левой педали рояля в сочетании с засурдиненным тембром скрипки, что добавляет красок в образный строй произведения, например в ц. 1 *INO-1* (см. пример 1).

О педали и умелом её использовании сказано и написано достаточно много, однако универсального рецепта применения исполнителю не может дать никто. Пожалуй, как ничто другое, педаль определяется исключительно слухом и эстетическим чутьем пианиста. Широко известно мнение педагогов, что «педаль нельзя научить». «Педаль, – пишет Г. Коган, – неизмеримо обогащает красочную палитру, а тем самым и выразительные возможности пианиста, оказывает значительное, подчас решающее влияние на колорит звучания, на интонацию и оттенки исполнения» [3 с. 67]. Её применение определяется совокупностью разных факторов, и такие из них, как акустика зала, его размеры, наличие в нем публики или ее отсутствие, особенности рояля, немного громче или тише сыгранные мелодия или аккомпанемент и другие, являются решающими для пианиста в каждом конкретном выступлении. Многие нюансы в отношении использования педали учесть не представляется возможным, здесь требуется непосредственная коррекция педализации на репетициях. Поэтому обозначения, оставленные в нотах композиторами или редакторами, дают лишь самое общее представление, более точные указания порой противоречат условиям, в которых звучит произведение. В камерно-инструментальных произведениях педаль вообще зачастую не обозначена, хотя безусловно подразумевается. Это лишь подтверждает вышесказанное о сложности ее применения и тонкости градуирования в совместной игре. Исходя из этого пианист, педализируя, руководствуется принятыми требованиями стилистики сочинения и собственным слухом. Педаль во многом определяет «звук» пианиста, его красоту и индивидуальность, так как именно эта «душа рояля», согласно известному изречению А. Рубинштейна, оживляет его звук, придавая ему певучесть и связность. Она помогает преодолеть присущую инструменту молоточковость и ударность.

Среди других исполнительских сложностей, безусловно, существует проблема звукового соотношения солирующей и аккомпанирующей партий в ансамбле. В процессе репетиций необходимо найти эти грани соотношения звукового баланса, который в каждом конкретном случае в зависимости от художественных задач, поставленных автором, будет меняться.

Также это касается произведений неофольклорной направленности, где крайне важно учесть стилевое единообразие мелизмов, которые должны исполняться всеми участниками ансамбля идентично. Как, например, в начале *INO-2*:

Пример 3.



Иногда это создает ансамблевые трудности, учитывая существенную разницу в звукоизвлечении струнной группы и рояля. Унификация штрихов скрипки, виолончели и фортепиано составляет одну из важнейших задач при исполнении камерной музыки. Во многом профессиональный уровень пианиста-ансамблиста определяется именно умением музыканта соответствовать звуковым градациям струнных в разных аспектах музыкальных задач и соотносить возможности рояля и динамический потенциал струнных. Достаточно часто, к сожалению, пианисты увлекаются возможностью показать и наиболее полно раскрыть богатство регистровых и других выразительных средств инструмента, например, педали, что иногда приводит к потере штриховой идентичности в ущерб ансамблевому звучанию. А ведь именно оно, даже не ритмическая точность, является определяющим в исполнительской работе камерного ансамбля. Пианисту никогда не следует терять контроль, так как камерный ансамбль – это прежде всего коллектив, где каждый участник выражает себя в совместном исполнении произведения, преследуя одну общую цель.

Анализируя цикл в целом, необходимо акцентировать яркость музыкальных образов, богатство красок, большую амплитуду в трактовке динамических оттенков, и несомненное удобство исполнения произведений в целом. В пианистическом отношении цикл Трио *INO* представляет собой широкий охват технических средств: здесь присутствует и мелкая пальцевая техника, и аккордовая, и скачки в быстром темпе. Подчеркнем основательное отношение композитора к природе инструмента – пианисту не приходится прибегать к изменению авторского изложения – например, перераспределению рук, или более удобной смене позиций, к чему часто прибегают исполнители, чтобы улучшить звучание или облегчить исполнение. История исполнительского искусства знает множество примеров, когда отсутствие у автора чувства природы инструмента становилось серьезным препятствием в жизни произведения. Неудобство исполнения зачастую отталкивает музыкантов, несмотря на возможную привлекательность, либо рождает другие исполнительские транскрипции.

Выводы

Несмотря на небольшой объем цикла, его образное богатство, содержательность музыкального материала, многогранный арсенал музыкально-выразительных средств, в том числе пианистических, привлекают внимание к нему как педагогов, так и исполнителей. Данный цикл отличается особой концентрацией стилистических особенностей камерной музыки композитора. И, учитывая тот факт, что интерес музыкантов и слушателей к камерно-инструментальному жанру постоянно растет, нет сомнения, что цикл Трио *INO* будет долгие годы востребован как в педагогической, так и в исполнительской практике в нашей стране и за рубежом. Эффектные и музыкально-разнообразные Трио цикла никого не оставляют равнодушными, вызывая волнующие эмоции.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор В. Ротару*. Chișinău: [s. n.], 2000. ISBN 9975-78-061-10.
2. АКСЕНОВ, 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.
3. КОГАН, Г. *О фортепианной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения*. Москва: Советский композитор, 1961.