**Раннее фортепианное трио Златы Ткач
(1961): к проблеме трактовки
виолончельной партии
The early piano trio by Zlata Tkaci
(1961): the problem of cello party
treatment**

**Костикова Наталья,
аспирант, Академия Музыки, Театра и
Изобразительных Искусств,
Республика Молдова, г.
Кишинев**

ORCID: 0000-0002-1991-0026

CZU: 786.2+787.3

DOI: 10.46727/jshs.2021.v48.i2.p99-105

Аннотация

Цель настоящей статьи состоит в выявлении особенностей виолончельной партии в фортепианном трио молдавского композитора Златы Ткач, созданного в 1961 году. Основываясь на методах музыковедческого и исполнительского анализа, автор формулирует основные жанрово-стилевые особенности данного опуса, а также формулирует рекомендации по преодолению исполнительских трудностей виолончельной партии. В

выводах отмечается влияние на музыкальный язык Трио европейских традиций камерной музыки романтической эпохи, равноправная роль виолончели в рамках камерного ансамбля благодаря обогащению ее выразительных и конструктивных функций, большая роль полифонического мышления.

Ключевые слова: виолончель, фортепианное трио, интерпретация, Злата Ткач.

Abstract

The purpose of this article is to reveal the peculiarities of the cello part in the piano trio written by Moldovan composer Zlata Tkaci, created in 1961. Based on the methods of musicological and performing analysis, the author formulates the main genre and style features of this opus, as well as formulates recommendations for overcoming the performing difficulties of the cello part. The conclusions note the influence on the musical language of the Trio of European chamber music traditions of the Romanticism era, the equal role of the cello within the chamber ensemble due to the enrichment of its expressive and constructive functions, the large role of polyphonic thinking.

Keywords: cello, piano trio,
interpretation, Zlata Tkaci.

Злата Ткач (1928-2006) – известный молдавский композитор и педагог, Заслуженный деятель искусств МССР (1974) [1, с. 322], лауреат Государственной премии Молдовы и других наград [2, с. 5]. Музыкальный язык ее сочинений – соединение «оригинальности и искренности сообщения, непосредственности выражения и богатства мелодического фона. Высокое профессиональное мастерство сочетается с доступностью, рожденной балансом простого и сложного», – пишет исследователь творчества З. Ткач Г. Кочарова [2, с. 20].

З. Ткач – автор трех фортепианных трио, информация о которых в научных трудах, посвященных творчеству композитора, довольно скудная. Известно, что в 1961 г. появилось первое *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели*. Так, в монографии Г. Кочаровой упоминается, что в 1961 г. «композитор оформляет музыкальное сопровождение к фильму «Из детства Иона Крянга» (режиссер Эмиль Лотяну); сочиняет *Balada codrilor pentru cor* на стихи Эмиля Лотяну; *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано*» [2, с. 8].

Музыковед упоминает о раннем трио, хотя и не анализирует его подробно: «фортепианное трио – произведение романтического склада, где ещё не сложился характерный тематизм и музыкальный язык автора. Оно традиционно по использованию музыкально-выразительных средств (за исключением, пожалуй, раздела «*Largo*», несколько более усложнённого по музыкальному языку)» [4, с. 66].

В более поздней монографии того же автора «Злата Ткач: судьба и творчество» можно найти скудную информацию о втором фортепианном трио. «Другая сфера инструментального творчества З. Ткач, – пишет Г. Кочарова, – разительно отличается по своей стилистике и образному строю, обращённому к внутреннему миру человека и отражающему его в психологическом, чисто драматическом аспекте. Здесь были созданы наиболее значительные её сочинения, рассчитанные на внимательного и хорошо подготовленного слушателя – Скрипичный и Двойной флейтовый концерты, Соната для альты и фортепиано, Квартет и Второе фортепианное трио» [4, с. 147].

Более позднее трио, созданное в 1996, носит название *Allegro (Трио)* для скрипки, виолончели и фортепиано. Как отмечает цитируемый ранее музыковед, «З. Ткач тяготеет к простоте без упрощения, к простоте, отмеченной новизной детали. На её позицию во многом проливают свет её собственные слова, разъясняющие то, как понимает она сама цель и назначение её творчества [...]. «Конечно, творчество – это прежде всего самовыражение. Это в первую очередь. Многие, если не все мои крупные произведения автобиографичны. О том же говорит и общий настрой музыки: обстановка, само время диктует его, как диктуют и замыслы [...] я мыслю творчество как долг художника и перед собой, и перед людьми» [4, с. 168]. Поскольку ноты второго и третьего трио недоступны, обратимся к краткой характеристике раннего трио, рукопись которого сохранилась в библиотеке Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств. Произведение одночастное, с темповым соотношением разделов формы *Moderato-Allegro-Largo*. Основная тема раздела *Moderato* доверена тембру виолончели. На динамике *p* она звучит затаённо и повествовательно, опевая звук

ми.

Нотный пример 1

Moderato ♩ = 80 - 84

Как видно из партитуры, партии фортепиано отведена роль ритмического аккомпанемента, а смысловая нагрузка – на кантиленой теме виолончели, начинающейся «из ниоткуда»: поэтому мелодические попевки, скачки должны быть максимально зализаны. Рекомендуется плавная смена смычка, аккуратные переходы смычка со струны на струну. Далее в мелодии встречается комбинированный штрих два *legato*-два *marcato*

Нотный пример 2

Эта техника выполняется более плотным, как бы «притёртым» штрихом, как две ноты *legato*-две ноты *detashe*, а штрих *marcato* обеспечивает более настойчивый характер исполнения.

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

Нотный пример 3

Композитор не случайно выписал в партии виолончели динамику *p*: она словно оттеняет тембр скрипки запоздалым эхом. В ц. 2 развитие темы продолжается у струнных инструментов при помощи совместного восходящего пассажа восьмыми нотами в технике *pizzicato* с нарастающей динамикой. Хочется отметить, что в восходящем движении на *crescendo* виолончелисту необходимо рассчитать как свои силы, так и возможности инструмента, чтобы при исполнении техники *pizzicato* струна не ударялась о гриф с характерным щелчком, похожим на выстрел. В данном

фрагменте важно обеспечить синхронность ансамблевого звучания, которая понимается как «совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля – единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса» [5, с. 22].

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

В ц. 3 новая трепетная тема, изложенная изначально в партии фортепиано, подхватывается виолончелью как каноническая имитация.

Нотный пример 4

Тонкая, прозрачная фактура ансамблевого изложения содержит множество пауз, которые как бы прерывают фразы на полуслове и больше похожи на всхлипы, прерванные вздохи. Виолончельная партия основана на опевании звука *re*. На динамике *p* тема носит фоновый характер, поэтому звукоизвлечение у виолончели должно быть мягким, следует избегать толчков и скрипов, а так же следует отметить, что ритмическая составляющая не должна разрушить атмосферу трепетности и затаённости.

Новый раздел *Allegro*, ц. 6, экспонирует виртуозную тему в партии фортепиано, которую затем подхватывают струнники. Это отличная проверка струнных на владение мелкой моторикой в ансамбле. Затем тема

усложняется техничным рисунком двойными нотами. В разрешении исполнительских задач данного фрагмента уместно вспомнить высказывание А. Готлиба: «Единое чувство темпа и единой ритмический пульс появляются лишь при органичности музыкального сопереживания и неразрывном музыкальном общении» [5, с. 22]

Нотный пример 5

Несмотря на то, что начало этой темы (в ее одnogолосном изложении) композитор предложил исполнять в технике *detashe*, продолжать играть в той же технике двойные ноты невозможно, поэтому виолончелисту можно посоветовать перейти на *spiccato*. Кисть правой руки должна быть более жёсткой, что позволит лучше контролировать

смычок и более артикулированно исполнять отскоки. Весь фрагмент исполняется по возможности ближе к колодке. Что касается левой руки, необходимо продумать аппликатуру так, чтобы, играя двойные ноты, нажимать пальцы как для исполнения аккордов на трёх струнах. Например, первый палец зажимает струны *соль* и *ре*, а второй палец прижимает струну *ля*. В ц. 8 тема немного изменяется: здесь хочется посоветовать исполнять скачки на соседних струнах, в основном на *соль* и *ре*.

Нотный пример 6

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

В ц. 10 начинается третий раздел в темпе *Largo*. Ведущая роль отводится партии виолончели, исполняемой *rubato*.

Нотный пример 7

В этой теме виолончелисту хочется порекомендовать соблюдения интонационной аккуратности при исполнении встречных знаков (диезов и бемолей), а также подобрать аппликатуру, которая позволила бы уделить внимание динамике экспрессивного изложения мелодии, так как окончание фразы затихает в партии фортепиано в аккордовой фактуре. Фразу удобнее начать вверх смычком. Это позволит кульминацию фразы звук *соль диез* начать более артикулированно.

Затем тему подхватывает скрипка, развивая характер музыки, заданный виолончелью.

В ц. 11 *a tempo* возвращается первоначальная тема трио. В динамике *p* тема проходит в партии виолончели, а

фортепиано в технике *staccato* исполняет ритмический аккомпанемент. Тема звучит как намёк, воспоминание, длится всего 12 тактов, «истаивая» на *pp*. Хочется порекомендовать всем участникам камерного ансамбля сохранять моторику движения в этом разделе вплоть до последнего звука в партии фортепиано. Этот прием ещё более подчеркнёт мимолётность основной темы Трио.

Таким образом, фортепианного трио Златы Ткач, созданное в 1961 году, выявляет влияние европейских традиций камерной музыки эпохи Романтизма, представленных в индивидуальном стилевом прочтении. Автор трактует участников камерного ансамбля как равных партнеров, что находит выражение в разнообразии конструктивных функций виолончели (аккомпанемент, солирующий инструмент, участник полифонических фрагментов).

Библиография

1. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G.
Tcaci, Zlata: [compozitor și dirijor].
In: Literatura și arta Moldovei:
encicl. în 2 vol. Chișinău: Redacția

Principală a Enciclopediei Sovietice
Moldovenești. 1986, vol. 2.

2. COCEAROVA, G. Zlata Tcaci –
Personalitatea, Compozitoarea,
Profesoara. Zlata Tcaci:
biobibliografie/alcăt.: Cezara Neagu,
Anastasia Grosu. Chișinău:
Biblioteca Națională a Republicii
Moldova, 1998.
3. КОЧАРОВА, Г.В. Злата Ткач.
Кишинев: Изд-во Литература
артистикэ, 1979.
4. КОЧАРОВА, Г.В. Злата Ткач:
Судьба и творчество. Кишинэу:
Изд-во Pontos, 2000.
5. ГОТЛИБ, А.Д. Основы
ансамблевой техники. Москва:
Изд-во Музыка. 1971.