

Елизавета Александровна Фалинова – пианистка,
старший преподаватель кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерского класса Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
elizaveta.falinova@glazunovcons.ru

Elizaveta A. Falinova – pianist, senior lecturer at the Chamber
Ensemble and Piano Accompaniment Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
elizaveta.falinova@glazunovcons.ru

УДК 785.73

DOI 10.61908/2413-0486.2020.23.3.23-43

НЕЗНАКОМЫЙ ТАРИВЕРДИЕВ: ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО

UNKNOWN TARIVERDIEV: PIANO TRIO

Аннотация

Статья посвящена особенностям исполнительской интерпретации одного из камерных сочинений Микаэла Таривердиева – Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1994). В статье выделены наиболее показательные черты стиля композитора, освещены основные вехи его камерного творчества, изложена история создания сочинения.

Анализ Трио, выполненный в статье, затрагивает вопросы формы, тематизма, характеров и образов произведения, а также их взаимосвязи. Большой раздел посвящён исполнительской интерпретации и освещает принципы работы с оригинальным музыкальным языком композитора, особенности ансамблевой игры и распределения материала между исполнителями, вопросы построения верной концепции исполнения сочинения в целом.

Статья призвана открыть современному слушателю М. Таривердиева как автора серьёзной, глубокой и многогранной музыки.

Abstract

The article is devoted to the peculiarities of the performing interpretation of one of Mikael Tariverdiev's chamber compositions – Trio for violin, cello and piano (1994).

The article emphasizes the most significant features of the composer's style, highlights the main milestones of his chamber work, and describes the history of the composition's creation.

The analysis of the Trio in the article touches on the issues of the form, the themes, the characters, and the images of the work, as well as their interconnection. A large section is dedicated to the performing interpretation, and covers the principles of working with the original musical language of the composer, features of ensemble playing and the distribution of the material among the performers, and also the issues of forming the correct concept of performing the composition as a whole.

The article aims to present M. Tariverdiev to the modern listener as the author of serious, meaningful and multifaceted music.

Ключевые слова: М. Таривердиев, камерный ансамбль, Фортепианное трио, проблемы исполнительской интерпретации сочинений XX века

Keywords: M. Tariverdiev, chamber ensemble, piano trio, issues of performing interpretation of the 20th century works

Импульсом к написанию данной статьи послужила подготовка к петрозаводской премьере Фортепианного трио Микаэла Таривердиева, состоявшейся 28 декабря 2015 года¹. Концерту, в котором прозвучало это сочинение, был предпослан заголовок «Impressions» («Впечатления»). Выбор названия оказался не случаен, в нём нашла отражение реакция музыкантов на исполнение музыки композитора. В процессе каждодневного погружения в его музыкальный мир сложилось ощущение, что в звуках он делится наблюдениями над различными жизненными явлениями и событиями, при этом не принимая в них непосредственного участия, а пребывая над ними; не давая оценки и не ставя точек, оставляя как исполнителям, так и слушателям безграничные возможности для своих выводов.

¹ Трио прозвучало в Малом зале Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Сочинение исполнили: Надежда Пугачёва (скрипка), Нина Феофанова (виолончель), Елизавета Фалинова (фортепиано).

Данная статья задумана с целью познакомить слушателей и потенциальных исполнителей с Фортепианным трио М. Таривердиева, с историей создания этого сочинения, его особенностями, содержанием и образной сферой, с возможными сложностями при подготовке к концертному исполнению. Дополнительным стимулом явилось желание популяризовать Трио, которое до сих пор не входит в число наиболее исполняемых произведений композитора.

В представлении слушателей, да и, пожалуй, большинства музыкантов-профессионалов имя Микаэла Таривердиева связано, прежде всего, с киномузыкой и музыкой к театральным спектаклям. Между тем, этим автором создано немало сочинений в академической сфере: несколько балетов и опер, большое число камерно-вокальных циклов, написанных в основном на тексты поэтов-современников, широкий ряд произведений для органа, несколько концертов для солирующих инструментов с оркестром.

Стиль Таривердиева представляет сложный синтез классических и современных композиционных средств. Будучи учеником А. Хачатуряна, преклоняясь перед творениями И. С. Баха, восхищаясь музыкой С. Прокофьева и симфоническими произведениями Д. Шостаковича, Таривердиев впитал фундаментальные традиции отечественной, и шире – европейской композиторской школы. Однако создание музыки более чем к восьмидесяти кинолентам, плодотворное сотрудничество с драматическим театром и телевидением, не могло не отразиться на его стиле, на чертах индивидуального композиторского письма. Исследователи пишут о так называемом «третьем направлении» композиторов, которым свойственно сочетание строгих законов классики и понятных широкому кругу слушателей популярных жанров [4, с. 6]. Именно вследствие этого редкого сочетания музыка Таривердиева одинаково интересна как профессионалам, так и любителям. Сам композитор замечал, что он часто пишет «как бы между жанров»: если предполагается песня, то это будет слияние романса и песни, если камерное сочинение – сочетание музыки

инструментальной и вокальной [там же, с. 119]. Вместе с тем, Таривердиев подчёркивал, что никогда не писал «советской» и «народной» музыки по социальному заказу, даже если от этого зависело его карьерное и финансовое благополучие.

Наследие композитора очень современно и, как это часто случается, с каждым днём раскрывает свои музыкальные миры всё глубже и полнее. Главная заслуга автора заключена в том, что он всегда писал об окружающих его явлениях жизни, о людях, находящихся рядом с ним, об их каждодневных личных переживаниях. Такие идеи и эмоции не могут устареть, забыться и всегда будут актуальны.

Основной чертой творчества Таривердиева, конечно, следует назвать утончённый мелодизм. Лирико-созерцательная мелодия в его произведениях – главное средство выразительности. Это отразилось, прежде всего, в камерно-вокальных циклах композитора, приобретших большую известность. Но не менее важна мелодия и в инструментальных произведениях: фортепианных пьесах, струнных, органных концертах. «Его “мелодический круг”, – пишет Р. Петрушанская, – лежит в сфере возвышенной лирики. Недаром отмечают, что мелодии Таривердиева очень красивы. Это не банальная красивость – в них присутствует человеческая душа с её мечтой о сказочности, романтике, чистоте» [там же, с. 120]. При относительной простоте гармонического языка, ясности, почти классичности форм произведений всем жанрам творчества композитора свойственна вокальная природа тематизма. Отсюда становится ясным, что ведущими жанрами его творчества стали песня и романс. Ещё одну особенность стилистики Микаэла Леоновича точно подметил композитор Андрей Петров: «Главное, что характерно для творчества Таривердиева, это его романтичность, или, это слово представляется мне более точным, – *поэтичность*, качество, к сожалению, не столь частое в музыке XX века. ...Определяющим же, пронизывающим всё его творчество является *Поэзия* с большой буквы, то есть

мир явлений и образов возвышенных, приподнятых над повседневным, одухотворённых» [цит. по: 7, с. 12].

Камерное наследие композитора сравнительно невелико. Его составили: Соната для валторны и фортепиано (1953), два фортепианных трио – Первое (1954) и Второе (1994), а также большое число камерно-вокальных циклов (не менее двенадцати).

Два трио для скрипки, виолончели и фортепиано, принадлежащие перу Таривердиева, относятся к разным этапам его творчества. Первое Трио написано в годы учёбы молодого музыканта в институте имени Гнесиных в Москве. По свидетельству жены композитора, Веры Гориславовны Таривердиевой, это сочинение имело подзаголовок «Полифоническое трио» и состояло из трёх частей: Токкаты, Пассакалии и Финала, его партитура сохранилась в семейном архиве. Впоследствии музыка Трио была использована во втором концерте для органа в четырёх частях (1988), озаглавленном «Полифоническая тетрадь», где Токката из Трио стала Токкатой (IV часть), тема Пассакалии была переработана в тему *Basso ostinato* (I часть), а тема Финала была использована в качестве темы Фуги (II часть)².

Второе Трио для этого же состава написано спустя ровно сорок лет после Первого, партитура была окончена в феврале 1994 года уже тяжело больным композитором, перенесшим к этому времени операцию на сердце. Трио стало одним из последних творений мастера и последним его произведением, отмеченным опусом. Премьера Трио состоялась спустя десять лет после кончины композитора – 28 ноября 2006 года в камерном зале московского Дома музыки; его исполнили Александр Тростянский (скрипка), Борис Андрианов (виолончель) и Алексей Горibold (фортепиано) [1].

Цикл Фортепианного трио op. 104 состоит из двух частей, исполняющихся *attacca*. Части кардинально различны по тематике и образной палитре. Первая –

² Из личной переписки автора статьи с В. Г. Таривердиевой, сентябрь 2017 года.

это столь любимая и отличающаяся композитором лирическая сфера жизни. Вторая – полная драматизма и трагических вопросов бытия. Индивидуальный стиль автора узнаваем с первых тактов, поскольку музыке присущи удивительная ясность языка даже в изображении сложных образов и эмоциональных состояний (что особенно проявилось в первой части); а также уникальная сценичность в изложении музыкального сюжета (во второй части).

Первая часть выдержана в спокойном движении с преобладающей динамикой *p* и *tr*. Необходимо выделить два пласта развития. Один пласт – фортепианная партия с мелкими фигурациями (триоли и кварты шестнадцатых) может символизировать время или иную, неподвластную человеку силу, то, что нельзя изменить и чему нет возможности сопротивляться. Другой пласт – диалог скрипки и виолончели, они размышляют, ведут разговор об одном и том же, возможно, это ностальгия главного героя, переживания более глубокие, личностные, претерпевающие метаморфозы на протяжении всей части. Сходную мысль об этой музыке выразила В. Г. Таривердиева: «Рояль всегда был для Микаэла Таривердиева знаком собственного “Я”, заявлением этого “Я”, его продолжением, частью самого себя. Здесь же – наоборот. Рояль “живописует”, заявляет, проявляет пространство, мир, окружение. Скрипка и виолончель здесь становятся воплощением души этого “Я”...» [5, с. 648–649]. Герой части – безусловный лирик, углублённый в свой внутренний мир, очень многое переживший в жизни. Эта тема близка Таривердиеву, хорошо знакома, в её выражении нет места борьбе или смелому вызову системе, но есть место мудрым выводам, грусти, накопленной годами, некоторой отстранённости опытного человека и принятию своей судьбы, какой бы она ни была.

Часть начинается с постепенно исчезающих фигураций фортепиано, как бы повисших в тишине с восходящими интонациями «замершего недоумения». Лежащий в основе фигураций трихорд в кварте объединяет интонации секунды и терции, становится лейтинтонацией всего Трио, появляется в разном звуковысотном воплощении, в виде линейной последовательности или в виде

аккорда, и каждый раз по-новому окрашивается. Фигурации эти то тихие и мягкие, почти жалобные, то холодные и колючие, проходящие на *staccato*, но их интервальный состав всегда неизменен (пример № 1).

Пример № 1

М. Таривердиев. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано op. 104,

I часть (тт. 1–2)

The image shows a musical score for the first part of the Trio for Violin, Viola, and Piano by M. Tarkenton. The score is written for Violino, V-cello, and Piano. The Piano part features a prominent triplet of sixteenth notes. The score includes dynamic markings like *mp* and *pp*, and a tempo marking of *(V=7 секунд)*. The score is written in 3/4 time and consists of two measures.

Через паузу с вопросительной интонацией в низком регистре вступает виолончель (т. 3), словно герой вдруг останавливается в нескончаемом потоке времени и задаётся вопросом: «А что же будет дальше?». Затем вступает скрипка (т. 12), завязывая грустный диалог с виолончелью, пока недолгий и спокойный.

Вновь вторгается фортепиано со своими триолями шестнадцатых (т. 20, авторская ремарка «*rigoroso*, чётко, как упражнение») – время жизни неумолимо стремится вперёд, несмотря ни на что. Партии струнных инструментов вслед за фортепиано насыщены хроматическими ходами, которые выписаны половинными нотами и подчиняются бурному драматическому движению.

Наконец, фортепиано стихает (ц. 3 партитуры)³ и начинается неспешная, удивительно трогаящая душу тема, которая вступает у виолончели и скрипки каноном с шагом в такт (пример № 2).

Пример № 2

М. Таривердиев. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 104,

I часть (тт. 32–40)

The image displays three systems of musical notation for a Trio. The first system includes a Violin part with a '3^a arco' marking and a 'mp' dynamic, a Viola part, and a Piano part with a '3^a' marking. The second system continues the Violin and Viola parts with melodic lines and the Piano part with accompaniment. The third system features a Violin part with 'mp espressivo' and 'pizz.' markings, a Viola part, and a Piano part with '5-6сек.' and 'u m.g.' markings, and a 'Ped.' instruction below.

Её музыкальная ткань буквально пронизана хроматическими интонациями – секунды, септимы, тритоны – что красноречиво говорит о

³ Нумерация дана согласно авторской рукописи партитуры Трио.

семантике печали, скорби. Фортепиано полностью подчиняется струнным и уходит на второй план, играя аккомпанирующую роль (ц. 3–6). Интонация трихорда тем не менее и здесь не покидает фортепианной партии, всегда присутствует в аккордовом сопровождении, сообщая музыке этого развёрнутого раздела ещё более щемящий характер. Очевидно, в этот момент лирический герой сосредотачивается на себе, забывая о мире вокруг него. Партия фортепиано, связанная в Трио с темой времени – неумолимого, нестигаемого, идущего вперёд помимо человеческой воли, – как будто замирает, уступая первенство скрипке и виолончели. Кульминацией первого большого раздела служат соло фортепиано и скрипки в динамике *f* (ц. 6), построенные на начальных интонациях струнных и вновь переходящие к их диалогу, который постепенно успокаивается, уходя в низкий регистр.

Вторая волна развития в этой части (6 т. до ц. 7) не менее развёрнута по масштабу и вбирает в себя основные интонации предыдущего изложения. Данный этап открывает скрипка, вступающая надрывно, сразу с кульминации (*f espresso*). Размышления героя достигли той степени накала, что автору потребовался более высокий и пронзительный тембр скрипки (напомним, первый кульминационный раздел открывала виолончель; пример № 3).

Пример № 3

М. Таривердиев. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 104,

1 часть (тт. 91–96)

The image shows a musical score for the first part (measures 91-96) of the Trio for Violin, Viola, and Piano by M. Tarkiverdiev. The score is in 3/4 time and features a piano part with a melodic line and a bass line, and a violin part with a melodic line. The piano part is marked 'f' and 'espresso'. The violin part is marked 'f' and 'espresso'. The score is in 3/4 time and features a piano part with a melodic line and a bass line, and a violin part with a melodic line. The piano part is marked 'f' and 'espresso'. The violin part is marked 'f' and 'espresso'.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of four staves: a treble clef staff, a bass clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef staff containing a whole note chord, followed by a bass clef staff with a whole note chord. The second system features a treble clef staff with a whole note chord, a bass clef staff with a whole note chord, and a grand staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The third system shows a treble clef staff with a whole note chord, a bass clef staff with a whole note chord, and a grand staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The fourth system features a treble clef staff with a whole note chord, a bass clef staff with a whole note chord, and a grand staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The fifth system shows a treble clef staff with a whole note chord, a bass clef staff with a whole note chord, and a grand staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The sixth system features a treble clef staff with a whole note chord, a bass clef staff with a whole note chord, and a grand staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes.

Дальнейшее развитие происходит силами всех трёх участников ансамбля и внезапно обрывается. Фортепиано, как будто задыхаясь, с ремаркой *staccatissimo* договаривает свои очень напоминающие вопросы реплики, так и оставшиеся в этой части без ответа. Затем следует диалог скрипки и виолончели, подобный диалогу первого раздела, протяжённый и глубокий. Интонации секунды, септимы, тритона вновь пронизывают всю ткань повествования. Партия фортепиано опять подчиняется струнным, она остается на втором плане до конца части, композитор более не возвращает её неуклонных и твёрдых фигураций. Последний диалог струнных постепенно переходит в код (ц. 11) и замирает в динамике *pppp*, растворяясь в тишине и оставляя ощущение недосказанности (пример № 4).

Пример № 4

М. Таривердиев. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 104,

I часть (тт. 150–163)

The image displays three systems of musical notation for a string trio. Each system consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The first system includes a rehearsal mark 'III' at the beginning of the violin staff. The piano part in the first system is marked 'dolce' and 'pp'. The second system shows the continuation of the dialogue between the violin and viola. The third system features a 'Ped.' (pedal) marking under the piano part. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.



В этом отрезке формы огромную роль играют паузы, отмеченные ферматами, олицетворяющие и усталость, и отсутствие слов, и необходимость быть в тишине, и одиночество, и уход. Благодаря неспешному развёртыванию из одного тематического ядра (трихорд в кварте в партии фортепиано), медленному темпу повествования и относительно спокойной фактуре первая часть приобретает черты балладности.

Вторая часть цикла вносит значительный эмоциональный контраст. Она написана в традициях, берущих начало ещё в финалах барочного инструментального концерта, в так называемых *perpetuum mobile*: шквал звуков, заполняющих всё пространство, слияние трёх тембров ансамбля в едином безостановочном движении, постоянные гармонические модуляции, множество хроматизмов и как итог – неуправляемая внешняя сила, которой тяжело сопротивляться. Страшная музыка, завораживающая, заставляющая напрягаться каждый мускул и нерв, музыка на пределе эмоций, по-своему разрушительная.

В 1986 году в жизни Таривердиева произошло особое событие – он выехал с концертами в Чернобыль, чтобы поддержать работающих там спасателей. Позже он писал об этом: «В моей жизни появилось... ощущение, что время конца света наступило. Апокалипсис сегодня. Вы ждёте огненный дождь, который прольётся на землю? Вот он. Он уже пришёл. XX век – страшный век» [6, с. 205]. Кажется, эти строки очень точно выражают настроение второй части Трио. Музыка врывается фортепианным соло в динамике *fff*, в темпе *prestissimo*, с ремаркой «жёстко, не меняя темпа». Партия фортепиано изложена акцентированными триолями шестнадцатых в размере 4/4, которые начинаются навязчивыми репетициями на звуке *до* и неоднократно возвращаются на



Далее выкристаллизовывается тема, впервые возникающая у виолончели, основное тематическое зерно которой – призывный возглас с интонациями квинты и секунды с очень острым ритмическим рисунком (пример № 6). Он трижды проходит в партии виолончели, прежде чем автор начинает развивать из него собственно тему. Возможно, это призыв к пробуждению, обращённый к герою. Затем с той же интонацией присоединяется скрипка, характерный пунктирный ритм всё время сопровождает диалог струнных (ц. 3). Фортепиано продолжает движение секстолей шестнадцатыми, как поезд, несущийся вдаль на предельной скорости. «*Perpetuum mobile*» приходит к своей кульминации и обрывается пассажем шестнадцатых у виолончели и скрипки, на пике которого врывается фортепиано *fff* с неизменными секстолями в *h-moll* (ц. 4). Далее, как и в начале части, следует соло фортепиано, но теперь скрипка и виолончель присоединяются сразу с новой темой «борьбы и протеста», не поддерживая партию клавишного инструмента (ц. 5). Внезапно струнные остаются одни, возникает диалог подобный диалогам первой части: тревожный, напоминающий скорее спор, нежели согласие и примирение; постепенно музыка замедляется и истаивает в *diminuendo pppp* (пример № 7).

Пример № 6

М. Таривердиев. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 104,

II часть (тт. 23–29)

The image displays a musical score for the second part of the Trio for Violin, Viola, and Piano, Op. 104 by M. Tarkenton. The score is arranged in four systems, each with three staves (Violin, Viola, and Piano). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The piano part includes several sixteenth-note runs and chords. The violin and viola parts have melodic lines with some slurs and accents.



Пример № 7

М. Таривердиев. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 104,

II часть (тт. 73–84)

Musical score for the second part of the Trio, measures 73-84. The score is divided into four systems. The first system starts with a box containing the number '6'. The second system includes the instruction '(темпо не менять)'. The score features complex rhythmic patterns, including 3/4 and 2/4 time signatures, and various note values such as eighth, sixteenth, and quarter notes. The piano part is characterized by frequent sixths and chords, while the violin and viola parts have more melodic lines.

После диалога наступает своеобразная реприза или второй раздел формы. Звучат фортепианные репетиции секстолями на звуке до (*presto, fff*), далее вступают скрипка и виолончель, и почти сразу звучит тема в пунктирном ритме

(ц. 8). Музыкальное повествование идёт на пределе эмоционального напряжения, разве что замедляются фигурации фортепиано, благодаря смене секстолей на квартоли шестнадцатых. Внезапно в фортепианной партии возникает музыка первой части (знакомый трихорд в кварте), создавая тематическую арку от начала к концу Трио (5 т. до ц. 10). Мотив «призыва» всё ещё присутствует в музыке, но совершенно меняется, он изложен в *a-moll*, звучит в партии скрипки, как будто далеко, меланхолично и всё слабее. Темп замедляется, чаще появляются паузы, увеличивается их продолжительность. У струнных возникают длинноты, знаменующие собой начало коды, практически идентичной коде первой части (пример № 8).

Пример № 8

М. Таривердиев. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 104,
II часть (тт. 176–184)

The image displays a musical score for three instruments: piano, violin, and viola. The score is arranged in two systems. The first system includes a piano part with a right-hand line featuring a triplet of eighth notes and a left-hand line with a similar triplet. Above the piano part, the tempo marking 'poco rit.' is written. The violin and viola parts in the first system consist of long, sustained notes. The second system continues the piano part with a right-hand line of eighth notes and a left-hand line of eighth notes. The tempo marking 'poco rit.' is repeated above the piano part. A '7-8сек.' marking is placed above the piano part. The violin and viola parts continue with sustained notes. At the end of the second system, the word 'Ped.' is written below the piano part, indicating the use of the sustain pedal.



Вторая часть, столь бурно начавшаяся, так же как и первая, завершается тишиной. Слишком сложны поставленные вопросы, чтобы на них смог ответить один человек.

Обе части оканчиваются консонантно: первая часть квинтой *до – соль* у скрипки и виолончели, а вторая – сольным *pizzicato* виолончели *ре – соль – до*. Возникает впечатление, что Трио написано в тональности *C-dur*, и таким образом просветлённые окончания противостоят напряжённому звучанию обеих частей. Ведь тон *до* ещё со времён барокко считается одним из наиболее чистых, светлых и правдивых по характеру звучания [3, с. 106]. Быть может, в таких окончаниях напряжённой по своему звучанию музыки, выразилась удивительная любовь и жажда жизни, свойственная Таривердиеву, его убеждённая вера в светлое и хорошее, вопреки всем перипетиям сложной действительности, в которой ему довелось прожить свою жизнь. Много слов о безграничной вере в светлое будущее и в человечество в целом можно найти в автобиографической книге композитора «Я просто живу» [6].

Правдивое воплощение глубокого драматического замысла, заключённого в этом сочинении, потребует от музыкантов эмоциональной зрелости и высокого музыкального вкуса. Трогательная простота мелодий Таривердиева может повлечь за собой ложную «простоватость» в исполнении. Мысли композитора, раскрывающиеся в двух частях, очень разнообразны и глубоки: это и любовь, и грусть, личная драма и суровость внешнего мира, это утверждение своей правоты и безысходность. Все эти моменты дают нам право думать: для исполнения

Фортепианного трио понадобится большая интеллектуальная и эмоциональная работа.

Отдельное внимание следует уделить размышлениям над формой произведения. Вторая часть представляется сквозной, идущей в единообразном движении, она явится для исполнителей своеобразной проверкой на выдержку и потребует мудрого распределения цезур в музыкальной ткани. Первая же часть с довольно мозаичной формой заставит много и кропотливо работать над чувством времени, объединением формы сквозь многочисленные паузы и ферматы, выписанные в нотах. Кроме того, обе части согласно авторской ремарке исполняются *attacca*, что указывает на черты контрастно-составной формы. Да, части различны по настроению, темпо-ритму, образам, но органично взаимодополняют друг друга [2, с. 78]. Об этом говорят и тематические связи, и сходность основных интонаций, и общая тенденция в построении каждой части: от простого образа к более сложному; от прозрачной фактуры к насыщенной, плотной, полифонической; от одинокой темы через перипетии борьбы и столкновения всех тематических элементов к светлой примиряющей коде. Следовательно, одними из главных исполнительских задач станут: восприятие цикла Трио как целого, монолитного произведения, грамотное распределение кульминаций и чёткое представление музыкальной драматургии партитуры.

Добавим несколько слов о технической стороне произведения. В партиях скрипки и виолончели нет специфических виртуозных трудностей. В работе над партиями струнных необходимо скорее уделить время поиску нужных тембров, красок, особенно в «колючей» музыке основного материала второй части, а также безупречному сочетанию тембров, ансамблевому дыханию в диалогах двух инструментов, неоднократно встречающихся в обеих частях. Партия фортепиано в первой части тоже не представляет сложности с технической точки зрения, генеральной здесь станет работа над культурой звука. Тогда как вторая часть потребует больше времени вследствие достаточно виртуозной фактуры и её полифонического изложения, изломанности и огромного количества

хроматизмов в музыкальной линии, а кроме того, из-за практически безостановочного движения без пауз.

Последняя, наиболее важная проблема в интерпретации Трио связана с собственно работой в ансамбле всех троих участников. Безусловно, любое ансамблевое сочинение задаёт музыканту двойную работу: над своей партией и над её сочетанием с партиями партнеров. Сложность качественного прочтения камерного опуса состоит в том, чтобы на протяжении всего времени исполнения едва ли не более чутко слушать и слышать другие партии, чем свою, создавая произведение искусства сообразно с индивидуальностью каждого ансамблиста. И если большинство камерных сочинений классического и романтического стилей являют собой согласие всех партий относительно образной сферы и авторских идей, то в XX веке, особенно во второй его половине, композиторы стали вносить «идейный диссонанс» в музыкальную ткань своих работ. Будет справедливым уточнить, чаще всего он основан на тембровом контрасте. Среди отечественных авторов подобные сочинения встречаются в творчестве А. Шнитке, С. Губайдулиной, С. Слонимского, Р. Щедрина. Такой же путь избрал для своего Трио и Микаэл Таривердиев. Ранее упоминалось, что фортепиано в цикле, скорее, играет роль выразителя различных внешних сил, тогда как скрипка и виолончель выступают проводниками более личных, интимных, особенно дорогих автору мыслей и настроений. Кропотливый и вдумчивый поиск в ансамбле, с одной стороны, верного сочетания партий, с другой – грамотной дистанции между фортепиано и струнными, станет залогом успешного исполнения и реализации замысла композитора.

Хочется надеяться, что изложенные в данной статье наблюдения, касающиеся особенностей формы Фортепианного трио, его содержания, деталей исполнительской интерпретации помогут этой оригинальной и актуальной по сегодняшней день музыке стать достойной частью репертуара концертирующих исполнителей.

Литература

1. Интервью с В. Г. Таривердиевой, октябрь 2006. URL: <http://noev-kovcheg.ru/mag/2006-14/358.html> (дата обращения: 04.10.2017).
2. Кюрегян Т. С. Нетиповые формы в советской музыке 50–70-х годов // Проблемы музыкальной науки. М., 1989. Вып. 7. С. 71–89.
3. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха / [пер. с нем. Л. Шишхановой]. М.: Классика-XXI, 2009. 110 с.
4. Петрушанская Р. И. Советские композиторы – лауреаты премии ленинского комсомола. М.: Сов. композитор, 1989. 320 с.
5. Таривердиев М. Л. Я просто живу // Таривердиева В. Г. Биография музыки. М.: Зебра Е, 2004. 653 с.
6. Таривердиев М. Л. Я просто живу. М.: Вагриус, 1997. 317 с.
7. Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: [монография]. М.: Сов. композитор, 1985. 288 с.

References

1. *Interv'ju s V. G. Tariverdievoj, oktjabr' 2006* [Interview with V. G. Tariverdiyeva, October 2006]. URL: <http://noev-kovcheg.ru/mag/2006-14/358.html> (data obrashhenija: 04.10.2017).
2. Kjuregjan T. S. Netipovye formy v sovetskoj muzyke 50–70-h godov [Atypical forms in Soviet music of the 50s – 70s. Volume 7]. *Music Scholarship*. Moscow, 1989, pp. 71–89.
3. Majster H. *Muzykal'naja ritorika: kljuch k interpretacii proizvedenij I. S. Baha* [Musical rhetoric: the key to interpreting the works of J. S. Bach]. Translated from German L. Shishkhanova. Moscow: Klassika-XXI, 2009. 110 p.
4. Petrushanskaja R. I. *Sovetskie kompozitory – laureaty premii leninskogo komsomola* [Soviet composers – laureates of the Lenin Komsomol Prize]. Moscow: Sov. kompozitor, 1989. 320 p.
5. Tariverdiev M. L. *Ja prosto zhivu* [I just live]. *Tariverdieva V. G. Biografija muzyki* [Tariverdiyeva V. G. Biography of music]. Moscow: Zebra E, 2004. 653 p.
6. Tariverdiev M. L. *Ja prosto zhivu* [I just live]. Moscow: Vagrius, 1997. 317 p.
7. Cuker A. M. *Mikajel Tariverdiev: [monografija]* [Mikael Tariverdiev: (monograph)]. Moscow: Sov. kompozitor, 1985. 288 p.