

11 Кооператив
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
по изучению современного камерно-инструментального ансамбля
на примере фортепианного трио Ю.Иценко

Для преподавателей и студентов
музыкальных вузов

КИЕВ - 1993

Составители: Д. В. ВОЛКОВА, преподаватель, В. В. ВОЛКОВ, и. о.
доцента Донецкой консерватории.

Рецензенты: Ю. А. ПОЛЯНСКИЙ, профессор Киевской консерватории,
С. А. ВЕДОКИМОВ, доцент Харьковского института
искусств.

Ответственный за выпуск: В. И. ВОЛКОМОНОВИЧ

Предлагаемые "Методические рекомендации" ставят цель — помочь студентам в работе над Трио. Они могут быть также использованы преподавателями музыкальных вузов и педагогической практике.

Изучение Трио Ю. Иценко в классе камерного ансамбля ставит перед молодыми исполнителями серьезные задачи. Нацеливая студентов на его исполнение, педагог должен учитывать не только степень развития технического аппарата музыкантов, но и наличие достаточно выраженной художественной зрелости, определенной творческой эрудиции.

Чтобы полноценно передать содержание этой музыки, исполнителям прежде всего необходимо понимать ее глубину и красоту, определить образную сферу, выявить используемые в ней средства выразительности.

В творчестве Ю. Иценко значительное место занимает жанр камерно-инструментального ансамбля, в котором композитор создал целый ряд талантливейших произведений, написанных как для традиционного инструментального состава (дуэт, фор-пианное трио, квартет, квинтет), так и для оригинальных, нетрадиционных составов, стремясь расширить интонационно-красочную палитру звучания введением новых инструментальных тембров.

Ю. Иценко — композитор с явно выраженным симфоническим типом мышления, о чем свидетельствуют и монументальность замыслов, психологическая объемность и многообразие связей между частями. Эти характерные для стиля черты композитора присутствуют как в симфониях, так и в камерных произведениях.

Для сочинений Ю. Иценко характерно мастерское сочетание современной музыкальной лексики с украинским фольклором.

Особенности композиторской личности Ю. Иценко определяют интерес к философским концепциям, пристальному социальному тематике.

Пристрастие к контрастно-составным формам свидетельствует о стремлении композитора дать развитие на всем протяжении цикла, не замыкаясь в пределах одной части.

Музыка Ю. Иценко отличается эмоциональной наполненностью, яркостью, сопоставлением пейзажно-пасторальных настроений с всплеском ярких, действительных, наполненных энергией, порой драматических событий. Огромное значение в творчестве композитора принадлежит использованию тембровых красок, ритмической организации

фактуры, применению алеаторных приемов, сонорики и других разновидностей современных средств выразительности.

Приступая к работе над произведением, студенты класса камерного ансамбля должны с помощью педагога разобраться и осмыслить позицию этого произведения, его драматургию, образную сферу, после чего перейти к решению конкретных технических задач. Исходя из этого педагогу необходимо дать развернутый анализ данного произведения и наметить основные пути достижения конкретного художественного результата.

Фортепианное трио написано для традиционного состава — скрипка, виолончель и фортепиано (1975г.). По инструментальному составу, по своей музыкальной идее оно представляет собой тенденцию, существующую в современной украинской камерно-инструментальной музыке, что проявляется в сочетании явных признаков классического трио с определенными новаторскими чертами.

Говоря о новаторских чертах можно отметить:

- во-первых — двухчастность формы, что для трио классического и романтического э характерно;
- во-вторых — свойственность яркой национальной основы, связанной с традициями новой фольклорной воины, в темп, интонация, положенные в основу произведения, скорее представляют собой авторское видение национального начала;
- в-третьих — использование современных технических средств композиторского письма (сонорика, алеаторика).

Трио представляет собой произведение небольшое по размеру (две части), но довольно сложное по форме, в котором преобладающее значение имеют вариационные принципы развития музыкального материала и, кроме того, в нем наглядно проявилась современная тенденция формообразования — полиморфизм, т.е. многообразие, размытость четких структур.

Анализируя Трио, необходимо отметить оригинальность формы Тр., заключающаяся и в трехчастном построении экспозиции, и в несоблюдении разработки, которая представлена темой с четырьмя вариациями.

Начинается Трио развернутым вступлением, представленным в виде дуэта-речитатива скрипки и виолончели. Написанная на основе народных интонаций, изумительная и безукусная мелодия свободно льется, переплетаясь с подголосками.

Педагогу следует обратить внимание студентов на то, что вибрации и здесь лучше воспользоваться в самых минимальных количествах, лишь чуть-чуть, а ведение смычка должно быть инерционным, вдоль струны. Извлекаемый звук для достижения имитации звучания простой пастушеской дудочки должен быть легким, ровным и поетным. Виолончелисту необходимо разъяснить, что он должен подстраивать свое звукоизвлечение сообразно скрипичной специфике звучания, чтобы также добиться свободного, неназойливого резонансного и льдющегося звука.

Последующее соло фортепиано, исполняющего главную партию, явилось контрастом предыдущему материалу. Здесь композитор использует не только тембровый контраст инструментов, но и контраст регистров в партии фортепиано.

Главная партия звучит широко и распеивно, создавая объемное и пространственное звучание, напоминающее отзвуки далекой старины, за счет охвата крайних регистров. И неожиданно композитор включает в главную партию танцевальные, фантастические и причудливые интонации и ритмы, изложенные двойными нотами и исполняемые приемом стаккато.

Важно обратить внимание студента на своеобразие метроритмического построения этой музыки, на выразительность неожиданных легких акцентов во многих, казалось бы непредсказуемых местах, создающих неповторимый колорит запутывающегося найгрива неуемного музыканта. Все это требует как раз наоборот — высокого мастерства и блестящего владения ритмическими средствами выразительности.

Контраст образно-эмоционального материала, заключенного в главной партии, контраст песенного и танцевального качеств лежит в основе всего произведения и в дальнейшем получит широкое развитие.

Педагогу рекомендуется обратить внимание студентов на штриховое разнообразие, сопоставление пелучего и отрывистого звукоизвлечения, которые дают возможность исполнителю подчеркнуть и противопоставить контрастность интонаций, заключенных в главной партии.

Первые три такта главной партии (т. 15-17) должны исполняться *legato*, но не глубоким, пелучим звуком, а несколько маркированным, добиваясь звенящего резонирующего звучания в верхнем регистре на фоне гулких басов, что поможет создать настроение билинно-

го неторопливого сказания.

Важно обратить внимание студентов на то, что в т. 17 возможно немного приостановить движение на последних двух четвертных и сделать очень небольшую цезуру с тем, чтобы переключиться на исполнение следующего эпизода в главной партии, контрастирующего со всем предыдущим материалом. Элемент танцевальности, скерцозности в т. 18 пианисту следует подчеркнуть штрихом *staccato*, исполняя его кончиками цепких, легких пальцев. Эта танцевальная интонация возникает очень осторожно, как бы издали, незаметно, звучит непродолжительно и тихо. Уже в следующем такте (т. 19), завершающем первый период главной партии, возвращаются певучие интонации и после этой ноты здесь можно исполнить с небольшой оттяжкой, выдержать обязательно фермату и лишь после цезуры начинать новое построение.

Композитор подчеркивает контраст двух составных элементов главной партии, меняя размер тактов, в результате чего едва заметно меняется и темп этих контрастных эпизодов, хотя общий темп сохраняется неизменным. Широкая выразительная мелодия излагается в размере $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{7}{8}$, и должна исполняться спокойно и с ощущением темпа *Andante*, а танцевальная - в размере $\frac{3}{4}$ с настроением скерцозности и ощущением темпа *Allegro*.

Студентам необходимо уяснить, что все приемы, использованные композитором в изложении главной партии, направлены на то, чтобы дать возможность интерпретаторам исполнять данную тему в свободной, импровизационной манере.

В дальнейшем развитии сохраняется соотношение мелодического начала и танцевального. Развивая первую тему сначала поочередно, а затем в дуэте у струнных, композитор раздвигает рамки регистров, опуская партию виолончели в большую октаву, поднимая партию скрипки в третью октаву и создавая тембровый регистровый контраст.

В это время партия фортепиано обращает на себя внимание совершенно иной эмоциональной сферой. Здесь представляется немаловажным стремление композитора оттенить выразительную картину струнных изысканно штрихом *staccato* у фортепиано, красочным использованием разных регистров, синхронизированным ритмом. Студенту-пианисту важно знать, что двойные ноты, которые преобладают у фортепиано, и присутствие почти в каждом такте квинты, так характерной для народной музыки, создают имитацию звучания

народных инструментов.

На первый взгляд простая фортепианная партия требует, тем не менее, детали отработки всех ее элементов. И прежде всего это касается штрихов. Здесь причудливо чередуются *staccato* и *legato*, придавая изысканно и легкость звучанию. Чтобы передать танцевальный характер пианисту следует исполнять *legato* легкими, подтянутыми пальцами, не погружаясь в клавиатуру (здесь важно продумать удобную аппликатуру). *Staccato* же не должно быть колючим и слишком активным, а мягким и изысканным.

Педагог должен обратить особое внимание студента на точное исполнение ритмической пульсации в партии фортепиано, которая составляет контраст выразительному дуэту струнных, представляющему распевавшиеся, на широком дыхании, свободно льющиеся мелодии.

В рассматриваемом эпизоде (т. т. 28-43) практически отсутствует активное динамическое развитие. Диапазон звучания колеблется в пределах *p* и *mp*, что дает возможность исполнителю сосредоточить все внимание на красочном сопоставлении двух образно-эмоциональных сфер, на передаче мельчайших градаций их взаимодействия.

В т. т. 44-45 композитор предлагает скрипачу исполнить в свободном темпе (*Tempo di rubato*) небольшую каденцию, в которой наступает резкое изменение всей образно-эмоциональной атмосферы. Созданию фантастического, нереального, какого-то сказочного звучания способствует неожиданный всплеск у фортепиано в виде заметного пассажа, повисшего на длинной педальке и создающего фон для тремолирующего *sul ponticello* виолончели.

Педагогу необходимо объяснить студенту-виолончелисту, что звук при исполнении *sul ponticello* будет более красочным, если смычок расположить как можно ближе к подставке и у конца, с большой "завалом" трости в сторону грифа, чтобы прикосновение к струне было как бы одним волоском.

Дальнейшее развитие музыкального материала можно определить как центральный эпизод I ч., состоящий из темы и четырех имитационных вариаций. Основной тематический материал расположен в партии фортепиано и носит характер простой, выразительной мелодии. Композитор, обозначая темп *Moderato con colore*, обращает особое внимание исполнителей на красочность, колоритивность данного эпизода. Партия скрипки звучит в очень высоком регистре и носит импровизационный характер за счет соотношения различных группировок длительностей нот в пределах такта. Виолончель, ис-

пользуя прием тремолирующего *sul ponticello*, создает причудливый, фантастический колорит. Основная же мелодия — в партии фортепиано и должна исполняться легким *marcato*, придавая звенящее, несколько "стеклянное" звучание.

В т. 59 к основной мелодии у фортепиано добавляются уже знакомые нам танцевальные интонации в партии правой руки, которые к т. 65 полностью вытесняют песенное мелодическое начало не только у фортепиано, но и у струнных.

Несмотря на контрастность образных сфер, исполнителям необходимо воспринимать музыкальное развитие как цельное, которое приведет к основной кульминации. Постепенное увеличение темпа, с которым мы сталкиваемся в I ч. (*Andante*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*) способствует общему динамическому развитию, подготовке кульминации всей части за счет постепенного накопления энергии, в том числе и темповой, и последующему спокойному завершению, создавая темповую арку и объединяя форму всей части.

Начиная с появления темпа *Allegretto* идет откровенная подготовка кульминации. Студент должен осознавать, что в фортепианной партии продолжает звучать тема из предыдущего эпизода, но характер ее преобразился: выразительная мелодия превращается в танцевальную, которую уже надо исполнять штрихом *non legato*, подчеркивая каждый звук. Здесь мы сталкиваемся с использованным композиторского приема создания контрастных эмоциональных событий на единой интонационной основе.

Педагог должен обратить внимание пианиста на то, что аккорды, сопровождающие тему, должны звучать коротко, сухо и исполняться *staccato*, цепкими пальцами. Хотелось бы отметить идентичность штриха в исполнении аккордов в партии виолончели.

Несовпадение аккордов в обеих партиях и неравномерное их чередование в связи с постоянной переменной размерности, отсутствие четкой ритмической пульсации в партии скрипки создает ощущение изволнованности, некоторой суеты, устремленности.

Важно сосредоточить внимание студентов на том, что каждый из ансамблистов должен четко артикулировать свою ритмоформулу. Сочетание различных ритмов (дуоли, триоли у скрипки и фортепиано), штрихов (*legato* — у скрипки, *non legato* и *staccato* — у фортепиано, *pizzicato* — у виолончели), отсутствие равномерного чередования сильных долей и акценты на слабых долях — все это сообщает музыкальные черты живости.

В т. т. 70–72 можно порекомендовать использовать *accelerando*, подготавливающее появление темпа *Allegro*. Меру *accelerando* и *molto crescendo* должно подсказать внутреннее чутье ансамблистов.

Подготовка кульминации должна сопровождаться ярким и динамичным развитием, приводящим от *p* (т. 59) к *f* (т. 73) и единым для всех исполнителей эмоциональным подъемом.

Кульминация же I ч. (т. т. 73–85) отличается ярким всплеском энергии, буйной щедростью фактуры. Здесь композитор создает картину народного праздника, народного гулянья и использует современные средства музыкальной выразительности, имитирующие звучание народных инструментов: кластеры, исполняемые ладонью по белым клавишам в низком регистре фортепиано, игру за подставкой у скрипки, чередование игры *pizzicato* и смычком (*arco*), исполнение *glissando* до любого флажолетного звука, исполнение в партии виолончели аккордов *pizzicato* поочередно обеими руками, создавая колорит звучания балалайки. Все эти приемы требуют высокого профессионального мастерства от каждого исполнителя, и необходимо ясно представлять трудности, связанные с соразмерностью ансамблевого звучания и выстраивать соотношение звукового баланса инструментов так, чтобы *pizzicato* струнных не поглощалось насыщенными аккордовой фактурой фортепиано.

В данном эпизоде основной тематический материал вновь сосредоточен у фортепиано и представлен уже в октавном и аккордовом изложении, что несет в себе определенную опасность, заключающуюся в том, что пианист, исполняя аккордовую фактуру, не должен допустить вязкости, тяжести и не теряя волевого импульса соразмерить динамику с резью звучностью своих партнеров. Сохраняя быстрый темп и стремительность, следует октавы и кластеры исполнять упругим, ударным прикосновением и не злоупотреблять правым педалью. *Forle* не должно быть излишне массивным и ощущение танцевальности, переходящей в танцевальный вихрь, приводящий к звучанию *fortissimo* в конце кульминации, не должно покидать исполнителей.

Педагогу рекомендуется зафиксировать внимание студентов на неожиданном обрыве звучания, после которого продолжительная пауза с фертетой даст возможность исполнителям психологически перестроиться и в очень спокойном темпе (*Andante*) начать репризу, в которой теме представлены в сокращенном виде. Основная роль здесь

отведена струнным инструментам, ведущим выразительный, неторопливый диалог, а фортепиано лишь изредка подает короткие реплики — отголоски танцевальных интонаций. На фоне затухающего флейнета в последнем такте появляются два фортепианных аккорда, исполнение обязательно $p \leftarrow mf$, что создает эффект неожиданности.

Форму II части можно определить как сонатное *Allegro*. В целом с этим можно согласиться, но следует дополнить, что данная форма индивидуализирована вариационным принципом и тенденцией полиформизма.

В основе II ч. лежит глубокая, органичная связь с фольклором, с его ярко выраженней, идущей от народного музицирования. Композитор строит весь тематический материал, опираясь на такие типичные народно-песенные жанры, как "лесняки", "колонийки", "труппы музыки".

Действительный, танцевальный характер *Allegro scherzoso* составляет прекрасный контраст предыдущей I ч. с ее выразительными импровизационными мелодиями.

Расположение тематического материала поочередно то у фортепиано, то у струнных вызывает ассоциации с традиционными правилами построения народных танцев или народного ансамблевого музицирования, когда либо танцоры, либо музыканты демонстрируют свое мастерство сначала поочередно, как бы соревнуясь. Каждый инструмент в этом соревновании должен сохранять свою индивидуальность, что позволит исполнителям выстроить интересный по тембровой окраске ансамбль. Этому может помочь ансамблевая чуткость интерпретаторов. Можно посоветовать скрипке играть острым, "цепким" штрихом, а исполнителям — несколько более смягченным, однако не теряющим внутренней упругости. Характер музыки основной темы в партии фортепиано от пианиста требует пульсирующего штриха *non legato* и звучания звонкого, задорного.

Все это поможет исполнителям создать необходимое сонатно-танцевальное настроение, положенное в основу всей части.

Педагогу необходимо обратить внимание студентов на то, что в их задачу входит подчеркнуть в своем исполнении не только тембровый и метро-ритмический контраст, но и динамический, поскольку в исполнении фортепиано тема должна прозвучать ярко и громко (f), а струнники должны рельефно вылить перепад динамики, исполнив *sub piano*.

Но противопоставления мы находим не только тембровые. Метро-

ритмическая неустойчивость, переменность в каждом такте в партии фортепиано контрастирует с устойчивым трехдольным ритмом, напоминающим традиционный "Менуэт", но основанный на интонациях "лесняки", о чем свидетельствует используемая пентатоника.

Вторая тема экспозиции (с т. 18) близка по настроению предыдущей теме. В ней сохраняется танцевальность, но с добавлением грациозности, используется изысканность штрихов и ритмической организации. Синкопированный, неустойчивый ритм, переменный метр подчеркивают жанровые истоки музыки, придают танцевальному образу элемент шутовства. Исполнители, облик характеры штрихов, смогут успешно воссоздать общий колорит звучания.

Ремаркой *grazioso* автор как бы указывает исполнителям на необходимость уделить особое внимание отделке мельчайших деталей, выявить элементы, оттеняющие танцевальную основу музыки.

Переключке скрипки и фортепиано, либо совместное исполнение этих тем в одном ритме и одинаковыми штрихами обязывает к идентичности звучания инструментов и абсолютной ансамблевой сыгранности. Пианисту следует исполнять тему легкими, точным касанием кончиков пальцев, сохраняя до т. 26 очень тихое звучание (pp) и этим создавая звуковой баланс в ансамбле.

Необходимо обратить внимание студентов на то, что в завершении этого эпизода в т. 29 очень важно выполнить общее *sub. piano*. Здесь как бы приостанавливается развитие тематического материала и все три инструмента повторяют несколько раз единую ритмическую фигуру острым, отрывистым штрихом, выполняя в конце *crescendo molto*. Этим приемом композитор несколько оттягивает и оттеняет момент появления кульминации, и именно поэтому она становится особенно яркой. Эффект от этого композиторского приема во многом зависит от мастерства и эмоциональности интерпретаторов.

С т. 34 наступает кульминация данного эпизода, где в среднем регистре струнные исполняют арпеджированные фигурации, создающие звукообразительный эффект вавилонянского фона. В крайних регистрах с расстоянием в три октавы звучит в унисон, с добавлением двойных нот, последнее проведение второй темы экспозиции. Такой прием создает своеобразный стереофонический эффект.

Педагогу следует зафиксировать внимание пианиста на том, что тема не ролле должна исполняться штрихом *non legato*, звучание должно быть звонким, ударным, громким (f), но не тяжеловесным и необходима подчеркнутая артикуляция каждой ноты. Не меньше

внимания нужно уделить педализации и использовать ее обязательно, но очень осторожно, не создавая вязкости и звуковых наслоений.

С принципом контраста, лежащим в основе всего произведения, мы сталкиваемся и при переходе к следующему эпизоду, начиная с т. 43, на что следует обратить внимание студентов. Здесь присутствует резкий, неожиданный контраст настроений, метроритма, динамики — после танцевального вихря неожиданно появляются уже знакомые нам метроритмически устойчивые интонации "Менуэта", исполняемые *piano*.

Очень важно, чтобы студенты не просто выполнили внезапный перепад динамики *f* и *p*, а ощутили неожиданность перехода в иную эмоциональную сферу.

Эта смена настроения подготавливает появление побочной темы (с т. 60), которая звучит в партии виолончели. Это одна из самых красивейших мелодий исполняется *cantabile, dolce*, на широком дыхании. Арпеджированные построения у фортепиано создают красочный фон с чертами импровизационной текучести. Редко сменяемая педаль обогащает звучание обертоновостью.

Студенту-пианисту можно порекомендовать чутко поддерживать гармоническим фоном интонационную выразительность виолончели и тонко соразмерить ансамблевый баланс звучания.

Требует внимания сохранение на протяжении всей побочной партии нюанса *piano*. Композитор как бы предоставляет возможность интерпретаторам продемонстрировать неисчерпаемость градающей *piano*.

Выразительное интонирование виолончелью рельефа мелодии не должно нарушать ее цельности, широты дыхания.

Импрессионистическую красочность, свойственную всему построению (вплоть до т. 111), дополняют легкие, дрожащие дуновения тремолирующего *sul ponticello* у скрипки, исполняемого *sul tasto*.

В т. 99 уже все участники трио выступают как равноправные партнеры. Роль, который до сих пор создавал лишь фон, теперь полностью дополняет диалог струнных в зентельными подголосками. Изменение роли инструмента должно быть хорошо прочувствовано пианистом. Ансамблистам необходимо подчеркнуть певучий характер данного эпизода (т. т. 99-110) и постараться обеспечить непрерывную динамику развития музыкального материала.

Оттенить выразительность этого эпизода поможет и вполне

допустимая агогическая свобода, требующая от исполнителей большой сыгранности и ансамблевой чуткости.

В такте 111 вновь врываются *sub. f*, прежние интонации и настроения, которые еще некоторое время (до т. 123) чередуются с кантиленными мелодиями побочной партии, звучащими *piano*, и приводят развитие к разработке. Поскольку здесь контраст настроений сосредоточен в партии фортепиано, то пианисту следует быть крайне внимательным, чтобы точно и вовремя передавать смены *f* и *p*, смены штриха (*staccato* и *legato*), смены настроения.

Для последующей разработки характерна полифоническая техника письма, которая представлена сначала в партиях скрипки и виолончели, прерываемая изредка короткими репликами фортепиано. В основе разработки лежит тематический материал первых двух тем экспозиции. Построена она по принципу динамических наплывов, приводящих к часокским кульминациям. Участников ансамбля должна занимать здесь проблема эмоционального напряжения, а не "объективность" показа мелодических линий. Очень важно ощущение "волевого" характера каждого эпизода. Автор весьма подробно выписывает динамические указания. Задача ансамблистов — точно их выполнить, рельефно выявив все перепады динамики.

Цель этих построений приводит к очередной кульминации (с т. 196), представленной аккордами во всех трех партиях, исполняемых идентичным штрихом. Струнникам можно посоветовать приблизить принцип аккордового звукоизвлечения к фортепианному, т.е. брать аккорды компактно.

Студентам необходимо осознавать, что для исполнителей не менее важным является показ полифоничности фактуры, раскрытие ее роли как стимулятора музыкальной мысли, что в большой степени определяет конструктивные принципы разработки.

И вновь мы сталкиваемся с приемом, когда композитор старается оттянуть появление основной кульминации части именно для того, чтобы она стала особенно яркой и впечатляющей. Выстраивая разработку, он уже дважды, создавая значительное динамическое нарастание, приводит развитие к кульминации. Однако эти всплески не столь уж продолжительны и их можно назвать промежуточными. Не позволяя чувству раньше времени вылиться за границы, определенные разумом, композитор достигает большой напряженности развития музыкального материала, приводя, наконец, все движение к драматическому центру

Начиная с т. 209 разворачивается подготовка последней и центральной кульминации. Здесь мы сталкиваемся с примером "полинастроений", уже многократно используемым композитором, которые так близки современному сложному, порой противоречивому характеру музыкального мышления. В партии струнных мы находим авторскую ремарку *espressivo*, что напоминает в данном диалоге об интонациях и настроениях побочной партии, которые здесь уже значительно трансформировались и несут в себе определенную напряженность.

Токкатность, удерность штриха *staccato* и растущая постепенно динамика в партии рояля создают будоражающий, взволнованный фон.

Последний эмоциональный подъем (*con vigore* — с т. 223), в котором композитор использует полифонически насыщенные диалоги струнных, поддерживаемые хроматическими аккордами фортепиано в низком регистре с использованием современного приема композиторской техники — кластера, приводит к грандиозной кульминации.

Выстраивая волну динамического нарастания, автор использует усложненный гармонический язык и расширение тесситуры, поднимая струнные по II, III октавы и опуская фортепиано в контрактаву, создавая этим тембровый контраст регистров. Введение кластера в самом низком регистре композитор использует как средство для создания повышенного эмоционального напряжения, достижения кульминационной точки музыкального процесса.

Студенту-пианисту можно посоветовать, исполнив кластер, имитировать лютневое звучание басов.

Постепенно рояль захватывает лидирующее положение в ансамбле благодаря ясной и четкой артикуляции и, несмотря на переменность метра, равномерному чередованию четвертных аккордов. Пианист, используя весь свой волю и энергию, используя подчеркнутую чеканность ритмики, должен вести партнеров за собой неотступно, настойчиво и целеустремленно. Энергия, заложенная в этом эпизоде, требует большой экспрессивности исполнения.

Педагогу необходимо зафиксировать внимание студентов на том, что смена темпа *Andante impetioso* подчеркивает достижение долгожданной вершины. Мету темпового сдвига исполнителем должен подсказать их художественный вкус.

Вырвавшаяся на волю энергия, господствующая здесь требует от исполнителей огромной эмоциональной самоотдачи.

Хоральные хроматические аккорды, исполняемые предельно громко (*fff*) в партии фортепиано, чередуемые с пассажами, охватывающими диапазон почти всей клавиатуры; прием контролируемой элеаторики, используемый у струнных; тембровый контраст инструментов и регистров (контрактава у фортепиано и третья октава у скрипки); контраст фактурный и ритмический (аккорды у фортепиано и свободное, очень быстрое чередование у струнных заданных звуков в сочетании с фортепианными пассажами) — все эти средства композитор использует, создавая центральный эпизод всей части и всего произведения.

Используя прием звуковысотной и ритмической элеаторики (т. 249, т. 252), способствующий максимальному выявлению тембровой экспрессии музыкальной ткани, автор предлагает струнным раскрыть колористические возможности инструментов, ранее редко используемые. Так скрипка имеет возможность, опираясь на предложенные ему композитором четыре звука, создать ритмическую импровизацию, а виолончелисту дана полная свобода в создании не только ритмической, но и звуковысотной импровизации, в основе которой должны лежать максимально высокие звуки на каждой струне. Струнники исполняют свои фигурации в предельно быстром темпе.

То, что студенты имеют возможность импровизировать, пусть даже в течение небольшого отрезка времени, оставаясь в пределах стиля композитора, образной сферы произведения, настроении данного эпизода и опираясь на свои пока еще скромные знания и опыт, вырабатывает у них умение самостоятельно мыслить, быть инициативными и убедительными в своем исполнении.

Несмотря на смену темпа (*Andante impetioso*), движение, которое присуще развитию всей части, не должно приостановиться в мощные аккорды, исполняемые на *fortissimo*, необходимо объединять в мелодическую фразу, устремленную вперед. Исполнение аккордов требует "включенности" всего пианистического аппарата, использования веса руки и кистевой пружинности.

Для того, чтобы подчеркнуть регистровый контраст в аккордах, добиться ясности их звучания и мелодической направленности, пианисту следует обратить особое внимание на "верхушки" аккордов в правой руке, добиваясь звонкого их исполнения пятым пальцем.

Поскольку восходящий фортепианный пассаж, охватывающий диапазон более трех октав, звучит одновременно с элеаторным приемом у струнных, то и на него распространяется необходимость исполнения

в предельно быстром темпе, что требует от пианиста виртуозной техники. Можно порекомендовать студенту слегка оттолкнуться от нижнего звука, начать пассаж не очень громко с тем, чтобы была возможность исполнить его *crescendo* и *accelerando*. В этом случае он прозвучит эффектнее и ярче.

Успешность в решении задач, возникающих перед исполнителями, сталкивающимися с подобными современными средствами композиторского письма, зависит от их способности максимально использовать выразительные возможности инструмента и в профессиональном владении всеми средствами музыкальной выразительности для создания необходимого образно-эмоционального и красочно-колористического звучания.

В репризе (*Allargo scherzoso*) получает развитие вторая тема экспозиции (*grazioso*) и побочная партия, которая звучит, в отличие от экспозиции, у скрипки в очень высоком регистре, что создает тембровый и регистровый контраст с партией виолончели. Фортиссимо заполняет средний регистр, создавая обволакивающий сопорный фон. Этот прием способствует созданию стереофонического эффекта, с которым мы уже сталкивались ранее (т.т. 34-42).

Завершается II часть кодой (*Andante*), построенной на материале вступления к I части, звучащей в той же тональности и в прежнем регистре. Создается тематическая арка, которая способствует, при всей сложности формы произведения, созданию целостной и стройной композиции. Наличие тематической арки, построение всего цикла по принципу нарастания с единой центральной кульминацией во II части, тематически-интонационные связи - все это подтверждает стремление композитора дать целенаправленное развитие на протяжении всего цикла.

Анализируя Трио, Б.Зинькевич отмечает как одну из ведущих стилистических черт композитора - целенаправленность драматургического цикла: "от камерности - к массовому действию, от прозрачности "воздуха" и "простора" в начале цикла - до фактурного "буффета", сочности красок; от танцевальных "намёков" в первой части - до танцевального "вихря" во второй."

1. Зинькевич В. Юрий Иценко. // Композиторы союзных республик. - М., - 1979. - Вып. №2. - С. 118.

Задача педагога - направить действия студентов на совместный поиск творческого осмысления музыки Трио, ее ярко выраженное с лирического характера мироощущение, эмоциональной наполненности.

Ансамблевые трудности заключены в ритмической организации музыкального материала, в его звуковысотной гибкости, тембральном разнообразии. Исполнителям необходимо найти внутреннее динамическое развитие музыкальной ткани.

В настоящих "Методических рекомендациях" обобщаются проблемы, чаще всего возникающие в классе, приводятся некоторые наиболее рациональные приемы изучения сочинения. Главные условия исполнения, соблюдение которых необходимо при изучении Трио, определяются как логичность в выборе темпа, качество, красота и разнообразие звучания инструментов, отчетливость артикуляции.

Трио представляет значительный художественный интерес для исполнителей различных уровней, как для концертирующих музыкантов, так и для студентов средних и высших учебных заведений.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боровик И. Твори для тріо // Музика. - 1984. - №4. - С.21-22.
2. Боровик И. Пути развития камерно-инструментального ансамбля // Музыкальная культура Украинской ССР. - М., 1979. - С.337-368.
3. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення // Українське музикознавство. - К., 1989. - №24. - С.118-125.
4. Дувірак Д. Сонорні засоби музичної виразності в творчості радянських композиторів // Українське музикознавство. - К., 1988. - № 23. - С.48-54.
5. Зінькевич Б. Іррий Ищенко // Композитори союзних республік. - М., 1979. - Вип.2. - С. 117-161.
6. Зінькевич О. Маршрути творчих пошуків // Музична критика і сучасність. - К., 1984. - Вип.2. - С. 57-76.
7. Косікова Г. Впередсмотрящие // Сов. музика. - 1968. - № 12. - С. 10-15.
8. Полевой В. Цілеспрямованість художньої думки // Музика. 1972. - №5. - С. 19-20.

Подписано к печати 18.05.93. Заказ 408 тираж 400
Изд. уч. изд. Способ печати офсетный.
Донецкая городская типография