

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И
КУЛЬТУРОЛОГИИ

На правах рукописи
C.Z.U.: 780.8:780.614.332.082.2(478)(043.3)

СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
(ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)

Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств

Докторант: _____ **Инецца Саулова**
Научный руководитель: _____ **Светлана Циркунова,**
доктор искусствоведения,
профессор

КИШИНЕВ, 2024

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE RLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.: 780.8:780.614.332.082.2(478)(043.3)

SONATELE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN
ALE COMPOZITORILOR REPUBLICII MOLDOVA
DIN PERSPECTIVA TRATĂRII INTERPRETATIVE

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE
(DOCTORAT PROFESIONAL)

Teza de doctor în arte

Doctorand: _____ **Saulova Inessa**

Conducător științific: _____ **Țircunova Svetlana,**
dr., prof. univ.

CHIȘINĂU, 2024

© САУЛОВА ИНЕССА, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на русском, румынском, английском языках).....	5
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	8
ВВЕДЕНИЕ.....	9
ГЛАВА 1. СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Л. ГУРОВА И В. ВЕРХОЛЫ КАК ПОКАЗАТЕЛЬНЫЕ ОБРАЗЦЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЫ 1950-1970 ГОДОВ.....	19
1.1. Задачи исполнительской интерпретации в скрипичной <i>Сонате</i> Л. Гурова, одном из первых отечественных образцов жанра.....	19
1.2. Обновление жанрового канона в сонатных опусах для скрипки и фортепиано В. Верховлы с позиции исполнительской интерпретации.....	32
1.3. Выводы по главе 1.....	60
ГЛАВА 2. ПОИСКИ СОВРЕМЕННЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ В СОЧИНЕНИЯХ В. ЧОЛАКА И В. РОТАРУ 1980-1990 ГОДОВ.....	63
2.1. Скрипичная <i>Соната</i> В. Чолака – образец раннего камерно-инструментального творчества композитора: исполнительская трактовка.....	63
2.2. Исполнительская характеристика тематической организации и музыкальной формы в <i>Сонате</i> для скрипки и фортепиано В. Ротару.....	76
2.3. Выводы по главе 2.....	84
ГЛАВА 3. ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ ЖАНРА В СОЧИНЕНИЯХ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ: СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Б. ДУБОССАРСКОГО И З. ТКАЧ.....	86
3.1. Новаторские черты в <i>Сонате</i> для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского.....	86
3.2. Задачи исполнителей-ансамблистов в работе над скрипичной <i>Сонатой</i> З. Ткач.....	98
3.3. Выводы по главе 3.....	107
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	110
БИБЛИОГРАФИЯ.....	114
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ БЕССАРАБИИ И РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА.....	125
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ.....	127
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ.....	128

АННОТАЦИЯ

Саулова Инесса. Сонаты для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова в аспекте исполнительской интерпретации. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение (профессиональный докторат), Кишинев, 2024.

Структура диссертации: Введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 141 наименования, 2 приложения; 113 страниц основного текста, 12 схем, 82 нотных примера, 3 страницы приложений. Результаты отражены в 9 публикациях.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, камерный ансамбль, композиторы Республики Молдова, педагогический репертуар, соната для скрипки и фортепиано, стилистика, тематизм, фактура, фольклорный элемент, форма.

Область исследования: камерно-инструментальное творчество композиторов Республики Молдова.

Цель диссертации: исследовать выразительный и технический потенциал жанра сонаты для скрипки и фортепиано в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков для выявления путей совершенствования ансамблевого мастерства скрипачей и пианистов, а также для популяризации творчества отечественных авторов.

Задачи исследования: выявить композиционно-драматургические особенности сонат для скрипки и фортепиано Л. Гурова, В. Верхолы, В. Чолака, В. Ротару, Б. Дубоссарского и З. Ткач; охарактеризовать их средства музыкальной выразительности и стилевые особенности; раскрыть роль фольклорных элементов и лэутарских традиций в образном строе, музыкальном языке и драматургии этих сонат; рассмотреть указанные сонаты с позиции ансамблевого исполнительства; предложить методические рекомендации по преодолению возможных ансамблевых трудностей.

Научно-практическая новизна и оригинальность диссертации связана с тем, что в ней впервые в музыкаловедении Республики Молдова исследован ряд отечественных сонат для скрипки и фортепиано с позиции исполнительской трактовки. Предложенный анализ способствует плодотворной работе над данными сочинениями, совершенствованию мастерства ансамблистов (скрипачей и пианистов), а также дает основание для аргументированной художественной оценки их исполнительской интерпретации. Оригинальность определяется исследовательским ракурсом, предполагающим синтез музыкаловедческого и исполнительского подходов.

Практическая значимость диссертации. Полученные результаты могут быть использованы в учебных курсах *История исполнительского искусства, История национальной музыки, Камерный ансамбль, Методология музыкального анализа, Музыкальные формы*. Положения диссертации представляют интерес для музыковедов-исследователей, могут быть использованы при подготовке концертных выступлений музыкантов-исполнителей, для самостоятельных занятий студентов, а также для педагогов, преподающих камерных ансамбль.

Апробирование результатов работы. Работа обсуждалась на заседаниях школы доктората АМТИИ, а также в ходе научных музыкаловедческих национальных и международных конференций. **Практическая апробация** была осуществлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств, а также в редактировании и подготовке к изданию нотных текстов скрипичной сонаты В. Верхолы. Результаты **теоретических изысканий** отражены в 9 публикациях, в том числе в 6 научных статьях (5 из них – в специализированных изданиях, рекомендованных Национальным агентством по обеспечению качества в образовании и исследовании), 1 научно-методической работе и 2 тезисных изложениях выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации были представлены на 9 научных форумах (Молдова, Румыния), в том числе 5 международных научных конференциях, 2 научно-практических конференциях с международным участием, 1 международной научной конференции за рубежом и 1 научно-методологическом семинаре с международным участием.

ADNOTARE

Saulova Inessa. Sonatele pentru vioară și pian ale compozitorilor Republicii Moldova din perspectiva tratării interpretative. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01. Muzicologie (doctorat profesional), Chișinău, 2024.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 141 de titluri, 2 anexe, 113 pagini ale textului de bază, 12 scheme, 82 exemple muzicale, 3 pagini de anexe. Rezultatele sunt reflectate în cadrul a 9 publicații.

Cuvinte-cheie: tratare interpretativă, ansamblu cameral, compozitori din Republica Moldova, repertoriu didactic, sonată pentru vioară și pian, stilistică, tematism, factură, element folcloric, arhitectonică.

Domeniul de studiu: creația instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova.

Scopul tezei: a cerceta potențialul expresiv și tehnic al genului de sonată pentru vioară și pian în creația compozitorilor din Republica Moldova din prima jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI, în vederea relevării unor modalități de perfecționare a măiestriei de interpretare în ansamblu a violoniștilor și pianiștilor, și a promovării creațiilor autorilor autohtoni.

Obiectivele cercetării: identificarea caracteristicilor compoziționale și dramaturgice ale sonatelor pentru vioară și pian de L. Gurov, V. Verhola, V. Ciolac, V. Rotaru, B. Dubosarschi și Z. Tcaci; caracterizarea mijloacelor de exprimare muzicală și a trăsăturilor stilistice; dezvăluirea rolului elementelor folclorice și a tradițiilor de interpretare a lautarilor, în structura figurativă, limbajul muzical și dramaturgia acestor sonate; examinarea sonatelor indicate din perspectiva interpretării în ansamblu; elaborarea unor recomandări metodice pentru depășirea eventualelor dificultăți de interpretare în ansamblu.

Noutatea și originalitatea științifică și practică a tezei este legată de faptul că pentru prima dată în muzicologia din Republica Moldova sunt cercetate, de pe pozițiile tratării interpretative, un șir de sonate pentru vioară și pian scrise de compozitori autohtoni. Analizele propuse contribuie la optimizarea semnificativă a lucrului violoniștilor și pianiștilor asupra ansamblului, în cadrul compozițiilor date și, totodată, oferă posibilitatea unei evaluări artistice argumentate a tratării interpretative a acestora. Originalitatea este determinată de perspectiva de cercetare, ce propune o sinteză a abordărilor muzicologică și interpretativă.

Importanța practică a tezei. Rezultatele obținute pot fi utilizate în cursurile didactice de *Istoria artei interpretative*, *Istoria muzicii naționale*, *Ansamblu cameral*, *Forme muzicale*, *Metodologia analizei muzicale*. Tezele expuse prezintă interes pentru muzicologii-cercetători, pot fi utile atât muzicienilor-interpreți, în procesul de pregătire pentru evoluările în concerte, pentru studiul de sine stătător al studenților, cât și pentru profesorii de ansamblu cameral.

Aprobarea rezultatelor lucrării. Teza a fost discutată în cadrul ședințelor școlii Doctorale a AMTAP, precum și în cadrul conferințelor științifice muzicologice naționale și internaționale. **Aprobarea practică** a fost realizată în cadrul a trei recitaluri, în Sala Mare a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, cât și, de asemenea, în redactarea și pregătirea pentru publicare a textelor muzicale ale sonatei pentru vioară de V. Verhola. **Rezultatele cercetărilor teoretice** sunt reflectate în 9 publicații, inclusiv 6 articole științifice (dintre care 5, apărute în ediții specializate, recomandate de Agenția Națională de Asigurare a Calității în Educație și Cercetare), 1 lucrare științifică-metodică și 2 teze prezentate la conferințe științifice. Materialele tezei au fost prezentate la 9 foruri științifice (în Moldova și România) dintre care, 5 conferințe științifice internaționale, 2 conferințe științifice-practice cu participare internațională, 1 conferință științifică internațională peste hotare și 1 seminar științific-metodologic cu participare internațională.

ANNOTATION

Saulova Inessa. Sonatas for violin and piano by composers from the Republic of Moldova in the aspect of performer's interpretation. Thesis for the academic title of Doctor of Arts in specialty 653.01 - Musicology (professional doctorate), Chisinau, 2024.

The structure of the thesis: introduction, three chapters, main conclusions and recommendations, bibliography of 141 titles, 2 annexes, 113 pages of main text, 12 schemes, 82 musical examples, 3 pages of annexes. The results are reflected in 9 publications.

Keywords: performer's interpretation, chamber ensemble, composers of the Republic of Moldova, pedagogical repertoire, sonata for violin and piano, stylistics, theme, texture, folklore element, form.

Field of study: chamber-instrumental work of composers from the Republic of Moldova.

The purpose of the thesis: to study the expressive and technical potential of the sonata genre for violin and piano in the works of composers from the Republic of Moldova in the second half of the 20th – beginning 21st centuries in order to identify ways of improving the ensemble skills of violinists and pianists, as well as to promote the work of national authors.

Research objectives: to identify the compositional and dramatic features of sonatas for violin and piano by L. Gurov, V. Verhola, V. Ciolac, V. Rotaru, B. Dubosarschi and Z. Tkaci; to characterize their means of musical expression and stylistic features; to reveal the role of folklore elements and leutari traditions in the figurative structure, musical language and dramaturgy of these sonatas; to consider the indicated sonatas from the perspective of ensemble performance; to offer methodological recommendations for overcoming possible ensemble difficulties.

The scientific and practical novelty and originality of the thesis relates to the fact that, for the first time in the Republic of Moldova's musicology, a number of national sonatas for violin and piano were analysed from the perspective of performer's interpretation. The proposed analysis contributes to fruitful work on these compositions and to improving the skills of ensembles (violinists and pianists), and also provides a basis for a reasoned artistic assessment of their performing interpretation. Originality is determined by a research perspective involving a synthesis of musicological and performance approaches.

Practical significance of the thesis. The results can be used in the courses *History of Performing Arts, History of National Music, Chamber Ensemble, Musical Forms, Methodology of Musical Analysis*. The thesis statements are of particular interest for musicologists and researchers and can be used in training for concert performances by musicians-performers, for individual work of students, and for teachers who teach chamber ensembles.

Approval of the results of the work. The dissertation was discussed at meetings of the AMTAP Doctoral School, as well as during scientific musicological national and international conferences. **Practical approval** was accomplished in three concert performances in the Great Hall of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, as well as in editing and publishing the music texts of violin Sonata by V. Verhola. The results of **theoretical research** are reflected in 9 publications, including 6 scientific articles (5 of them - in specialised publications recommended by the National Agency for Quality Assurance in Education and Research), 1 scientific and methodological paper and 2 abstracts of presentations at scientific conferences. The thesis materials were presented at 9 scientific forums (Moldova, Romania), including 5 international scientific conferences, 2 scientific-practical conferences with international participation, 1 international scientific conference abroad and 1 scientific-methodological seminar with international participation.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

автореф. дисс. – автореферат диссертации

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

вып. – выпуск

г., гг. – год, годы

ГМПИ – Государственный музыкально-педагогический институт (им. Гнесиных)

др. иск. – доктор искусствоведения

им. – имени

исп. – исполнитель / исполняет

канд. иск. – кандидат искусствоведения

КГИИ – Кишиневский государственный институт искусств

КГУ – Кишиневский государственный университет

МГК им. П. Чайковского – Московская государственная консерватория (им. П. Чайковского)

МГК – Молдавская государственная консерватория (им. Г. Музическу)

МССР – Молдавская Советская Социалистическая Республика

НГК – Нижегородская государственная консерватория (им. М.И. Глинки)

РГК – Ростовская государственная консерватория (им. С.В. Рахманинова)

ред. – редакция

с. – страница

сб. – сборник

СК – Союз композиторов

Сов. композитор – Советский композитор (издательство)

СПб – Санкт-Петербург

СПбГК – Санкт-Петербургская государственная консерватория (им. Н. Римского-Корсакова)

ув. – увеличенный (интервал)

autoref. – autoreferat

p. – pagină (рум. – страница)

pp. – pagini (рум. – страницы)

p. – page (англ. – страница)

S. – Seite (нем. – страница)

simpoz. șt. – simpozion științific (рум. – научная конференция)

v. – volume (англ. – том)

vol. – volum (рум. – том)

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и значение темы диссертации. В современном музыкальном искусстве Республики Молдова, представленном композиторским творчеством, концертным исполнительством и педагогикой, жанру сонаты для скрипки и фортепиано принадлежит заметное место. Сочинения для такого состава создавались отечественными авторами и выносились на суд публики на протяжении многих лет. И хотя в целом список скрипичных сонат занимает скромное место в панораме ансамблевых опусов, обращение к этому жанру в музыкальном творчестве Республики Молдова свидетельствует о наличии высокопрофессиональных композиторов и прекрасных музыкантов-исполнителей.

Сонаты для скрипки и фортепиано молдавских авторов заняли достойное место в концертном репертуаре известных исполнителей. Речь идет о таких скрипачах и пианистах как О. Дайн, Н. Пропищан, Г. Страхилевич, Т. Войцеховская, Л. Ваверко, Г. Няга, Э. Влайку, С. Пропищан, В. Столярчук и др. *Соната* Л. Гурова после презентации в Союзе композиторов МССР получила высокую оценку и была включена в программу Декады молдавской культуры и искусства 1960 г. в Москве. В 1961 г. она была опубликована в издательстве *Советский композитор*, а позднее увидела свет и в МССР.

На ежегодных фестивалях *Zilele muzicii noi* в разные годы вниманию слушателей представлялись скрипичные сонаты Б. Дубоссарского, В. Ротару, З. Ткач, В. Чолака. Учебные планы Академии музыки, театра и изобразительных искусств (АМТИИ), музыкальных колледжей и лицеев предполагают изучение скрипичных сонат композиторов Республики Молдова в классах специального инструмента и камерного ансамбля. Участие молодых молдавских музыкантов – преподавателей и студентов разных образовательных циклов – с интерпретацией скрипичных сонат отечественных авторов в фестивалях, конкурсах и концертах, пропаганда этих сочинений при обмене художественным опытом в рамках программ творческой мобильности и других проектов – все это свидетельствует об интересе к жанру отечественной скрипичной сонаты, о признании ее значительности для современной музыкальной культуры страны и о высокой оценке ее художественного и исполнительского потенциала.

В то же время в музыковедении имеется незначительное число работ, в которых предлагается рассмотрение отдельных сонат. Обобщающей в этой области на данный момент является монография О. Влайку *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*, выполненная на базе диссертационного исследования [51]. Увидевшая свет в 2011 г., она включает анализы скрипичных сонат Г. Няги, Л. Гурова, В. Верхолы, С. Бузилэ, Б. Дубоссарского В. Ротару

и В. Загорского, рассматриваемых в контексте других жанров отечественной музыки для скрипки и фортепиано.

Три статьи В. Мельник и Н. Кичук (*Principii compoziționale în Sonata pentru vioară și pian nr. 1 de Gheorghe Neaga; Principii compoziționale în Sonata pentru vioară și pian nr. 2 de Gheorghe Neaga; Vechi și nou în sonatele pentru vioară și pian de Gheorghe Neaga: repere comparative*) содержат детальный разбор двух сонат для скрипки и фортепиано Г. Няги, а также соотношение в них традиционных и новаторских черт [12; 13; 14]. К этим публикациям примыкает работа *Influențe stilistice în Sonata pentru vioară și pian în si minor de Ștefan Neaga* А. Флори, в которой раскрываются стилистические особенности изучаемого произведения [19]. Композиционную специфику скрипичной сонаты К. Романова выявляют А. Бурунова и С. Циркунова в аналитическом очерке *Особенности формы в сонате с-moll для скрипки и фортепиано Константина Романова* [118]. Трактовку фортепианной партии в сонатном опусе Б. Дубоссарского характеризует В. Столярчук в работе *Sonata pentru vioară și pian de B. Dubosarschi: specificul acompaniamentului pianistic* [34].

Следовательно, **актуальность темы** диссертации определяется значительностью художественных достижений отечественных композиторов в области скрипичной сонаты – важной составной части композиторского наследия Республики Молдова, а также постоянным интересом к ней со стороны исполнителей. Своевременность и востребованность настоящей темы подтверждается тем фактом, что данный жанр композиторского творчества недостаточно представлен как в музыковедческом освещении, так и в методико-педагогической и концертной практике.

Включение скрипичных сонат в учебный процесс и в концертные программы студентов, маэрантов и докторантов музыкальных вузов способствует пропаганде отечественной скрипичной музыки, как в самой стране, так и за ее пределами. Предлагаемый научно-творческий проект основывается на стремлении автора обобщить свой личный многолетний опыт в области педагогики и камерного исполнительства с тем, чтобы сделать его доступным следующим поколениям музыкантов.

В связи с этим **цель диссертации** заключается в изучении выразительного и технического потенциала жанра сонаты для скрипки и фортепиано в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI вв. для совершенствования ансамблевого мастерства скрипачей и пианистов, а также для популяризации творчества отечественных авторов.

Задачи исследования:

- выявление композиционных и драматургических особенностей сонат для скрипки и фортепиано Л. Гурова, В. Верхолы, В. Чолака, В. Ротару, Б. Дубоссарского и З. Ткач;
- характеристика средств музыкальной выразительности и определение стилевых особенностей названных сонатных опусов;
- раскрытие роли фольклорных элементов и лэутарских традиций в образном строе, музыкальном языке и драматургии этих сонат;
- рассмотрение указанных сонат для скрипки и фортепиано с позиции ансамблевого исполнительства;
- предложение методических рекомендаций по преодолению возможных ансамблевых трудностей при создании интерпретационных версий проанализированных сонат.

Объект исследования – сонаты для скрипки и фортепиано В. Верхолы, Л. Гурова, Б. Дубоссарского, В. Ротару, З. Ткач и В. Чолака, показательные с точки зрения педагогического процесса в Республике Молдова. **Предмет исследования** определяется необходимостью выявить художественные и технические особенности названных произведений с позиции их исполнительской интерпретации.

Новизна и оригинальность диссертации обусловлена следующим:

– практический аспект диссертации, связанный с исполнением сонат для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова в рамках сценических выступлений, характеризуется новизной концертных программ, поскольку интерпретация этих сонат, реализованная в виде своеобразного историко-стилевого цикла, в отечественном исполнительском искусстве не предпринималась; таким образом выразилось стремление автора привлечь внимание музыкальной общественности к названным сочинениям;

– в теоретическом разделе диссертации использован синтез трех подходов: музыковедческого, исполнительского и педагогического, которые определяют исследовательскую позицию автора. Впервые в Республике Молдова сделана попытка обобщить сведения из существующих музыковедческих источников об отечественных сонатах для скрипки и фортепиано, дополнив и скорректировав их методическими указаниями и практическими наблюдениями исполнительского характера. Следовательно, диссертация призвана восполнить пробел в отечественном музыкознании, в котором до настоящего времени не создано ни одного аналитического труда, посвященного жанру сонаты для скрипки и фортепиано с позиции синтеза музыковедческой науки, исполнительской практики и педагогической деятельности.

Методология диссертации включает комплекс общенаучных, гуманитарных и специальных методов исследования. В процессе *эмпирического* освоения изучаемого материала были использованы результаты личных бесед автора с педагогами и выпускниками АМТИИ, которые обращались к сонатам молдавских композиторов в педагогической или исполнительской практике. Это композиторы В. Ротару, Б. Дубоссарский и В. Чолак; пианисты Л. Ваверко, А. Варданян, А. Дайлис, С. Коваленко, А. Лапикус, Л. Паньковская, Т. Савельева, В. Столярчук, Г. Тесеоглу, А. Тимофеев, Е. Туря, И. Хатипова, О. Цинкобура, О. Юхно; скрипачи О. Влайку, Э. Влайку, А. Молодожан, Н. Хош; виолончелистка Н. Козлова. Из этих общений были почерпнуты сведения, связанные как с проблемами исполнения сонат для скрипки и фортепиано отечественных авторов, так и с их ролью в школьном и студенческом учебном репертуаре.

При логическом осмыслении накопленных фактов среди *общенаучных* методов следует указать анализ и синтез, индукцию, дедукцию, сравнение и др. Методы *анализа* и *синтеза*, будучи корреляционными, дают возможность представить панораму скрипичных сонат молдавских композиторов как совокупность сочинений, объединенных принадлежностью к общему жанру. *Индукция* и *дедукция*, сопряженные с соотношением общего и частного, а также метод *сравнения*, представляют основание для выводов об особенностях каждой сонаты, о сходстве и различии сонат разных исторических периодов.

Среди *гуманитарных* методов исследования, примененных в работе, важное место принадлежит *историческому* и *теоретическому* анализу. Исторический метод проявился в характеристике сонат для скрипки и фортепиано отечественных композиторов с точки зрения их места в культурно-историческом процессе Республики Молдова второй половины XX в. *Теоретический* метод выразился в системно-структурном рассмотрении предмета изучения, подразумевающим исследование отечественных скрипичных камерных сонат как составного элемента более крупного художественного феномена – музыкальной культуры Республики Молдова в целом, включающей, в том числе и такие важные компоненты как традиционная музыка и искусство лэутаров. В свою очередь, жанровая панорама отечественных сонат для скрипки и фортепиано рассмотрена как совокупность автономных, но, вместе с тем, сопряженных между собой сфер – творческих достижений разных композиторских личностей, обладающих неповторимой индивидуальностью.

В числе *специальных* методов музыковедения следует назвать метод целостного (комплексного) анализа, предполагающий всестороннее раскрытие содержания произведения. Помимо этого, привлекался *исполнительский* анализ, который

основывается на изучении музыкальной ткани в ее непосредственном реальном звучании, для выявления особенностей исполнительской интерпретации анализируемых сочинений.

Теоретическую базу диссертации составили труды трех направлений. Первое из них раскрывает роль жанра сонаты в развитии камерно-инструментального творчества Республики Молдова. В данной области выделяются обобщающие труды И. Милютиной [82-86], А. Абрамовича и С. Лобеля [40]; Е. Мироненко [88; 90]. Эта же проблема рассматривается С. Циркуновой в статье об этапах развития сонатного жанра в отечественной музыке [117].

Осознанию стилевых особенностей сонат для скрипки и фортепиано отечественных авторов, пониманию специфики авторского почерка, особенностей стиля, принципов музыкального построения и оригинальности исследуемых сонат помогает знакомство с монографическими работами о творчестве отдельных композиторов. Речь идет о трудах Е. Абрамович и Е. Клетинича о Л. Гурове [41; 65], З. Столяра о Г. Няге [109], В. Сандрацкой о В. Верхоле [101], Г. Пироговой о Б. Дубоссарском [97], Е. Мироненко о В. Ротару [87], Г. Кочаровой о З. Ткач [69; 70], Е. Гырбу о В. Чолаке [20]. Той же цели служат и изданные в журналах *Anuar stiintific: muzica, teatru, arte plastice* и *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* публикации. Такие сведения находим в статьях *Творчество Златы Ткач последних лет (2000-2005 гг.)* Г. Кочаровой [75]; *Lucrările pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi: aspecte interpretative* и *Aspecte interpretative ale Rondoului pentru vioară și pian de S. Buzilă* О. Влайку [51; 38], а также *Activitatea interpretativă a compozitorului Gheorghe Neaga* и *Principii compoziționale în Triourile lui Gheorghe Neaga* Н. Кичук [8; 11].

Вторым направлением методологической базы диссертации стали исследования из области камерно-ансамблевого исполнительства и педагогики. Значительная их часть создана признанными мастерами-ансамблистами и посвящена вопросам специфики камерного ансамбля как творческого коллектива, ансамблевой техники и средств выразительности. Среди таких публикаций особо выделяются многочисленные работы пианиста А. Готлиба, который в течение многих лет вел класс камерного ансамбля в московских вузах [57–60]. Обобщение собственного исполнительского и педагогического опыта явилось основанием для предложенных им ценных рекомендаций и указаний в работе музыкантов-ансамблистов. Полезные советы в организации деятельности камерных ансамблей можно почерпнуть также в брошюре Т. Гайдамович *Инструментальные ансамбли* [55]. Об особенностях искусства ансамбля и его роли в формировании молодого музыканта говорит В. Алексеев [43]; образ великого музыканта-

ансамблиста Л. Оборина раскрывается в работе Т. Алиханова [44]; исследованию принципа диалогичности в камерном ансамбле посвящает свое исследование Т. Воскресенская [54].

Вопросы истории камерного исполнительства в Республике Молдова впервые были поставлены в монографии О. и Э. Влайку *Страницы истории скрипичного исполнительства и педагогики в Республике Молдова* [53]. Рассматривались они также в публикациях Н. Козловой и С. Циркуновой [66; 67]. Помимо этого, отдельные факты из области истории камерного исполнительства в Республике Молдова содержится в статьях научного издания АМТИИ. Это публикации Л. Рябошапки [27], И. Савиной [100], Е. Тури [114], В. Стояновой [33]. Восполнить целостную картину культурной жизни в исследуемой области камерного исполнительства Кишинева помогают афиши, программы концертов, статьи и рецензии в городских и республиканских газетах, которые хранятся в Национальной библиотеке Республики Молдова [120-126]. Отдельные сведения можно обнаружить также в Национальном архиве Республики Молдова, в Национальном музее истории Молдовы, в личных архивах музыкантов.

Третья область теоретической базы диссертации рассматривает проблематику связей композиторского творчества с фольклором. В этом направлении основополагающими являются книги И. Земцовского [64] и Г. Головинского [56], в которых фольклор и профессиональная музыка рассматриваются как два метода художественного мышления. Важной для настоящей работы явилось также исследование Г. Григорьевой *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века* [61], в котором вводятся такие понятия как фольклоризм, неofolklorизм, новый неofolklorизм и новая фольклорная волна.

Труды молдавских музыковедов по названному вопросу, на которые опирается автор настоящей диссертации, можно подразделить на две группы: в одну входят исследования о жанрах, музыкальном языке и принципах формообразования в молдавской народной музыке и в творчестве лэутаров, другую образуют публикации с освещением способов преломления фольклорных элементов в произведениях композиторов.

Из первой группы важное значение имеют работы Э. Флори, П. Стоянова, С. Бадражан и Е. Сырги. Монография Э. Флори *Музыка народных танцев Молдавии* [115] явилась важной при анализе большинства исследуемых сонат, поскольку тематический материал их быстрых частей, как правило, базируется на элементах молдавских народных танцев. Работа П. Стоянова *Ритмика молдавской дойны* [112] оказалась полезной при рассмотрении сонат В. Верхолы и В. Ротару, претворяющих формообразующие принципы

этого вида народного творчества. Принципиальным представился тезис П. Стоянова о том, что для доины специфичен такой способ организации, при котором музыкальная структура не имеет тактовой организации [112, с. 115]. Исследование С. Бадражан *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei* [5] стало важным элементом методологической базы для рассмотрения музыкального материала сонат для скрипки и фортепиано Л. Гурова и В. Верхолы, потому что дало основание для аргументированного анализа их тематизма, опирающегося на песенные образцы молдавского свадебного обряда. При рассмотрении медленной части скрипичной сонаты В. Чолака методически важным оказалось исследование Е. Сырги *Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova*, в котором выявлены особенности молдавских колыбельных песен [31].

В сонатах для скрипки и фортепиано, как во многих сочинениях других музыкальных жанров, отечественные композиторы воспроизводят особенности стиля молдавских лэутаров. При анализе этого явления автор настоящей диссертации опирался на исследовательские достижения музыковеда Б. Котлярова, скрипачей В. Гриба и Р. Тэлэмбуцэ. Если в книге Б. Котлярова *Молдавские лэутары и их искусство* [68] раскрываются общие принципы лэутарского исполнительства, то в диссертации и в статьях В. Гриба [21-25] внимание акцентируется на орнаментике как специфической особенности их музыкальных традиций. Работы Р. Тэлэмбуцэ [35; 36; 37] примечательны раскрытием способов работы молдавских композиторов с тематическим материалом фольклорного генезиса.

На пути изучения взаимосвязи композиторского творчества с фольклором в национальном музыковедении выделяются обобщающие работы В. Аксенова, Г. Кочаровой и Е. Мироненко. В. Аксенов в статье *Связь музыкального фольклора и композиторского творчества: (теоретический аспект)* [42] выделяет четыре способа работы композитора с фольклорным материалом: цитирование, имитирование, ассимилирование и трансформирование [42, с. 155]. По его мнению, цитирование связано с введением в композиторский текст какого-либо конкретного фольклорного источника; имитирование представляется как своего рода подражание таковому, оно «подразумевает обязательность существенного внешнего сходства исходного явления и результата» [42, с. 142-143]. При трансформировании исходный материал кардинально изменяется в новом контексте, при ассимилировании – усваивается им.

Из научных идей Г. Кочаровой, раскрывающих проблемы фольклоризма [73; 74; 76], полезной оказалась мысль о преобразовании фольклорных архетипов в фактуре

произведений молдавских композиторов. Музыковед установила, что «фольклорно-жанровые фактурные приемы и формулы, перекочевывая в иную среду интонационного бытования, подвергаются нетипичным для них методам разработки, что способствует процессам межжанрового и внутрижанрового обновления. В то же время за ними сохраняется значение „индикаторов” вековой национально-интонационной лексики» [76, с. 117].

Е. Мироненко в монографии *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков* [88] и нескольких статьях [89; 91] зафиксировала факт сосуществования в современном композиторском творчестве Республики Молдова «фольклоризма, неофольклоризма, архетипического претворения фольклора и, наконец, включения его в рамки постмодернистской поэтики» [89, с. 84].

Наконец, еще одной областью музыковедческого основания настоящей диссертации явились учебники и учебные пособия по анализу музыкальных форм, средств музыкального языка, музыкальных жанров и стилей. Это работы Т. Кюрегян [77], Л. Мазеля [78; 79], Ю. Тюлина [113], и В. Цуккермана [80] и др.

Теоретическая значимость диссертации. Данная работа представляет собой дальнейшую разработку проблематики жанра сонаты для скрипки и фортепиано, рассмотренного на примере сочинений отечественных композиторов разных периодов.

Практическая значимость работы. Полученные научные результаты могут быть использованы в курсах дисциплин *История исполнительского искусства, История национальной музыки, Камерный ансамбль, Методология музыкального анализа, Музыкальные формы*. Положения диссертации представляют интерес для музыковедов-исследователей, а также для педагогов и музыкантов-исполнителей. Выводы и рекомендации могут быть полезны в процессе подготовки камерных музыкантов к концертным выступлениям и студийной записи, в самостоятельной работе студентов, а также в повседневной деятельности педагогов, преподающих камерный ансамбль. Все отмеченное выше будет способствовать оптимизации процесса обучения камерному ансамблю в системе высшего музыкального образования.

Апробация результатов. Диссертация была выполнена в рамках Школы доктората *Studiul artelor și culturologie* АМТН. Практическая и теоретическая части работы неоднократно обсуждались на заседаниях комиссии по руководству докторантом, диссертация рекомендована к защите руководством Школы доктората и Научным советом Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Внедрение научных результатов. Материалы диссертации были апробированы в ходе различных научных мероприятий. Это научно-практические конференции докторантов АМТНН: *Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare* (АМТНН, 10.12.2021; 09.12.2022); международные конференции в Республике Молдова: *Patrimoniul muzical în contemporaneitate (folclor și creație componistică)* (АМТНН, 17.05.2019); *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (АМТНН, 24-25.09.2019); *Probleme actuale ale salvării Patrimoniul muzical al Republicii Moldova* (АМТНН, 29.12.2021); *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (АМТНН, 22-23.02.2022); *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* (АМТНН, 07.04.2023); методологический семинар с международным участием *Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior* (АМТНН, 19.11.2021); международная научная конференция за рубежом: *Învățământ, cercetare, creație* (ICC 2023, Universitatea Ovidius, Constanța, Romania, 09-10.06.2023).

Практическая часть диссертации была представлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале АМТНН со следующей программой:

- *Концерт камерной музыки* (21.06.2019), в программе: Л. Гуров, Л. Бетховен, А. Корелли, в составе: И. Саулова (скрипка), С. Константинов (фортепиано);
- *Концерт камерной музыки* (13.10.2021), в программе: Дж. Енеску, В. Верхола, В. Ротару, в составе: И. Саулова (скрипка), Е. Туря (фортепиано);
- *Концерт камерной музыки* (24.10.2023), в программе: З. Ткач, В. Верхола, Ж.-М. Леклер, в составе: И. Саулова (скрипка), Е. Туря (фортепиано);

Еще одной составляющей практической части работы стали выполненные впервые в Республике Молдова записи для фонда аудиотеки АМТНН:

- В. Верхола. *Соната-рапсодия для скрипки и фортепиано* (регистрационный номер: 1516), в составе: И. Саулова (скрипка), Е. Туря (фортепиано);
- В. Верхола. *Соната для скрипки и фортепиано № 2* (регистрационный номер: 1573b), в составе: И. Саулова (скрипка), Е. Туря (фортепиано);
- В. Ротару. *Соната для скрипки и фортепиано* (регистрационный номер: 1573a), в составе: И. Саулова (скрипка), Е. Туря (фортепиано).

К практической части диссертации относится также редактирование и издание нотного текста *Сонаты № 2* В. Верхола, снабженное методическими комментариями к исполнению [128; 129].

Основные **результаты теоретических исследований** отражены в 9 публикациях, в том числе в 6 научных статьях (5 из них – в специализированных изданиях, рекомендованных Национальным агентством по обеспечению качества в образовании и исследовании), 1 научно-методической работе и 2 тезисных изложениях выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации были представлены на 9 научных форумах (Молдова, Румыния), в том числе 5 международных научных конференциях, 2 научно-практических конференциях с международным участием, 1 международной научной конференции за рубежом и 1 научно-методологическом семинаре с международным участием.

Структура и содержание теоретического исследования. Работа включает 113 страниц основного текста, состоящего из Введения, трех глав, 12 схем, 82 нотных примера, основных выводов и рекомендаций, библиографии из 141 наименований, а также двух приложений. Во **введении** обосновывается выбор предмета исследования, определяется степень научной новизны и актуальности диссертации, характеризуется ее теоретическое и практическое значение, содержится информация об апробировании результатов работы.

Первая глава, озаглавленная *Сонаты для скрипки и фортепиано Л. Гурова и В. Верховлы как показательные образцы отечественной скрипичной сонаты 1950-1970-х годов*, разделена на три раздела. В первом основное внимание уделено анализу *Сонаты* для скрипки и фортепиано Л. Гурова, во втором – двух сонат В. Верховлы, раздел 1.3. содержит выводы по первой главе. Во второй главе – *Поиски современных средств музыкального языка и композиционно-драматургических решений в сочинениях В. Чолака и В. Ротару 1980-1990 годов* – также три раздела. Раздел 2.1 посвящен анализу *Сонаты* В. Чолака, раздел 2.2. – *Сонаты* В. Ротару, в 2.3. изложены выводы по главе 2. Третья глава – *Индивидуализация творческого решения жанра в сочинениях рубежа XX-XXI вв.: скрипичные сонаты Б. Дубоссарского и З. Ткач* – включает рассмотрение названных сонат и завершается выводами. Основные выводы и рекомендации обобщают важнейшие положения работы, определяют перспективы дальнейших исследований в соответствующей области музыковедения. Диссертация снабжена списком литературы на румынском, русском и английском языках, а также перечнем аудио- и видеоматериалов, использовавшихся в процессе работы.

К основным разделам диссертации примыкают приложения, где сосредоточен материал, детализирующий основные положения исследования. Приложение 1 представляет собой список сонат для скрипки и фортепиано, сочиненных композиторами Бессарабии и Республики Молдова. В Приложении 2 приведены программы трех концертных выступлений автора, составляющих творческую часть диссертации.

ГЛАВА 1. СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Л. ГУРОВА И В. ВЕРХОЛЫ КАК ПОКАЗАТЕЛЬНЫЕ ОБРАЗЦЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЫ 1950-1970 ГОДОВ

Для исполнителей-ансамблистов понимание драматургической концепции произведения является ключевым моментом, поскольку открывает возможность адекватной интерпретации художественного содержания. В настоящей главе с позиции практикующего ансамблиста-скрипача рассматриваются композиционно-драматургические и исполнительские особенности *Сонаты* для скрипки и фортепиано Л. Гурова (в разделе 1.1.) и двух сонат В. Верховлы (1.2.) как наиболее ярких образцов жанра, написанных в Республике Молдова в 50-70-х годах XX века.

1.1. Задачи исполнительской интерпретации в скрипичной *Сонате* Л. Гурова, одном из первых отечественных образцов жанра

Соната для скрипки и фортепиано *d-moll* (1958) осталась единственным опусом Л. Гурова, написанным в жанре скрипичной сонаты на молдавской земле¹. История создания этого произведения свидетельствует о большом доверии к мастерству Л. Гурова: *Соната* создавалась специально для исполнения в концертах Декады молдавского искусства и литературы в Москве в 1960 г. и адресовалась широкой слушательской аудитории. Работа над *Сонатой* была серьезной и длительной, ее прослушиванию и обсуждению посвящались заседания Союза композиторов Молдавии, что подтверждается заметкой *Произведения композиторов к Декаде* в газете *Вечерний Кишинев* [125]. 27 мая 1960 г. в газете *Советская Молдавия* за подписью Е. Постового появилась публикация, где имя Л. Гурова как видного композитора МССР, фигурировало наряду с именами других деятелей культуры – участников Декады [124].

Уже через месяц в той же газете, в связи с юбилеем композитора, Д. Гершфельд и Д. Прянишников с гордостью писали: «Недавно композитор закончил сонату для скрипки и фортепиано, обогатившую нашу камерную музыку. Глубина мысли, законченность музыкальных образов, эмоциональность, яркий национальный колорит составляют серьезные достоинства сонаты. Исполненная во время декады молдавского искусства и литературы, она была тепло принята москвичами» [121]. В июне 1960 года вышел указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении участников декады

¹ В 1928 г., когда Л. Гуров жил в Одессе, он создал еще одну, первую сонату (сонатину) для скрипки и фортепиано, которая, к сожалению, не сохранилась. Информация об этом имеется в библиографическом справочнике *Композиторы и музыковеды Молдовы* [16, с. 40]

правительственными награды; Л. Гуров был удостоен ордена Трудового красного знамени [126].

Масштабность замысла оказалась обеспеченной и прекрасным исполнительским уровнем музыкантов, которые вынесли на суд публики этот опус автора. Первыми интерпретаторами явились известные музыканты: скрипач Михаил Унтерберг и пианистка Ревекка Гройсзун, которые блестяще справились с задачей создания концертного образа данного сочинения. Сведения об этом имеются в исследовании Н. Козловой и С. Циркуновой *Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств* [66, с. 8]

В дальнейшем к интерпретации *Сонаты* обращались такие яркие отечественные скрипачи, как Оскар Дайн, Георгий Няга, Элла Влайко, Наталья Паранюк, Лидия Мордкович. Среди пианистов назовем Татьяну Войцеховскую, Людмилу Ваверко, Веру Столярчук. В начале 1970-х Л. Мордкович и Л. Ваверко осуществили запись *Сонаты* на Молдавском радио. Именно это исполнение, как свидетельствует С. Пожар, Л. Гуров считал образцовым [98, с. 62].

Как уже было сказано, признание этого произведения подтверждается тем фактом, что издательство *Советский композитор* в 1961 г. выпустило ноты сонаты [132], которые позднее, в 1978 г., были переизданы в Кишиневе [131]. В редакторской аннотации к молдавскому изданию *Сонаты* отмечается, что она является одним из наиболее интересных сочинений в молдавской скрипичной литературе, в котором композитор мастерски строит сонатный цикл, используя в качестве материала подлинные фольклорные темы² [131, с. 2]. *Соната* до сих пор часто звучит в Республике Молдова, являясь частью педагогического репертуара студентов Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Характеризуя значение анализируемой сонаты Л. Гурова в национальной музыкальной культуре, музыковед Е. Абрамович писала: «Глубокая по содержанию, национальная по музыкальному языку соната Л. Гурова явилась ценным вкладом не только в молдавскую, но и во всю советскую камерную инструментальную литературу и пользуется заслуженным успехом у любителей музыкального искусства» [41, с. 56]. С такой высокой оценкой *Сонаты* солидаризируется С. Пожар: «Все в ней сделано просто здорово: и зажигательные соло, основанные на фольклорном материале, и четкий, ритмически острый аккомпанемент, имитирующий в первых двух частях то флуер, то

² Именно по данному изданию осуществлен анализ *Сонаты* в настоящей работе, по нему же указаны ссылки на такты в тексте.

цимбалы, и продолжение блестящих лютарских традиций в плясовом финале, особенно в эпизоде с использованием подлинной молдавской мелодии (*Жаворонок*)» [98, с. 62].

Высокая оценка *Сонаты* Л. Гурова для скрипки и фортепиано определялась тем, что ее стилистика соответствует запросам той аудитории, которой она адресована. Е. Клетинич в этой связи писал: «Л. Гуров сохранил неизменно своим главным творческим кредо: четкие и конкретные мысли воплощать доступным для массовой аудитории языком, тщательно выверяя точность конструкций и музыкально-драматургического плана» [65, с. 110].

Первая часть написана в сонатной форме, отличающейся структурной ясностью: музыкальное построение четко делится на экспозицию, разработку и зеркальную репризу (структурная схема приведена в схеме 1.1.1.).

Схема 1.1.1.

Л. Гуров. *Соната*. I часть

Раздел формы	Экспозиция				Разработка				Реприза		
	ГП	СП	ПП	ЗП	I фаза Эпизод	II фаза	III фаза. <i>Cadenza</i>	IV фаза. Предикт	ПП	ЗП	ГП, СП
Тем. эл-ты	$a+a_1+a_2+b$	b_1	$c+c_1$	$d+d_1$	$e+d_1$	$c+b_1$	$a+c$	c	c_2	$d+d_1$	$a+b+b_1$
Тональн. план	$d-c$	$F-d$ <i>Des-</i> A/D	$A-$ <i>cis</i>	d f	A	$e, G,$ D, g	e	H	h	h	d
Такты	1–30	30–64	65–122	123–133	134–205	205–240	241–260	260–275	276–333	334–356	357–396
Темп	<i>Allegretto</i>				<i>a tempo</i>		<i>Allegro vivace.</i>	<i>Tempo I</i>	<i>A tempo ma piu sostenuto</i>	<i>Allegretto</i>	

В экспозиции проводятся основные темы, поэтому передача индивидуальных черт каждой из них становится одной из первых исполнительских задач, для выполнения которой необходимо живо представить и точно определить самобытность каждого образа, а к нему подобрать палитру приемов для убедительности воплощения.

Взволнованно-мятущаяся тема главной партии порывистыми восходящими интонациями представляет напряженный, зовущий образ. Она изложена в виде диалога скрипичной и фортепианной партий, последовательными волнами мелодических линий стремительно увлекающий слушателя за собой. Характеризуя этот интонационный образ, Е. Клетинич говорит, что в нем «доминируют светлые, радостные эмоции, активные и динамичные образы» [65, с. 110].

Тема главной партии состоит из трех элементов, первый из которых – это повторяющиеся трехзвучные реплики скрипки, им отвечают фортепианные мотивы в том

же ритмическом рисунке (пример 1.1.1.). Этот тематический элемент, порывистый и взволнованный, передает состояние неустойчивости и поиска, вопроса и ожидание ответа. Поэтому особую выразительную нагрузку приобретают паузы, которые должны обострять накал ожидания. Исходя из этого, важно не только строго выдерживать длительность каждой паузы, не сокращая их, но и наполнять их экспрессивным содержанием.

Пример 1.1.1. Л. Гуров. *Соната* для скрипки и фортепиано. 1-я часть, г. п.

Allegretto

Второй элемент главной партии, продолжающий скрипичную мелодию, строится как мелодическое опевание III ступени; третий – триольное нисходящее кадансовое завершение – продолжается в нисходящих мотивах партии фортепиано. Проведение темы октавой выше добавляет музыке драматизма. Ловкости потребует от скрипача исполнение широким *détaché du talon* в характере *risoluto* элемента a_2 главной партии [тт. 21-23]. Переключка с этим материалом продолжается в партии фортепиано.

Жизнеутверждающая связующая партия, основанная на мотивах с триольными повторяющимися фигурациями, не выходит за рамки лирической образности [тт. 30-64]. Она также неоднородна, состоит из двух элементов. Наиболее выразительный – первый; он олицетворяет ощущение надежды, силы и энергии, чему способствует светлый колорит тональности *F-dur* (пример 1.1.2.).

Синкопированная фактура аккомпанемента и выразительные фигурации создают эффект нагнетания. Триада восходящих звеньев секвенций приводит к новой образной грани связующей партии. Изложенная аккордовой фактурой *con forza* в характерном триольном ритме, она имеет подчеркнuto жизнеутверждающий, даже несколько маршеобразный характер. Фактурно-ритмическое развитие здесь достигает яркой кульминации. Добиваясь убедительности данной кульминации, исполнитель в этом разделе главной задачей должен продумать нарастание динамики в *crescendo* тт. 46-57. Таким образом завершается изложение большого раздела экспозиции, связанного со сферой действия напряженных и мятущихся образов.

Пример 1.1.2.

Л. Гуров. *Соната*. 1-я часть, с. п.

[*Allegretto*]

The musical score for Example 1.1.2 consists of two systems. The first system shows the piano part in the left hand (bass clef) and the violin part in the right hand (treble clef). The piano part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes. The violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The second system continues the piano part with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*, and articulation marks like accents and slurs.

Широкая, напевная, изложенная сначала в партии фортепиано, а после в кантиленной мелодии скрипки, побочная тема представляет слушателю образную сферу умиротворения, спокойствия и силы. Ее проведение [тт. 65-122] предваряется большим соло фортепиано (пример 1.1.3.).

Пример 1.1.3.

Л. Гуров. *Соната*. 1-я часть, п. п.

[*Allegretto*]

The musical score for Example 1.1.3 shows the piano part in the left hand (bass clef) and the right hand (treble clef). The piano part features a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The score includes dynamic markings such as *mf* and articulation marks like accents and slurs.

Мерно покачивающееся движение в партии левой руки фортепианного сопровождения дает возможность пианисту проявить исполнительскую индивидуальность в проведении мелодии партии правой руки путем использования тех или иных агогических смысловых акцентов. Помимо тонкости фразировки, пианисту для выразительности исполнения, необходимо владение певучим звуком, бархатным и глубоким туше. Аналогичные задачи стоят и перед скрипачом.

Завершает экспозицию танцевальная, импульсивная заключительная тема [тт. 123-133], которая веселым и жизнеутверждающим характером вносит во всю тематически-образную картину позитивный и оптимистический настрой (пример 1.1.4.). Исполнение заключительной партии требует от скрипача владения не только техникой двойных нот, исполняемых у колодки (*du talon*), но и прыгающими штрихами, в частности два *legato* – два *spiccato*. Заключительная тема получает последующее развитие далее в разработке, которая как раз и начинается на материале этой темы.

Особо отметим первую фазу разработочного раздела – (эпизод: тт. 134-205), где фактура строится как диалог фортепианной и скрипичной партий – звучание рояля окрашено лирической напевностью, а скрипка отвечает более скерцозными репликами, в которых имитируется звучание цимбал. При этом фортепианные и скрипичные фразы объединены контрастной динамической направленностью: фортепианная линия отмечена движением *crescendo* к акцентированному заключительному аккорду; скрипичная строится противоположно. Каждый последующий этап диалога проходит на более высоком динамическом уровне, достигая в т. 166 кульминации. Звукоподражание этому ударному, с некоторым металлическим призвуком, народному инструменту надо учитывать скрипачу при интерпретации *spiccato* данного раздела. Такой же прием используется и в следующем далее построении тт. 184-204, который, напротив, начинается с нюанса *ff* с постепенным эффектом угасания.

В третьей фазе разработки, которая строится как скрипичная каденция, важны точность интонации и напевность в двойных нотах, наполненность и собранность аккордов. В репризе встречаются уже знакомые темы и элементы, но внимания требуют их динамические и тональные изменения.

В зеркальной репризе знакомые уже темы возвращают к первоначальному образу. В целом первая часть, хоть и отличается многогранностью замысла и масштабностью построения, проходит стремительно и вдохновенно, благодаря своим динамичным и легко визуализируемым музыкальным образам.

Медленная часть *Сонаты* – *Adagio cantabile* – написана в сложной трехчастной форме с трио: задорный пятидольный танец в середине обрамлен величественной кантиленой крайних разделов, представляя собой четко очерченную законченную структуру (схема 1.1.2.).

Раздел формы	A				B				A ₁			
	Intro	a	b	a ₁	c	d	c	Предикт	Intro	a	b	Coda
Тем. эл-ты	a	b+a ₁	c	b ₁ + a ₂	d+d ₁ +d ₂	e	d	f	a ¹	b+a ₁	c ₁ +c ₂ +b ₂	a ₃
Тон. план	C	C	A	C	g	E	g	b-d	D/C	C	As	D/C, C
Такты	1-14	14- 35	36- 48	48- 69	70- 118	119- 148	149- 176	177-198	199- 207	207- 218	219- 242	243- 260
Темп	<i>Adagio cantabile</i>				<i>Allegretto</i>				<i>Tempo I</i>			

Стилистическим вектором, помогающим исполнителю определить границы разделов сложной трехчастной формы в анализируемой сонате Л. Гурова и найти необходимые средства выразительности, может служить тезис Е. Назайкинского о том, что в музыке классицистско-романтического направления существует связь канонизированных стилистических типов с музыкальными формами. Музыковед, в частности, указывает, что в сложной трехчастной форме с трио прослеживается принцип сопоставления стилей: «Первая часть и реприза выдержаны в оркестровой манере, а средняя – в характере инструментального трио» [94, с. 226].

Нельзя не согласиться с Е. Клетиничем в том, что вторая часть *Сонаты* для скрипки и фортепиано Л. Гурова бифункциональна: она сочетает в себе черты медленной (крайние разделы – *Adagio cantabile*) и жанровой (середина формы – *Allegretto*) частей цикла [65, с. 112]. Музыковед также отмечает: «Рождает она и иные ассоциации. Чередование печальной мелодии *Желя миресей* с оживленной пятидольной танцевальной темой заставляет вспомнить старинные молдавские свадебные обряды – красочное театрализованное действо, где скорбные плачи прощания невесты с родительским домом также сменялись веселыми шутками и танцами» [65, с. 112].

В основе первой темы (a) – фольклорный образец *Плач невесты /Jelea miresei*, опубликованный в книге Л. Аксеновой *Cântecul popular moldovenesc* [4, с. 64] и охарактеризованный как «развитая мелодия, основанная на свободной импровизации»³ [4, с. 21]. Отметим, что современный исследователь музыки молдавского свадебного обряда С. Бадражан также указывает на качества кантиленности и богатой орнаментации в свадебных песнях [5, с. 44]. Именно эта тема задавала тон *Adagio cantabile*, который Е. Абрамович определила как настроение «спокойное, подернутое легкой дымкой грусти

³ Здесь и далее перевод на русский язык принадлежит автору диссертации.

<...>, печальное повествование о волнующих событиях, навсегда сохранившихся в памяти их участников и свидетелей» [41, с. 53].

В соответствии с художественным замыслом произведения, композитор транспонировал мелодию из миксолидийского лада с тоникой *F* (в монографии Л. Аксеновой) на кварту вниз (пример 1.1.5.). Л. Гуров внес также незначительные изменения в заключительную каденцию и ритмическое оформление затактов (форшлагги трансформировались в восьмые длительности).

Пример 1.1.5.

Л. Гуров. *Соната*. 2-я ч. тт. 14-22

[Adagio cantabile]



Исходя из образного строя и средств выразительности данной мелодии, основной задачей для ансамблистов в *Adagio cantabile* становится достижение широты и кантиленности звучания. Уже фортепианное вступление производит впечатление значительности и масштабности благодаря большому охвату регистрового пространства, оно «словно вводит в торжественную, одновременно грустную и радостную атмосферу праздника» [65, с. 112]. Помимо этого, здесь готовятся нисходящие интонации основной темы.

При появлении скрипичной мелодии роль фортепианной партии сводится к сопровождению, в котором на первый план выходят синкопированные фигуры в заключительных фрагментах фраз. В сочетании с длительными остановками в обеих партиях они должны восприниматься как моменты горестных размышлений человека о грядущих трудностях.

Следующий раздел формы (*b*) контрастирует взволнованным характером, насыщенной динамикой. Скрипичная мелодия звучит в более высоком регистре, в партии фортепиано используются аккордовые дублировки. В репризе простой трехчастной формы (*a*₁) мелодия скрипки помещена во вторую октаву, а фортепианная партия отличается высоким уровнем громкостной динамики.

Трио (B) также написано в простой трехчастной форме ($c - d - c$); оно начинается с протяженных квинт у скрипки, имитирующих бурдонный склад и напоминающих звучание чимпоя. В это время в партии фортепиано возникает пятидольный наигрыш танцевального характера (тт. 70-92). Здесь и далее для исполнителей приоритетом должны быть точность передачи ритмического рисунка и легкость интонационных фигураций в партии фортепиано, имитирующих «пересвисты» флуера (пример 1.1.6.).

Пример 1.1.6.

Л. Гуров. *Соната*. 2-я часть, тт. 92-97

The image shows a musical score for a Trio in 5/8 time, marked [Allegretto]. It consists of two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The Violin part begins with a forte (f) dynamic and a series of eighth notes, followed by a mezzo-forte (mf) section and a piano (p) section with pizzicato and arco markings. The Piano part also starts with forte (f) and features a rhythmic pattern of chords and eighth notes, with dynamic markings of mf and p.

В последующих двух срединных разделах композитор вводит новые интонационно-ритмические элементы, усиливающие характер игривости и легкости – морденты, украшающие начальные тоны скрипичной мелодии, сопоставление контрастных по ритмической организации мотивов (тт. 125-144). Используются имитации кратких мотивов, их резкое сопоставление, часто подчеркнутое синкопированным ритмом и разными штрихами – *pizzicato* и *arco*. Все изображает картину вихревого народного танца⁴.

Танцевальный вихрь постепенно сменяется общей репризой (*Tempo I – A1*), завершающей форму уже известной темой плача, которая теперь предстает в преображенном – величавом образе, близком к монументальному (тт. 199-219]. Этот раздел требует от исполнителей мощного широкого звучания, владения силой звука качественного *détaché*. Небольшая кода придает всему музыкальному построению эпическую завершенность.

Финал *Сонаты* для скрипки и фортепиано Л. Гурова – *Allegretto. Allegro non troppo* – обладает качеством блестящего виртуозного сочинения. Он достоин быть ярким украшением концертных программ, построенных из камерных инструментальных произведений отечественных композиторов. Именно к этой части цикла в наибольшей

⁴ Возможно, сами понятия танца и игры так близки в молдавском фольклоре и выражаются словом *joc*.

мере относится справедливое высказывание Е. Клетинича о том, что «музыка Л. Гулова <...> кинематографична, живописна, она словно иллюстрирует и сопровождает подразумеваемый зрительный ряд, сюжетную канву, воссоздает собственными средствами волнующие ситуации...» [65, с. 96]. В значительной мере это объясняется тем, что музыкальный материал *Сонаты* насыщен фольклорными мотивами, а «многие исполнительские приемы явно подмечены в виртуозном искусстве лэутаров, а фактурные решения то и дело заставляют вспомнить специфичную тарафную инструментовку» [65, с. 111].

Действительно, фольклорное начало, опора на национальные элементы, влияние лэутарской стилистики в этой части *Сонаты* запечатлены в наибольшей степени. На это же качество музыки указывает и Е. Абрамович: «Финал сонаты пронизан характерными интонациями и ритмами молдавских танцев. Чуткий слух композитора умеет безошибочно выделить самое существенное, самое важное и характерное в народных интонациях и это особенно ощутимо в финале сонаты, рисующем яркую жанровую картину» [41, с. 54].

Финал написан в форме рондо с двумя эпизодами, вступлением и кодой (схема 1.1.3.).

Схема 1.1.3.

Л. Гулов. *Соната* для скрипки и фортепиано. 3-я ч. Рондо

Раздел формы	Вступление	Рефрен	Эпизод I	Рефрен	Эпизод II	Каденция	Предикт	Рефрен
		<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A₁</i>	<i>C</i>			<i>A₂</i>
Темы	<i>a</i>	<i>aa₁</i>	<i>bcd</i>	<i>a</i>	<i>e</i>		<i>a</i>	<i>acde</i>
Тон. план	<i>a</i> → <i>D/D</i>	<i>D</i>	<i>a</i>	<i>D</i>	<i>b</i>	<i>e</i> →	→ <i>a</i>	<i>a</i>
Такты	1–16	16–54	55–159	159–171	171–238	239–254	255–288	289–368
Темп	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro non troppo</i>				<i>Allegro vivace</i>	<i>Tempo I</i>	<i>a tempo</i>

Музыкальное изложение начинается с небольшого вступления, которое мысленно рождает изобразительный ряд: народные музыканты словно стучатся в дверь, прислушиваясь, есть ли хозяева и спрашивая разрешения играть (пример 1.1.7.). Именно с такого «стука в дверь сердец слушателей» начинается финал. В этом вступлении в нюансе *pianissimo* зарождаются интонации будущего рефрена.

Пример 1.1.7.

Л. Гуров. *Соната*. 3-я ч., тт. 1-3

Allegretto ♩ = 84

Далее характеристичность музыки не ослабевает: можно представить, что, когда хозяева дома открывают дверь, вихрь праздника остановить уже невозможно: взлет пассажей словно подхватывает слушателя, унося в стихию танца (пример 1.1.8.).

Пример 1.1.8.

Л. Гуров. *Соната*. 3-я ч., тт. 4-8

[Allegretto] poco a poco cresc. e accel

Танцевальная тема-рефрен в тональности *D-dur* звучит уверенно, энергично и смело (пример 1.1.9.). Как указывает Е. Абрамович, «...рефрен в партии скрипки энергично поддерживается фортепиано, которое то удваивает мелодию, то имитирует ее, то представляет собой противосложение» [41, с. 54].

Пример 1.1.9.

Л. Гуров. *Соната*. 3-я ч., рефрен

[Allegro non troppo]

Такое соотношение ансамблевых партий словно олицетворяет единство выступающих танцоров. Главной задачей для исполнителей в данном разделе становится

идеальная ансамблевая точность и ритмическая четкость. В партиях скрипки и фортепиано надо обратить особое внимание на единообразие и слитность при исполнении штриха *spiccato* и в воспроизведении аккордовой фактуры. Скрипачу рекомендуется исполнять данный раздел в нижней части смычка максимально крупным штрихом, особое внимание обращая на отдельные восьмые смычком вниз, в которых перенос смычка при возврате к колодке должен происходить не за счет сокращения предыдущей ноты, а за счет скорости движения правой руки.

Проведение рефрена чередуется с двумя эпизодами. В первом из них (В: тт. 63-158), имеющем ярко выраженный плясовой характер, композитор цитировал подлинную молдавскую мелодию *Чокырлии (Жаворонок)*, которая с большим мастерством разработана в ансамбле скрипки и фортепиано (пример 1.1.10.)

Пример 1.1.10.

Л. Гуров. *Соната*. 3-я ч., тт. 57-66

[Allegretto]

The musical score is for a violin and piano ensemble. It begins with a tempo marking of [Allegretto]. The violin part features a melodic line with accents and slurs. The piano part provides accompaniment with chords and a bass line. The score includes dynamic markings such as *[ff]*, *p*, *sf*, and *mf*. A section marked *allarg.* is followed by *sf p a tempo* with triplet markings. The piano part features dense chordal textures and a steady bass line.

Мелодия *Чокырлии* была и остается настолько популярной в Молдове, что Е. Клетинич даже сомневался в возможности органичного ее введения в текст академического музыкального произведения. Музыковед писал: «Решение использовать в камерном ансамблевом сочинении столь известную народную пьесу безусловно в какой-

то мере спорно. Действительно, не противоречит ли олицетворяемое скрипичной импровизацией сольное виртуозное начало требуемому ансамблевому равноправию, и не чересчур ли откровенна жанровая природа данного эпизода для камерного сочинения? Но все же исполнение финала сонаты неизменно вызывает позитивную реакцию слушателей, чем немало обязано зажигательной фольклорной мелодии» [65, с.113].

Как известно, *Чокырлия* – неизменный репертуарный атрибут многих народных молдавских музыкантов-лэутаров. Е. Абрамович, в частности, свидетельствует, что «...в импровизациях на ее основе обычно встречается подражание пению птиц – жаворонка, соловья и др. Некоторые из таких приемов мы встречаем в финале сонаты, где партия скрипки носит виртуозный характер» [41, с. 56]. Как и в лэутарской традиции, мелодия *Чокырлии* звучит у солирующей скрипки, а фортепианная партия, имитируя тараф, осуществляет ритмогармоническую поддержку.

Пианисту, помимо ритмической четкости, необходимо проявить чуткость по отношению к партнеру, т.к. партия скрипки, хоть и предполагает достаточно точное соблюдение танцевальной ритмической структуры, но, одновременно, допускает и некоторую импровизационную свободу, так свойственную музыкальному фольклору.

Второй эпизод финала – это средоточие лирической сферы. В партии скрипки в среднем регистре звучит поэтичная, тонкая, очень певучая тема (тт. 175-238). Она сопровождается аккордовым фортепианным аккомпанементом, в котором периодически возникают краткие реплики-ответы скрипичной мелодии. Этот раздел формы, изложенный в далеком от главного тонального центра *b-moll*, содержит, вместе с тем, и скерцозные нотки. Они проявляются в использовании синкопированных ритмических формул, метрических перебивок, отрывистых штрихов, диссонантных аккордов (секундовые добавочные тоны в аккордах терцовой структуры). В момент подготовки последнего рефрена впечатление шутки создается тем, что расходящиеся кластерные последовательности в партии фортепиано (согласно авторской ремарке) исполняются суставами согнутых пальцев [65, с. 114].

В конце второго эпизода звучание темы постепенно захватывает верхний регистр, но, не дойдя до своей кульминации, перебивается легким наигрышем, который зеркально отражает первый мотив рефрена (тт. 199-200). Интонационно-ритмическое развитие этого наигрыша приводит к еще одной кульминации третьей части сонаты, которая открывает собой зону скрипичной каденции (тт. 239-255). Мощные два политональных аккорда на *ff* в партии фортепиано поддерживают экспрессивный «взрыв» скрипичной сольной каденции, завершающейся ниспадающим звуковым потоком.

Последнее проведение рефрена примечательно сочетанием основной темы финала с главной темой первой части сонаты, которая торжественно и мощно звучит в партии фортепиано в виде канона, как бы утверждая, что «высокое напряжение всех душевных сил лирического героя, его воля, целеустремленность преодолели все препятствия, ставшие на пути к осуществлению желанной цели» [41, с. 55]. В коде еще раз ярко проводятся темы рефрена и *Чокырлии*.

Финальный раздел *Сонаты* для скрипки и фортепиано Л. Гурова, отличающийся использованием виртуозных приемов в партиях обоих ансамблистов, достаточно труден для исполнения. Перечень технических средств, примененных композитором в музыке этой части, составляет внушительный список: это аккордовая техника, техника двойных нот, прыгающие острые штрихи, блестящая мелизматика, интонационная изощренность прихотливого рисунка каденций, а исполнение *Чокырлии* занимает в этом ряду особое место. Освоение технических трудностей финала – существенный этап работы музыкантов, т.к. исполнение потребует высокого мастерства и виртуозного владения инструментом. Учитывая эмоциональную насыщенность, разнообразие штриховой и образной сферы, размах произведения, можно определенно утверждать, что исполнение этого произведения требует от ансамблистов не только высокого уровня профессиональной подготовки, но и также требует хорошей сценической выдержки.

1.2. Обновление жанрового канона в сонатных опусах для скрипки и фортепиано В. Верховы с позиции исполнительской интерпретации

Самобытные новаторские произведения Виталия Верховы не однажды отмечались среди лучших на конкурсах творчества композиторов Молдавии, а также завоевывали внимание слушателей на концертах пленумов Союза композиторов МССР и СССР. Среди них – *Соната-рапсодия* (1970) и *Соната №2* для скрипки и фортепиано (1972). Их исполнителями были известные молдавские музыканты, среди которых современникам особенно запомнился камерный ансамбль Юрия Насушкина (скрипка) и Людмилы Ваверко (фортепиано) [48].

В обеих сонатах для скрипки и фортепиано В. Верховы наблюдается как сохранение традиционных черт жанра, так и обновление канонического решения. Новизна касается музыкального языка (мелодики, гармонии, метроритма, тембровой и динамической палитры), а также композиционно-архитектонических закономерностей. Сравнивая эти сонаты, О. Влайку пишет, что «...обе сонаты двухчастны, в них чувствуется опора на молдавский фольклор, имеются контрастирующие тематические комплексы,

претворяющие песенную и танцевальную жанровые сферы. Однако, несмотря на наличие сходства между описываемыми сонатами, они существенно разнятся как по композиционно-драматургическим особенностям, так и по музыкальному языку» [52, с. 109]. В *Сонате-рапсодии*, невзирая на разнохарактерный тематический материал частей, содержание идейного плана едино – это победа жизнеутверждающего начала. Во второй *Сонате* лирико-эпической первой части противопоставлен стремительный жанровый финал с импровизационно-джазовыми элементами.

Соната-рапсодия для скрипки и фортепиано (первая редакция – 1968 г., вторая редакция – 1970 г.) с успехом была представлена в Кишиневе, а потом и в Москве. В 1976 г. в издательстве *Cartea moldovenească* были опубликованы ноты. В наши дни *Соната-рапсодия* пользуется заслуженной симпатией как исполнителей, так и слушателей, неизменно входит в репертуар студентов кафедры камерного ансамбля АМТИИ, как на переводных, так и на государственных экзаменах. Она всегда воспринимается свежо и вдохновенно.

Критики отмечали это произведение как опус «...с национальной почвенностью музыкального языка и характерностью мелодических образов» [101, с. 22] и указывали, что в самом названии сочинения автор соединяет полярные между собой жанры: сонату, канонизированную по композиционно-драматургической модели, и рапсодию, характеризующуюся импровизационно-концертной, контрастно-непредсказуемой логикой. Об этом, в частности, пишет музыковед В. Сандрацкая: «Композитор „скрещивает” жанры, противоположные по конструктивным свойствам» [101, с. 21].

Общую структуру *Сонаты-рапсодии* можно выразить следующей схемой: 1.2.1. Рассмотрим подробнее особенности композиции, драматургии, средств выразительности и конкретных исполнительских приемов данного произведения. Драматургия первой части, написанной в сонатной форме, легко могла бы быть иллюстрирована театральным действием.

Схема 1.2.1.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 1-я ч.

Раздел формы	Экспозиция						Разработка		
	ГП			СП	ПП	ЗП	I фаза. Эпизод	II фаза	III фаза <i>Cadenza</i>
	Вступл.								
Тем. эл-ты	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c+d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>g₁+h</i>	<i>e₁</i>	<i>i</i>
Тон. план	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>cis/C</i>	<i>Es</i>	<i>es</i>	<i>fis</i>	<i>es</i>	<i>as</i>	<i>G/g</i>
Такты	1–2	3	4–30	31–40	41–62	63–73	74–89	90–107	108–114
Темп	<i>Acuto</i>	<i>Andante e dolce</i>	<i>Allegro con fouco</i>		<i>Devoto</i>		<i>Vigoroso</i>	<i>Pressanto</i>	<i>Dolcissimo ed adagio</i>

(продолжение схемы)

Раздел формы	Реприза			
	ГП	ПП	СП	Вступление (заключение)
Тем. эл-ты	<i>a</i> ₁	<i>f</i>	<i>e</i> ₁	<i>a</i>
Тональный план	<i>cis/C</i>	<i>e</i>	<i>C</i>	<i>a</i>
Такты	115–136	137–144	145–152	153–154
Темп	<i>Danza intimo</i>	<i>Grandioso</i>	<i>flautando</i>	<i>Acuto</i>

Так, вступление строится на сопоставлении, противостоящих по своему образному плану, двух тематических элементов. По «режиссерскому замыслу» они должны привлечь внимание присутствующих к дальнейшему появлению важного персонажа – главной темы. Первый из них (*a*), отмеченный авторской ремаркой *Acuto* (итал. пронзительный, резкий), исполняет роль интрадных фанфар (пример 1.2.1.).

Пример 1.2.1.

В. Верхола. *Соната-рансодия*. 1-я часть, эл-т *a*

Нарочито острые созвучия в синкопированном ритме на *forte* исполняются скрипачом сильным и стремительным штрихом, почти *martelé*, используя максимально широкий смычок. В этом движении надо избегать призвуков (треск, дребезжание), достигая яркого, с металлическим оттенком звучания каждой ноты. У пианиста также представлены мощные звуковые «мазки» аккордовых комплексов.

Второй тематический элемент вступительного раздела (*b*), привлекающий внимание слушателей, выступает как новый интонационный «участник» – это женственный образ, который создается при помощи нисходящих секунд в характере дойны. Исполняется он соло скрипки певучим *legato* в свободной манере, недаром автор не сковывает тактовыми ограничениями течение мелодии. Она свободно парит в медитативно-созерцательном течении внутреннего диалога, то поднимаясь, то опускаясь. Изложение пронизано спокойными речитативными интонациями. Скрипачу это небольшое соло следует исполнять, осуществляя декламационное произношение отдельных звуков, для этого в

начале каждого звука надо делать небольшой импульс горизонтального движения, а перед соединением со следующим звуком несколько замедлять его. На длинных половинных нотах скрипачом используется прием выдержанного звука (*son filé*), приближающее звучание скрипки к протяжному пению человеческого голоса. Внезапное *crescendo* от приглушенно-таинственного до зло-гротескного и акцентированная октава с резкой септимой в аккорде фортепиано обрывает этот краткий вступительный раздел (пример 1.2.2).

Пример 1.2.2.

В. Верховла. *Соната-рапсодия*. 1-я часть, эл-т b

Andante e dolce

Главная тема (*Allegro con fuoco*) врывается на воображаемую интонационную сцену как стихия огненного танца. Синкопированный аккомпанемент в партии фортепиано имитирует цимбальную фактуру и подчеркивает характерную ритмическую организацию восьмых долей пульсацией 3+3+2. На искрящемся акцентами фоне скрипичная мелодия появляется как ликование жизнеутверждающего начала. Форшлаг и опевания, сопровождающие появление каждого долгого звука, не только напоминают лэутарские приемы национального колорита, но и помогают передать экспрессию энергичного танца (пример 1.2.3).

Пример 1.2.3.

В. Верховла *Соната-рапсодия*. 1-я ч., г.п.

Allegro con fuoco

Скрипачу при исполнении длинных тонов необходимо сочетать импульс атаки каждого форшлага с продуманным распределением скорости ведения смычка. А в

проведении всей темы сохранять насыщенное звучание и интенсивную вибрацию. Далее скрипач *solo* подхватывает имитацию цимбального перебора, в нем акцентированные ноты выявляют скрытое двухголосие. Постепенное *crescendo*, достигаемое присоединением фортепианного сопровождения, приводит к кульминации этого раздела. В связующей партии серии резких синкопированных аккордов, перебивая друг друга, обрываются на *fff* (тт. 31-36). «Испуганные» реплики одинокой скрипки после мощной кульминации в ниспадающем движении постепенно замирают и подводят к вступлению побочной темы.

Авторская ремарка *Devoto* (*итал.* набожно, благочестиво) сопровождает начало побочной партии, которая открывает перед слушателями новую образную сферу. Звукопись побочной темы богата колористическими приемами, напоминающими импрессионистические краски: на память приходят образы лунного света, звуков колоколов старых замков, игры воды в произведениях К. Дебюсси. Как из призрачного мира легких перезвонов колоколов рождается изысканно благородная тема побочной партии. Она разворачивается в форме четырех лаконичных предложений и скользящими шагами, как бы по воздуху, легко двигается на большие звуковысотные расстояния (пример 1.2.4.). Мелодическая линия совершает путь от спокойного повествования на *piano* в нижних регистрах скрипки на струне *G* к напряженному экспрессивному пику в верхних позициях струны *E*, доходя до глубокого, но в то же время сдержанного *forte*. Последующий спад в тройном эхообразном повторе нисходящих ламентозных интонаций с увеличенной секундой замыкает круг движения, останавливаясь на звуке *b* и возвращаясь к начальной точке шествия побочной партии.

Пример 1.2.4.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 1-я ч., п.п.

Следуя рекомендации автора о характере музыки, скрипачу в исполнении побочной темы, важно не форсировать звук, а стремиться к благородному, певучему и свободному звукоизвлечению. Начало побочной темы должно быть связано с легким воздушным

тоном, с ощущением как бы парящего смычка, при этом необходимо максимально «маскировать» все смены смычка, сохраняя единство линии фразы. Каждое последующее предложение, как поэтический параллелизм, подтверждает и усиливает изложенную ранее музыкальную мысль, подхватывает ее и развивает. Трепетное вибрирование звукового пространства живописной фортепианной фактуры открывает скрипачу возможность свободно строить агогику всех построений, добываясь максимальной смысловой выразительности. Постепенно, вместе с частотой колокольного перезвона у фортепиано, сила скрипичного звука возрастает, достигая декламационной завершенности каждого звука. Фактура фортепианной партии представляет собой расшифрованное звучание апподжиатуры, о специфике интерпретации которой пишет В. Гриб в посвященной этой теме статье *Tipuri de ornamente în muzica instrumentală tradițională* [23, p. 134]. Пианисту важно обратить внимание на рекомендацию автора об использовании педали *con sordino* и вместе с тем требование применять колористическую педаль *con ped.* на одну гармонию, передавая звукопись колоколов, воды и света (тт. 41-62). Заключительная партия в драматургическом плане двойственна: в партии скрипки продолжают развиваться кантиленные обороты из побочной темы, а в фортепианном аккомпанементе зарождаются секундовые интонации, которые приобретут новую краску в дальнейшем.

Разработка открывается эпизодом *Vigorouso* (*итал.* энергично, решительно, грубо). На фоне знакомых уже секундовых интонаций, но теперь звучащих угрожающе и напряженно, появляется новый интонационный образ. Это эпатажная, динамичная и даже грубая сила (тт. 74-89). Если побочная тема напоминала о молитвенной сосредоточенности и укрепляющейся силе духа, то внезапное начало эпизода воспринимается как полный ее антипод. На музыкальную сцену словно врывается кавалькада байкеров с неистовым ревом моторов (пример 1.2.5.).

Пример 1.2.5. В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 1-я ч., эпизод в разработке

Vigorouso

8

Преображенная тема главной партии с трудом узнается в новом облиции. Острые диссонансы двойных нот в скрипичной партии и перебивающие взрывы аккордового рокота в партии фортепиано, изменчивая структура ритмической организации, смена четырехдольного (4/4) и пятидольного (5/8) размеров, – все это потребует от дуэта ритмической точности и репетиционной работы.

Помимо ансамблевых сложностей, в разделе *Vigorouso* каждому инструменталисту надо решить собственные исполнительские задачи. У скрипача вместе с поиском аппликатурного и позиционного решения в репликах с использованием двойных нот, важной колористической задачей является адекватная штриховая палитра. Имитируя резкость сигнала клаксонов, подчеркивая угловатость и нарочитую эпатажность диссонирующих интонаций, для более рельефной четкости скрипачу надо использовать плотное *détaché*, подчеркивая активной атакой каждый звук и, совершая горизонтальный импульс проведения смычка вместе с укол-нажимом «в струну» (тт. 78-89)⁵. Фактура фортепианного сопровождения нарочито противопоставляется партии скрипки. Находясь в одной образной сфере, они, тем не менее, конфликтуют между собой. Перебивая и как бы «перекрикивая» друг друга, каждая из них настаивает на своем. Здесь, как и ранее, общей задачей для ансамблистов является ритмическая точность.

В следующей фазе разработки *Pressante* (*итал.* усиленно, сжимая) спор персонажей неожиданно разрешается вихрем огненного танца (тт. 90-107). Повторяющиеся «закручивающиеся» скрипичные обороты с разнообразными вариантами мелодического рисунка передают виртуозность танцоров в замысловатых фигурах народной пляски (пример 1.2.6.).

Пример 1.2.6.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 1-я ч., разработка, II фаза

Pressante

⁵ Детальные рекомендации о штриховой технике можно найти в работе А. Ширинского *Штриховая техника скрипача* [79, с. 37].

Нарастание танцевальных вихрей, не достигнув кульминации, вдруг обрывается чередой резких «отсекающих» аккордов из первого тематического элемента вступления (тт. 95-98). Быстрые кружащиеся пассажные фрагменты с мелизматикой в народном стиле, поочередно проводящиеся в партиях скрипача и пианиста, представляют трудность для обоих исполнителей.

Замысловатость группировки длительностей потребует поиска оригинального аппликатурного решения и пальцевой ловкости. Скрипачу в исполнении этого раздела важно учитывать и опираться на традиционные приемы народных музыкантов, которые для игры мелизматических последовательностей используют верхнюю часть смычка и кистевое движение правой руки, подчеркивая артикуляцию мелких лиг. Подробные рекомендации такого рода содержатся в диссертационном исследовании В. Гриба [23].

Взлетев в пассаже к звуку g^3 , скрипичный речитатив неожиданно замирает на *ritenuto diminuendo* и открывает собой лирически окрашенное соло скрипки *dolcissimo ed adagio* импровизационного характера (пример 1.2.7.).

Пример 1.2.7.

В. Верхола. *Соната-рансодия*. 1-я ч., т. 108

[Pressante]

The image shows a musical score for a violin solo. It begins with the instruction "[Pressante]" above the staff. The tempo and dynamics are marked as "p dolcissimo ed adagio". The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a triplet of eighth notes indicated by a "3" below the staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written on a single staff with a treble clef.

Так, кадры замедленной съемки вдруг выхватывают в калейдоскопе праздника переживания и гамму чувств одного героя. В лирическое скрипичное соло, которое развивается на основе дожнообразных интонаций, врываются яростные фортепианные реплики из *Vigorouso* (тт. 109, 111 и 113). Аккордовые «выкрики», хоть и звучат с нарастающей динамикой (*f*, *ff* и *fff*), никак не отражаются на течении плавной задумчивой речитативной мелодии скрипки. В высоких регистрах она как бы парит надо всем. Контраст образных сфер этого раздела потребует от ансамблистов полной погруженности в характер музыки и убедительности в передаче конфликтных противопоставлений.

В репризе представление основных тем происходит в том же порядке, в котором они изложены в экспозиции. Существенно изменяется характер каждой из них. Танцевальность главной темы здесь преобразуется: вместо энергичного движения появляется утонченно грациозное скольжение (тт. 115-136). Автор сопровождает этот раздел ремаркой *Danza intimo*. Пред нами медленный танец молодых девушек – молдавская хора. Тема звучит проникновенно и выразительно у скрипки в высоком

регистре, в нюансе *piano*. Ее изысканное изящество подчеркивается аккомпанементом, состоящим из двух элементов: мягкой поступи аккордов в характерном ритме хоры и гибкой пластики последовательности из трех пар нисходящих секунд.

В числе ансамблевых задач укажем следующие. Для пианиста важно умение передать в медленном темпе пластику и мерность танцевального ритмического пульса хоры; помимо этого, он должен проявить ансамблевую чуткость, чтобы дать возможность скрипачу выразительно и свободно провести мелодию *Danza intimo*. Для мягкого подчеркивания аккордовой поступи рекомендуется использовать прямую педаль на полтакта (пример 1.2.8.).

Пример 1.2.8.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 1-я ч., тт. 115-118

[Danza intimo]

Для скрипача в исполнении этого раздела, кроме интонационных сложностей проведения темы в высоких позициях, немаловажной задачей будет работа над качеством вибрации, особенно над ее интенсивностью. Мелкая, «серебристая» вибрация украсит исполнение главной темы и наряду с качественным *legato* станет важным средством выразительности.

В репризе изложение побочной темы доверено скрипачу соло и представлено в следующем разделе с ремаркой *Grandioso*, которая сама по себе говорит о величии и масштабе новой образной сферы. Трепетная и тонкая побочная тема в экспозиции (*Devoto*) здесь, в репризе, предстает в нюансе *ff* в мощном звучании двойных нот. Каждое предложение-высказывание скрипки сменяется несколькими колокольными аккордами фортепиано. Речитативно-скандирующий ее характер предполагает свободу, и, хоть автор и не указывает в нотах *Tempo rubato*, для артикуляционной выразительности вполне уместно в исполнении сольных проведений некоторая импровизационность (тт. 137-140).

Агогические акценты, отмечающие пики подъемов, позволят скрипачу передать величественность и широту свободного дыхания, ярче выделить вершины каждой фразы

(пример 1.2.9.). На длинных нотах в конце каждой реплики следует не делать *diminuendo*, а на выдержанном звуке (*son filé*), подчеркивая нарастающее напряжение, делать вибрационное и динамическое *crescendo*, в конце активно завершая ноту вверх смычком. Педализация на каждую группу широких колокольных ударов поддержит и придаст объемность звучанию этого эпизода.

Пример 1.2.9.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 1-я ч., тт. 136-138

The image shows a musical score for a section titled "Grandioso". It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin part begins with a melodic line marked *ff* (fortissimo), featuring a triplet of eighth notes. The piano part provides accompaniment with sustained chords, also marked *ff*, and includes a "con Ped." (con piana) instruction. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Связующая тема, пульсирующая и энергичная, в репризе также преобразуется. Она звучит в партии скрипки, сопровождаемая авторской ремаркой *flautando* (тт. 145-152). Мечтательная и зыбко струящаяся мелодия, как бы рожденная в мерцающем свете, предстает в укрупнении длительностей. Ее едва поддерживают одинокие колокольные перезвоны на *p* у фортепиано. Первая часть цикла завершается краткой репликой *Acuto*, точным повтором первого тематического элемента-эпиграфа интрадных фанфар из вступления к части (тт. 153-154).

Схема 1.2.2.

В. Верхола. *Соната-рапсодия* для скрипки и фортепиано. 2-я ч.

Раздел формы	Экспозиция					Разработка		Реприза зеркальная		
	Вступ	ГП	СП	ПП	ЗП	Каденция	Эпизод	ПП	Вступ	ГП
Тем. эл-ты	<i>a+b</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂ + <i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>a+b</i>	<i>a</i>
Тон. план	<i>e</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	~	~	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>es</i>
Такты	1–6	7–24	25–36	37–52	53–63	64	65–87	88–103	104–109	110–139
Темп	<i>Veemente</i>			<i>Con spirito</i>		<i>Lamentos o (solo violin)</i>	<i>Lamentoso (e quasi cadenza)</i>	<i>Danza per tutto</i>	<i>Veemente</i>	

Вторая часть *Сонаты-рапсодии* продолжает развитие драматургической линии первой части. Она написана в сонатной форме со вступлением, средней частью, сочетающей черты каденции и эпизода, и зеркальной репризой (схема 1.2.2.). Указание

автора в начале части *Veemente* (пер. с итал. – неистовый) говорит о темпераменте и безудержном характере музыки, который является основным для всего финала *Сонаты*.

Часть открывается шеститактным фортепианным вступлением, состоящим из двух элементов. Первый из них поручен фортепианной партии и строится как цепочки трехдольных мотивов, границы которых не совпадают с тактовым делением (ритмический прием гемиолы). Они сразу же создают скерцозный характер.

Нисходящий звуковысотный рисунок и порядок вступления вызывают впечатление шуточной игры с кувырканиями и скатыванием с горок. Аккорды-кластеры, завершающие каждый мотив, напоминают притопывания каблучков танцоров (пример 1.2.10).

Пример 1.2.10.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 2-я ч., тт. 1-3

Veemente



Пианисту важно мыслить эти последовательности в двухдольном размере, подчеркивая синкопированное расположение акцентированных аккордов и, хотя на это провоцирует ритмический рисунок, не допускать ошибку, перенося сильную долю на акцентированный аккорд.

Пример 1.2.11.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 2-я ч., тт. 4-6

[Veemente]



Второй элемент вступления, тоже у фортепиано, имитирует цимбальный перезвон двух повторяющихся аккордов, завершающийся утверждающим ударом *sf* на звуке *E* (пример 1.2.11.). В этом вступительном разделе ритмическая структура, имитирующая ударные приемы игры на цимбалах, является одним из основных средств выразительности. Пианисту рекомендуется использовать педаль очень лаконично, только на

акцентированных аккордах-кластерах, максимально стараясь передать четкость цимбальных приемов звукоизвлечения

Вступление скрипки, знаменующее начало основного раздела главной партии, продолжает развивать два представленных элемента. Но здесь они даны в восходящем порядке (пример 1.2.12.). В интонационно-ритмическом плане этот тематический элемент не связан прямым цитированием с молдавскими народными танцами, но, как отмечает О. Влайку, «по структурно-ритмическим, мелодико-интонационным и образно-эмоциональным признакам главная тема II части напоминает мелодии типа бэтуга-хора» [51, с. 112].

Пример 1.2.12.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 2-я ч., тт. 7-17

The image displays a musical score for a violin and piano. The title above the score is "[Veemente]". The score is written in 2/4 time. The violin part (top staff) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The piano part (bottom two staves) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a complex accompaniment with clusters and moving lines in both hands. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Жизнеутверждающие, полные неистовой энергии, подстегиваемые аккордами-кластерами у фортепиано, каскады гаммообразных скрипичных мотивов, как солнечные брызги, разлетаются то вверх, то вниз, ненадолго кружась на верхушках. Цимбальный перезвон вновь отграничивает проведения темы в ансамбле со скрипкой.

Связующая партия базируется на этих же интонационных элементах, но сразу же они соединяются по принципу обращения: нисходящее движение в партии правой руки сочетается с восходящим в левой (тт. 25-27). Композитор словно передает звуками динамику и рисунок народного молдавского танца, в котором танцоры, взявшись за руки, в стремительном движении, то сходятся, то расходятся, рисуя узоры танцевального плетения. Скрипачу рекомендуется сохранять точную ритмическую структуру

гаммообразных пассажей, не поддаваясь искушению сыграть их максимально быстро, а также всегда помнить об имитации игры на цимбалах. Именно представление о характере игры на этом народном инструменте поможет скрипачу найти нужный образ и четкость ритмической организации пассажных последовательностей.

Побочная партия *Con spirito* развивается также в танцевальном ключе, но использует контрастный мелодический материал. Тема представлена в тональности *h-moll*. Насыщенное звучание скрипки в нижнем регистре имеет напряженно-эмоциональный характер и выразительно сопровождается мерной пульсации аккордов фортепиано. Побочная партия начинается в нюансе *p* и, по указанию В. Верхола, проводится с сурдиной, что в сочетании с ремаркой *Con spirito* создает напряженный образ сдерживаемой пылкой страсти (пример 1.2.13.).

Говоря об ансамблевых задачах в исполнении побочной темы, важно отметить, что скрипачу и пианисту надо хорошо понимать задачи образно-содержательного плана. Однообразии аккомпанемента (повторение одной гармонии и ритма на протяжении шести тактов) не должно провоцировать расслабление и монотонность. Наоборот, каждый такт фортепианной пульсации должен приводить к первым долям последующего такта, где скрипач после длинных нот играет характерные фигуры, постепенно поднимаясь не только от нижнего регистра выше и выше, но и все время поднимая градус эмоционального настроения. Сопровождение фортепиано, подобно напряженному пульсу танго, исполняет важную роль в создании страстного (пылкого) образа.

Пример 1.2.13.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 2-я ч., тт. 37-43

Con spirito
(sul G)

The image shows a musical score for a violin and piano. The violin part is in the treble clef, and the piano part is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Con spirito' and 'sul G'. The violin part begins with a rest, then enters with a melodic line marked 'p' and 'con sord.'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords marked 'sf sub p' and 'pp'.

Динамические указания, сопровождающие побочную партию, лаконичны. Хотя в тексте нет указания *crescendo*, но общий вектор динамического плана, а также завершающее *sf* с последующим *sub p* в т. 53 говорят о нарастающей динамике. Исходя из вышесказанного, распределение силы звука и интенсивность вибрации у скрипача должны быть подчинены передаче возрастающей напряженности. Внутреннее динамическое и

эмоциональное нарастание также важно учитывать при исполнении длинных нот на протяжении всего раздела (тт. 39-53). Требуется обратить внимание на выполнение характерных орнаментальных украшений, которые предваряют начало первых долей каждого такта в партии скрипача. Как свидетельствует В. Гриб, в румынском фольклоре их интерпретация требует выполнения орнаментов с максимальной скоростью [23, с. 133]. При этом основной темп, независимо от того, быстрый он или медленный, в соответствии с лэутарскими традициями, не влияет на скорость исполнения орнаментов, – скрипачи должны артикулировать их как можно быстрее. Это связано с тем, что, по мнению известного румынского этномузыковеда Т. Александри, мелкая техника является доказательством высокого уровня исполнительского мастерства скрипача и составляет одну из основных черт стиля самых известных лэутаров [2, с. 91].

Фортепианная педализация в побочной партии подчинена двум задачам: с одной стороны, показу возрастания динамической интенсивности, а с другой, – созданию четкости ритмической пульсации. В начале побочной, в связи с использованием сурдины у скрипки, пианисту может быть рекомендовано применение левой педали, но с постепенным нарастанием звучности у скрипача и появлением указаний *mf* и *senza sordina* целесообразно добиваться четкости барабанного танцевального ритма, исполняя аккорды без педали (тт. 48-52).

Заключительная партия, будучи кульминационным разделом экспозиции и возникая после указания нюанса *sub p*, строится как динамическое нарастание *poco a poco crescendo*. Эту возрастающую ритмическую волну аккордового *ostinato* желательно исполнять на одной педали (тт. 53-58). На пике кульминации она обрывается и внезапно замирает. После краткой паузы, которую важно не сокращать, а, наоборот, подчеркнуть, врывается сольная фортепианная каденция, ниспадающие трехдольные реплики разделены в ней напряженными восьмыми паузами (пример 1.2.14.). Эта небольшая пятитактная каденция подготавливает начало разработочного раздела.

Пример 1.2.14.

В. Верхола. Соната-рапсодия. 2-я ч., тт. 59-63

The image shows a musical score for a piano part, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and begins with a dynamic marking of *fff*. The first staff has a tempo marking of *[Veemente]* and a first ending bracket over the first two measures. The second staff has a dynamic marking of *pp* at the end. Performance instructions include *dim. e rall.* and *pp*. The score features complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes.

В скрипичном соло *Lamentoso* композитор имитирует приемы свободной импровизации. Здесь не указан размер и нет тактовых черт; все это допускает большую вариабельность в метроритмической организации исполняемого музыкального материала. Автор, кроме начального *p*, не дает никаких динамических указаний. Отсутствуют также какие-либо штриховые пояснения, но логика развития говорит о нарастающей динамике, как в интенсивности звукового колорита, так и в экспрессивности образной сферы. Начиная от спокойного размышления и имитируя эпическое повествование, развертывание материала демонстрирует усиление напряжения, интонации вскоре доходят до скандирующих выкриков с использованием острых диссонирующих интервалов двойными нотами (т. 64). В звуковысотной стороне музыкальной ткани используются речитативные интонации (пример 1.2.15.).

Пример 1.2.15.

В. Верхола. *Соната-рапсодия*. 2-я ч., т. 64



Этот каденционный раздел представляет трудность для скрипача-исполнителя, т.к. требует не столько блеска и технической оснащённости, сколько мудрости и зрелого музыкального мышления. Рекомендуется хорошо продумать и понять смысловое наполнение всех интонаций музыкальной речи. Дослушивая завершения каждой реплики, в то же время важно не допускать возникновения сегментарности этого эпизода, сохраняя целеустремленность к кульминации и не теряя движения на длинных нотах.

С т. 65 начинается второй раздел разработки – эпизод, в котором фортепиано подхватывает повествование скрипки в манере импровизационного диалога. Реплики обоих ансамблистов развиваются как бы независимо друг от друга, они то замирают, то усиливаются до эмоциональных реплик-выкриков. Авторские указания педали в фортепианной партии начинаются лишь с т. 75, что свидетельствуют о минимальном ее использовании в предыдущих тактах этого эпизода. Целостное исполнение всего разработочного раздела, дробного по своей структуре, и задача сохранения внимания слушателей потребуют от исполнителей большого репетиционного усердия и ансамблевого мастерства (тт. 64-87).

Реприза построена на представлении тем в зеркальном порядке. Танцевальная тема побочной партии *Danza per tutto* ярко и жизнеутверждающе звучит на *ff* в аккордовом сопровождении, вновь имитирующем игру на цимбалах. Проведение темы опять доверено

скрипке, здесь она звучит на септиму выше, в тональности *a -moll*, постепенно поднимаясь из среднего регистра в высокие позиции.

Главная тема в репризе так же, как и в экспозиции, предваряется кратким шеститактным вступлением (тт. 104-109), но принцип зеркальности тут воплощается особым образом. «Зеркало» располагается между партиями правой и левой руки фортепианной фактуры, приводя к обращению ее элементов. Если гаммообразные мотивы в экспозиции исполнялись правой рукой в нисходящей последовательности, то в репризе они избегают в басовом регистре партии левой руки. В то же время пульсация аккордовых кластеров в репризе переходит из партии левой руки к правой (тт. 104-106). Цимбальный перезвон, будучи вторым интонационным элементом вступления, также предваряет основной раздел главной партии (тт. 107-109). Его рекомендуется играть без педали, для имитации четкости цимбального звукоизвлечения. Основной раздел главной партии в репризе точно воспроизводит ее экспозиционное звучание. Завершается вторая часть и *Соната-рапсодия* в целом на *ff* радостным цимбальным рефреном-перезвоном.

Таким образом, убедительная интерпретация *Сонаты-рапсодии* В. Верховлы, действительно, зависит от понимания ансамблистами жанровой двойственности произведения. Сонатные черты обеспечивают музыке идейно-образную значимость и наличие нескольких контрастных тематических комплексов – активной действенности, кантиленной лирики, динамичной танцевальности. Ладотональные закономерности сочинения также соответствуют принципам сонатности. С другой стороны, жанровые черты рапсодии проявляются в чередовании разнохарактерных эпизодов на народно-песенном материале и в коллажной логике структуры, о чем свидетельствуют частые смены темповых указаний: так, только в первой части произведения встречаются 11 темповых указаний: *Acuto, Andante e dolce, Allegro con fuoco, Devoto, Vigoroso, Pressante, Dolce ed adagio, Vigoroso, Danza intimo, Grandioso, Acuto*.

О. Влайку справедливо указывает, что *Соната-рапсодия*, владевшая вниманием композитора на протяжении двух лет, естественным образом повлияла и на появившуюся в 1972 г. *Сонату №2* для скрипки и фортепиано [52, с. 108]. В ней продолжается линия экспрессивных музыкальных образов, а также развивается идея сочетания сонатных принципов с иножанровыми, в частности, концертными закономерностями.

Соната №2 В. Верховлы написана в форме двухчастного цикла, части которого контрастируют по образному строю, тематическому материалу и фактурному изложению. Импровизационно-распевная музыка первой части противопоставлена острым джазовым звучаниям второй. Характеризуя образный строй и средства выразительности начальной

части, О. Влайку пишет: «Первая часть сонаты – это медленная музыка (*Adagio*), где господствуют лирико-эпические, с элементами медитации образы. Музыкальный материал постоянно обновляется, что ассоциируется с импровизацией и приводит к многотемности и некоторой калейдоскопичности. Однако все темы I части интонационно родственны, поэтому ощущения пестроты и интонационной чужеродности не возникает» [52, с. 114].

Adagio написано в свободно трактованной сонатной форме с зеркальной репризой и кодой (схема 1.2.3.).

Схема 1.2.3.

В. Верхола. Соната № 2. 1-я ч.

Раздел формы	Экспозиция					Разработка	Реприза		Сода	
	ГП		СП	ПП	ЗП		ПП	ГП	Фаза I	Фаза II
	Intro	Осн. раздел								
Тем. эл-ты	$a+b$	$c+a+b$	d	e	e_1+d_1	$f+a+d_2$	e_1+d_1	$a+c+d_3$	b	$c+a$
Тон. план	<i>cis</i>	~	~ <i>a</i>	~ <i>Ges</i>	~	~	~ <i>a</i>	~	~	~
Такты	1–4	5–20	21–30	31–45	46–51	52–57	58–68	69–86	87–91	92–96
Темп, характер	<i>Adagio</i>						<i>Molto espresivo</i>	<i>Molto espressivo</i>	<i>A tempo</i>	<i>Adagio</i>

Можно согласиться с О. Влайку в том, что эта структура обладает чертами симметрии, всегда свойственной концентрическим построениям [52, 114]. Экспозиция подразделяется на два раздела: в первом экспонируются главная и связующая темы, во втором – побочная и заключительная. Главная партия (тт. 1-20) предстает в форме периода из двух предложений, которые соотносятся по принципу вариантности. Каждое из предложений подготавливается вступительным построением, состоящим из двух элементов. Первый элемент объединяет две чистые квинты (*D–A* и *cis²–gis²*), регистрово удаленные друг от друга и предваренные полутоновыми хроматическими задержаниями (элемент *a*); второй характеризуется размеренными аккордами, напоминающими далекие удары колокола (элемент *b*); оба проходят в партии фортепиано и создают тревожный характер отдаленного колокольного набата (пример 1.2.16.).

Пример 1.2.16.

В. Верхола. Соната № 2. 1-я ч., тт. 1-4

Adagio

Важно обратить внимание на штриховую точность при исполнении *non legato* начальных субмотивов в партии рояля, изложенных тридцатьвторыми длительностями. Для достижения этого в педализации первых тактов рекомендуется использовать запаздывающую педаль после тридцатьвторых нот на вторую восьмую, соединяя далее педалью каждое построение в три такта (тт. 1-3, 4-6, 10-12, 13-15). Исходная интонационная фигура, наподобие лейтмотива, несколько раз прозвучит в первой части *Сонаты* и будет способствовать интонационному единству целого.

О. Влайку характеризует драматургические функции участников ансамбля в этом разделе формы следующим образом: «Импровизационность музыки и ее медитативный характер обуславливают и распределение функций между партиями скрипки и фортепиано. Скрипка является носителем мелодического, кантиленного начала, фортепиано выполняет в основном функцию сопровождения. Однако и фортепианная партия наполнена важными интонационными оборотами, своего рода тематическими персонажами» [52, с. 115]. Философски-задумчивая скрипичная мелодия имеет волнообразное строение. Автор скрывает акцентность четырехдольного метра за счет того, что подъемы и спады мелодических мотивов каждый раз «захватывают» лигами сильные доли последующих тактов (пример 1.2.17.).

Пример 1.2.17.

В. Верхола. *Соната* № 2. 1-я ч., тт. 4-12

The image shows a musical score for the first movement of Sonata No. 2 by V. Verhola. The score is in 4/4 time and marked [Adagio]. It features a violin part and a piano part. The violin part starts with a melodic line that is phrased across bar lines, with accents on the strong beats of the following measures. The piano part provides accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp).

Задача правильной фразировки требует от исполнителей не только «преодоления» акцентности сильных долей, но и верной трактовки пауз. Развитие музыкальной мысли осуществляется диалогически, комплементарно, как бы «перешагивая» сквозь пространство пауз в обеих партиях ансамбля, когда в моменты глубоких цезур у одного исполнителя продолжается движение музыкального повествования у другого. При этом функции инструментов ансамбля индивидуализированы: скрипка ведет мелодию, фортепиано поддерживает ее одиночными аккордами. Скрипачу необходимо добиваться идеальной ровности звука, используя в начале раздела прием *non vibrato*. В исполнении

первого предложения для передачи постепенности динамического процесса важно качество максимального ансамблевого единодушия.

Второе предложение, начинаясь на квинту выше (т. 14), отличается большей взволнованностью. Быстрое нарастание напряженности приводит к кульминации всего раздела (тт. 19-20), которая угасает в связующей партии, построенной как последующее нисходящее движение (тт. 21-30). В исполнении всего раздела главной и связующей партий исполнителям надо добиваться точного распределения динамического нарастания и спада, а в партии скрипки аккуратно выполнять авторские указания акцентировки в реплике на пике кульминации. Начиная с т. 20, плавное скрипичное *legato* сменяется широким штрихом *détaché*, исполнение которого после акцентированных восьмых продолжается с активной артикуляцией каждого звука, атакой подчеркивая экспрессивность характера нисходящих интонаций.

Родственные между собой побочная (тт. 31-45) и заключительная (тт. 46-51) партии имеют танцевальный характер благодаря акцентному метру (12/8) и строению фортепианной фактуры, в которой на фоне остиной басовой формулы с мерным чередованием подъемов и спусков четвертными длительностями проходит другая выдержанная фигура триолями (пример 1.2.18.).

Пример 1.2.18.

В. Верхола. *Соната* № 2. 1-я ч., тт. 31-33

[Adagio]



В фортепианной фактуре данного раздела взаимодействуют разноплановые элементы, каждый из которых по-своему передает движение и ставит определенные исполнительские задачи. В басу ритмическая пульсация выражается поступью четвертных нот с точкой *non legato*. В этом голосе важно передать линию сквозного поступательного движения, стараясь преодолеть механистичность точного повтора однотоковой фактурной ячейки. Плавные триоли в партии правой руки сочетают мягкую танцевальность с гибкой текучестью, при этом каждый звук в этой фигуративной линии слышен отчетливо и ясно, он не совпадает с тонами равномерного движения баса.

Сквозному развитию и нарастанию напряжения помогает потактовая запаздывающая педаль в фортепианной партии, которая подчеркивает остинатность гармонии (тт. 31-39,

40-45, 46-51). На этом фоне в партии скрипки возникают мелодии побочной и заключительной тем. Они родственны скрипичной теме главной партии. Перед слушателями здесь возникает лирически-благородный образ взволнованно-мятущегося характера (пример 1.2.19.).

Пример 1.2.19.

В. Верхола. *Соната № 2*. 1-я ч., тт. 34-39

[Adagio]

Особой задачей для скрипача здесь является умение быстро передать изменение музыкальной образности от нежной лирики первой кантиленной фразы к трепетному взлету второй и, далее, к ощущению отчаяния погружения в бездну. Для решения этой задачи скрипачу рекомендуется использовать постепенно нарастающую интенсивность и амплитуду вибрации и соразмеренное ей увеличение плотности и глубины звука.

Синкопированное нисходящее движение четвертями в скрипичной партии, которое противопоставлено триольной пульсации аккомпанемента фортепиано, рекомендуется подчеркнуть небольшими акцентами одновременно увеличивая на *crescendo* количество смычка (пример 1.2.20.).

Пример 1.2.20.

В. Верхола. *Соната № 2*. 1-я ч., тт. 47-51

[Adagio]

Очень краткая разработка (тт. 52-57) основана на контрастном сочетании «колокольных» субмотивов в партии фортепиано и построенных из этих же звуков мелодических реплик скрипки. Трижды провозглашается интонация, которую можно

образно назвать мотивом фатума (пример 1.2.21.). Сопровождаемая мощными аккордами рояля, она изложена октавными удвоениями в партии скрипки. От скрипача требуется интонационная аккуратность в исполнении октав, а для передачи кульминационного напряжения необходимо при использовании всей ленты смычка точно распределять его и сохранять плотность насыщенного «притертого» *détaché*.

Пример 1.2.21.

В. Верхола. *Соната № 2*. 1-я ч., тт. 52-56

Следующая далее реприза динамизирована, она возникает на гребне кульминационного напряжения, которое сохраняется и далее, на протяжении всего раздела. Реприза подразделяется на две яркие сольные каденции: у фортепиано (тт. 58-69), а затем у скрипки (тт. 70-86). С точки зрения интонационного строения реприза является зеркальной: сначала появляется побочная тема (в другом, по сравнению с экспозицией, звуковысотном варианте), затем главная. В партии каждого из ансамблистов используются эффектные выразительные средства, поскольку им предстоит выступление в роли солистов-виртуозов. Фортепианный сольный раздел начинается с изложения темы побочной партии, которая звучит в эффектной аккордовой фактуре с применением широких скачков и использованием контрастной динамики. Пианисту надо добиваться искусного применения педали и цельности фразировки, что должно позволить при крупном аккордовом складе не терять эффекта едионаправленного движения. Учитывая насыщенность фактуры и гармоническую остроту аккордового сопровождения, в проведении этой темы рекомендуется использовать прямую педаль практически на каждую долю, а в тт. 61 и 64 на *sub p* использовать педаль на весь такт вместе с применением левой педали *sord.*, добиваясь в исполнении триолей в верхних регистрах эффекта тонкого перезвона от движения воздуха.

Главная партия построена как экспрессивное скрипичное соло (тт. 70-87), в котором напряжение постепенно усиливается, звучание достигает высокого регистра и «обрывается» пронзительным тритоном в т. 81. В этой скрипичной каденции интенсивно

используется техника двойных нот, что помогает подчеркнуть выразительность образа. Скрипачу необходимо обратить особое внимание на чистоту обертонов в исполнении диссонансных двойных нот. В лаконичных сопровождающих аккордах в партии фортепиано можно рекомендовать использовать одну педаль на пять тактов (тт. 69-73), максимально поддерживая обертонами экспрессивное скрипичное проведение побочной темы (пример 1.2.22.). Аналогичный принцип педализации рекомендуется и в последующих фразах (тт. 75-79, 81-87).

Пример 1.2.22.

В. Верхола. *Соната № 2*. 1-я ч., тт. 69-75

[Adagio]

The musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the right hand of the piano, and the bottom for the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'ff molto espressivo'. The piano part features an 8-measure pedal point in the left hand, indicated by a dashed line and the number '8'.

Завершается реприза начальными интонациями главной темы. Постепенно замирая, звучание словно возвращает нас к исходному образу оцепенения. Скрипачу холодное звучание чередующихся кварт и квинт можно подчеркнуть приемом *flautando*, а пианисту рекомендуется использовать левую педаль, добиваясь прозрачного флажолетного звучания чистых интервалов (тт. 88-90). Последним напоминанием вступительного субмотива заканчивается первая часть *Сонаты*.

Вторая часть выполняет функцию финала, что подчеркивается использованием тематического материала оживленного характера. Именно здесь вспоминаются слова вдовы композитора Л. Ромашко, которыми она характеризует музыку В. Верхола: «Писал он музыку от доброго, искрящегося порыва, желая доставить эстетическое удовольствие слушателям от всего сердца» [48]. Музыка имеет выраженный национальный молдавский колорит, окрашенный оттенками джазовых ритмов. Как и в первой части, композитор выстраивает здесь сонатную форму с зеркальной репризой (схема 1.2.4.).

Начинается часть главной партией, изложенной в оригинально трактованной концентрической форме. Крайние ее периоды (тт. 1-12 и 66-82) имеют вступительный и заключительный характер и образуют арку, способствующую единству формы. Первый раздел построен на противопоставлении двух интонационно-тематических элементов. Начальный (*a*: тт. 1-3) напоминает удары барабана в синкопированном ритме, что

создается повторением в партии фортепиано басового звука в соответствующем ритмическом оформлении. Второй элемент (*b*: тт. 3, 6, 8-9) – это акцентированная нисходящая секунда на второй доле третьего такта, которая при последующих появлениях получает продолженное развитие.

Схема 1.2.4.

В. Верхола. *Соната* № 2. 2-я ч.

Раздел формы	Экспозиция				Разработка		Реприза зеркальная		
	ГП	СП	ПП	ЗП	Фаза I	Фаза II	ПП	СП	ГП
Тем. эл-ты	$a+b+c+d$	e	f	$g+h$	$e+h+c_1$	c_2+e_1	f_1	e	$c+a+d$
Тон. план	e	e	f	d	~	~	e	e	e
Такты	1–82	83–115	116–195	196–243	244–275	276–302	303–336	337–357	357–390
Темп	<i>Allegro</i>								

В совокупности эти интонационные элементы словно передают напряженное ожидание появления важного тематического персонажа (пример 1.2.23.). Во всем вступительном разделе основной долей пульсации является четвертная длительность, определяющая собой отсчет музыкального времени и становящаяся своего рода знаковой характеристикой ритмической организации музыки, имеющей почти гипнотическое воздействие.

Пример 1.2.23.

В. Верхола. *Соната* № 2. 2-я ч., тт. 1-6

Allegro

На эту метрическую ось «нанизываются» и синкопированный ритм басовой линии, и резко обрывающиеся возгласы, возникающие в середине фортепианного диапазона. Поэтому еще до начала игры исполнителю важно настроиться на пульсацию четвертными и как бы вступить в нее. Этот ритмический стержень пронизывает всю часть, отступая на второй план лишь позднее – во время изложения побочной партии.

Для пианиста ритмическая точность является важным средством выразительности в этой теме, как, впрочем, и в других тематических образованиях финала *Сонаты*. Звуки-

удары в первых тактах рекомендуется исполнять без педали цепким штрихом, как бы имитируя пиццикатный прием контрабаса.

Во втором элементе, объединенном артикуляционной лигой, акцент приходится на первый звук, но, по нашему мнению, активно исполнять следует не только его; залигованная с ним следующая восьмая, завершающая мотив *staccato*, должна также активно произноситься. Как уже было сказано, эта нетерпеливая реплика резко перебивает пульсацию барабанного ритма.

В репризном проведении данного раздела (тт. 66-82) интонационно-тематический материал практически не меняется, но на его восприятие оказывает влияние динамика процессов, прошедших в центральных разделах.

Пример 1.2.24.

В. Верхола. *Соната* № 2. 2-я ч., тт. 13-24

The image shows a musical score for Example 1.2.24. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is marked with a forte dynamic 'f' and the instruction 'fuocososo' (sic). The tempo is marked '[Allegro]'. The violin part is also marked with a forte dynamic 'f' and '[Allegro]'. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents, characteristic of a syncopated dance.

Вторая пара корреспондирующих между собой периодов (тт. 13-38 и 48-64) имеет основной, экспозиционный (и реэкспозиционный) характер. Здесь появляется мелодия главной партии, сопровождаемая авторской ремаркой *fuocososo* (огненно); она поясняет представление композитора об образной сфере музыки. Это ритмичный, остро синкопированный танец типа бэтуты (пример 1.2.24.). С другой стороны, в данной теме, благодаря обилию синкоп, ощущается влияние джаза.

Добиваясь точности в исполнении этой темы, скрипачу и пианисту надо использовать легкое акцентирование каждого звука, подчеркивая угловатость музыкального рисунка и продолжая характер, намеченный в «барабанном» вступлении. Скрипачу при этом желательно использовать плотное *détaché*, имитируя прием фортепианного *non legato*. Артикуляционная лига второго нисходящего мотива, возникшего во вступительном разделе главной партии, здесь становится завершающим элементом каждой новой скрипичной фразы. Только теперь его последняя нота уже не залигована, а исполняется отдельно и подчеркнута резко обрывает каждую реплику. Фортепиано завершает все фразы главной партии энергичными противоположно направленными арпеджио, как бы заключая каждое скрипичное высказывание в

ритмизированные фактурные элементы, которые не только по музыкально-синтаксической функции, но и в нотации похожи на скобки. Эти резкие трехзвучные возгласы исполняются с короткой прямой педалью на каждую реплику (тт. 15, 18, 21, 24).

Во втором предложении темы (тт. 25-82) появляются элементы вариантного мотивно-ритмического развития, что придает музыке колорит джазовой импровизации. Синкопированный ритм, угловатые скачки, острые штрихи и резкие динамические перепады, – все это призвано представить слушателям картину огненного танца с причудливыми, приправленными юмором, плясовыми коленцами. Задачи исполнителей связаны, с одной стороны, с необходимостью передать захватывающий вихрь огненного танца, а, с другой стороны, точно распределить уровень динамического нарастания, чтобы кульминационное звучание темы в экспозиционном разделе (тт. 29-38) не перекрывало начало реэкспозиционного, еще более напряженного (тт. 48-51), изложенного октавами.

Центр симметрии в форме главной партии (тт. 39-47) приходится на построение, выполняющее связующую функцию. Восходящие гаммообразные взлеты в ритме гемиолы у фортепиано подхватываются скрипкой и быстро сменяются двумя звеньями нисходящей секвенции, в которых внимание привлекается к интервалам большой септимы. Так готовится первая реприза концентрической формы.

Пример 1.2.25.

В. Верхола. *Соната № 2*. 2-я ч., тт. 83-88

[Allegro]

The image shows a musical score for Example 1.2.25, consisting of two staves. The top staff is for the violin (treble clef) and the bottom staff is for the piano (bass clef). The time signature is 2/4. The tempo is marked [Allegro]. The piano part begins with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The violin part begins with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'poco a poco cresc.'.

Связующая тема продолжает образную сферу главной партии, подражая приемам джазовой импровизации. По форме это период из трех фаз: вступительной (тт. 83-89), основной (тт. 90-97) и завершающей (тт. 98-115). Во вступительной фазе контрастируют три элемента фактуры. В фортепианной партии контрастно сочетаются два из них: ритмичный бас, напоминающий джазовый рифф, и отрывистые синкопированные реплики с интонациями восходящих и нисходящих септим. В это время у скрипки звучат

постепенно набирающие силу гаммообразные ходы, отталкивающиеся от звука g и подводящие к тону e^2 в начале основного раздела (пример 1.2.25.).

В основном разделе связующей партии интонационный материал скрипки и фортепиано резко контрастен по характеру. У фортепиано в диссонирующем аккордовом изложении возникает барабанный ритм из вступительного раздела главной партии. На его фоне звучит экспрессивная скрипичная мелодия нисходящего характера с синкопированным ритмом. Последний ее мотив несколько раз повторяется в разных октавах и завершается быстрым гаммообразным оборотом с подчеркнутой остановкой на звуке f (пример 1.2.26).

Пример 1.2.26.

В. Верхола. *Соната № 2*. 2-я ч., тт. 90-92, св. п.

[Allegro]

The musical score consists of two staves. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked [Allegro]. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piano part features a rhythmic accompaniment of chords with accents and a fermata. The violin part has a melodic line with a fermata at the end. Pedal markings are present in the piano part.

Заключительная фаза связующей партии поначалу строится как напряженный диалог скрипки и фортепиано на основе квартовых реплик, затем к их звучанию подключаются интонационные реминисценции главной темы финала. Пианисту в исполнении всей связующей темы рекомендуется прибегнуть к использованию педали до кульминационных тактов, где следует череда акцентированных аккордов; именно на них необходимо педалью подчеркнуть каждый акцент (тт. 90-92).

Побочная партия открывается размеренным фортепианным вступлением на p (тт. 116-120). Резкая смена образа и динамического профиля требует от пианиста совершенно иного, нежели в связующей теме, туше. Интонирование линии басового голоса в партии левой руки не должно прерываться скользящей мягкой поступью аккордов в правой. Пианисту рекомендуется использовать одну педаль на два пятитактовых блока формы, объединяя каждый подъем и нисхождение общим дыханием обертонов. Начало основного раздела побочной партии (тт. 121-196) у скрипки автор обозначает указанием *intimo*, следование которому в исполнении мерно покачивающейся волнообразной мелодии должно создавать пленительную атмосферу восточного женского

танца. Это ощущение усиливается легкими созвучиями в партии фортепиано, завершающими каждую скрипичную фразу и напоминающими звон бубенцов на ногах юных танцовщиц (пример 1.2.27.).

Внимание скрипача надо обратить на особое качество *legatissimo*, незаметные смены смычка и непрерывность фразировочной линии, которая не должна прерываться в моменты фортепианного перезвона. Начиная с т. 161 побочная тема проводится в партии фортепиано, где роли исполнителей меняются. Резкий «окрик» на *sub f*, как росчерк пера, обрывает томную идиллию данного раздела (тт. 196-197) и готовит появление нового интонационного образа – напористой заключительной партии (тт. 209-243).

Пример 1.2.27.

В. Верхола. Соната. № 2, 2-я ч., тт. 121-128

[Allegro]

p *intimo*

[*p*]

8

[Red.] * Red. * Red.

Слушатель опять попадает в сферу напряженных динамических образов. Эта тема, вызывающе броская, угловато ритмичная, по своему звучанию напоминает фанфарные трубные сигналы. Проведение ее доверено скрипачу; в начале темы рекомендуется применять максимально широкий смычок и всю его ленту, а в моменты перехода к восьмым длительностям использовать крупное *spiccato* у колодки.

Пример 1.2.28.

В. Верхола. Соната. № 2, 2-я ч., тт. 209-218

[Allegro]

f

mf

8

Red.* Red.* Red.* Red.* Red.*

Скрипачу, добиваясь требуемого звукового качества, в момент остановки смычка на четверных нотах и синкопах, точно и активно начинать следующий звук, не допуская

сокращения длительности нот. Таким же энергичным штрихом исполняется и фортепианный аккомпанемент, механистичность которого словно имитирует бездушность урбанизма⁶ (пример 1.2.28.). Пианисту предлагается использовать прямую короткую педаль на каждую первую акцентированную долю в тактах. Обоим исполнителям в проведении данной темы необходимо точно соблюдать авторскую акцентировку, а, начиная с т. 219, контролировать ритмическое взаимодействие голосов.

Разработка включает две фазы, при этом каждая из них, развивая уже знакомый тематический материал, представляет также и новый. Первая фаза (тт. 244-275) основывается на материале главной партии, развитие которой приводит к кульминации (тт. 264-275): в аккордовом изложении у фортепиано на *ff* звучит «барабанный ритм» из вступления к главной партии. Характеризуя педализацию, необходимо помнить, что вместе с *poco a poco cresc* при приближении к кульминации (т. 264) нужно добавлять короткую педаль на первые доли мотивов.

Вторая фаза разработки (тт. 276-302) также основана на материале главной партии, но его кульминационное звучание (тт. 289-302) окрашено энергией искрящегося танцевального образа. В задачи исполнителей входит ясное понимание границ каждой фазы разработки и точное распределение усилий в передаче нарастаний и спадов динамического и эмоционального напряжения. Штриховая палитра остается прежней, но ее амплитуда усиливается значительно.

Зеркальная реприза открывается торжественным фортепианным вступлением, словно изображающим величественное шествие (тт. 303-312), и предваряет проведение побочной темы у скрипки. В исполнении аккордовой поступи пианисту важно добиваться характера, близкого к *Maestoso*. Можно рекомендовать здесь глубокую педаль на пять тактов.

Скрипичный вариант побочной темы в репризе по своему характеру кардинально противоположен экспозиционному. Тонкий лиризм мягких шагов интимного танца преобразуется здесь в чеканную поступь стальной выправки (тт. 313-336). Скрипачу, используя маркированный сильный звук целого смычка на *ff* и интенсивную вибрацию, предстоит передать напористость и жесткость новой грани маршеобразного характера. Канонически вступает с проведением этой же темы партия фортепиано в октавном изложении (пример 1.2.29.).

Далее повторяется раздел связующей партии, как он был в экспозиции (тт. 337-357). Обратим внимание на исполнение сопровождающих связующую тему выразительных

⁶ Отметим, что фортепианная фактура напоминает токатность прелюдии *c-moll* И.С. Баха из I тома ХТК.

«вздохов» в партии правой руки у фортепиано. Сухая механистичная фактура в левой руке не позволяет связывать педалью *legato* широкие интервалы в правой руке. Выполнение авторских штрихов потребует ловкости от пианиста, ему придется залигованные звуки данных ходов соединять за счет растяжки руки.

Пример 1.2.29.

В. Верхола. *Соната*. № 2. 2-я ч., тт. 313-320

[Allegro]

Следующая за этим главная тема звучит в увеличении (тт. 357-379). Она изложена половинными длительностями в партии скрипки двойными нотами на фоне «сухих» синкопированных аккордов у рояля. Помпезная маршеобразность преобразенной главной темы торжественно завершает финал. В заключительном проведении главной партии скрипачу рекомендуется использовать всю ленту смычка широким *détaché* и максимально плотным звуком. Финал *Сонаты* завершается блестящим скрипичным пассажем и целой серией острых нисходящих и восходящих возгласов, изначально сопровождавших проведение главной темы в экспозиции.

Соната №2 для скрипки и фортепиано В. Верхола потребует от исполнителей зрелости музыкального мышления и технической оснащенности, высокого уровня ансамблевого мастерства и концертной яркости. Произведение прочно заняло достойное место в педагогическом репертуаре класса камерного ансамбля Академии музыки Республики Молдова, может быть рекомендовано как для включения в репертуар студентов и маэстрантов музыкальных вузов, так и для концертных программ камерных исполнителей.

1.3. Выводы по главе 1.

Предпринятый анализ сонат для скрипки и фортепиано Л. Гурова и В. Верхола позволил сделать следующие выводы.

1. Сонаты для скрипки и фортепиано, созданные Л. Гуровым и В. Верхой, относятся к числу ярких образцов жанра, созданных в Республике Молдова в конце 1950-х

и в начале 1970-х гг. Их особенность заключается в синтезе традиционных композиционно-драматургических черт классицистско-романтической скрипичной сонаты с национально почвенным музыкальным материалом. Этот синтез обеспечил названным произведениям стройность музыкальной формы, яркость интонационно-тематического материала, ясный тональный план. Оригинальность названных сонат определяется введением национально характерных ладовых и ритмических элементов музыкального языка, опорой на жанровые признаки молдавских песен и танцев (*Чокырлия*, *Желя миресей*, дойна), применением средств лэутарского исполнительства. Скрипичные сонаты Л. Гурова и В. Верхолы – востребованные сочинения национального скрипичного репертуара, они входят в учебные программы АМТИИ, музыкальных колледжей и лицеев по классам специального инструмента и камерного ансамбля. Известные исполнители охотно включают ее в свои концертные программы.

2. В *Сонате* для скрипки и фортепиано *d-moll* Л. Гурова мастерски использованы ансамблевые возможности инструментов, которые трактуются как равноправные партнеры. При этом партия скрипки, как первая из равных, в наибольшей степени насыщена разнообразными выразительными и техническими приемами. В ней широко представлены певучая кантилена, двойные ноты, аккордовая техника, *pizzicato*, широкая гамма штрихов (особенно острых и маркированных). Скрипичная партия в *Сонате* Л. Гурова является основным репрезентантом лэутарской исполнительской традиции. Ее ярко выраженный национальный характер обеспечивается введением скрипичных соло виртуозного характера, обращением к элементам театрально-образной драматургии, использованием приемов тембровой персонификации, цитированием фольклорного материала (*Чокырлия*, *Желя миресей*), ассимилированием его ладоинтонационных, ритмических, темброво-динамических и фактурных черт. Об этом же свидетельствует и особая скрипичная мелизматика, и широкая кантилена.

Фортепианная партия в *Сонате* Л. Гурова решена более традиционно: она является основным носителем ладотонального движения, неотъемлемым компонентом гомофонно-гармонической фактуры, важным средством создания динамических нарастаний и спадов. Вместе с тем и в фортепианной партии встречаются примеры имитации звучания народных инструментов – цимбал, флуера, барабана. Все сказанное позволяет сделать вывод о значимости сонаты для отечественной камерной музыкальной литературы.

3. Важной особенностью двух сонат для скрипки и фортепиано В. Верхолы можно считать гибкое переплетение различных формообразующих принципов:

камерности и концертности, сонатности и рапсодийности, академической традиции и джазового искусства. К концертным чертам относится соотношение инструментальных партий, где одна – солирующая (скрипка), другая – сопровождающая (фортепиано), а также импровизационность изложения, идущая от концертных каденций. В числе камерных свойств скрипичных сонат В. Верхолы видится такая связь названных партий, которая трактуется как «взаимонаправленное» общение ансамблистов.

Сочетание сонатности и рапсодийности сопряжено с соотношением композиционной жесткости и драматургической свободы в развертывании музыкальной логики. Признаками сонатности является первоначальное противопоставление образно-тематических сфер, их дальнейшее развитие и достижение нового результата, выражающееся в интонационных преобразованиях главных и побочных партий. Рапсодийность проявляется в относительной свободе построения формы, приводящей к калейдоскопичности и интонационно-тематической многосоставности.

Будучи представителем академической музыкальной традиции, В. Верхола ориентируется на нормы композиторской техники европейского профессионального направления. Одновременно с этим он вводит в музыкальный язык сонат (особенно Второй) и джазовые элементы, которые ощущаются, прежде всего, в ритмической организации ткани. Понимание отличительных особенностей каждого указанного типа ставит перед исполнителями соответствующие задачи, различие и решение которых требует ясного анализа музыкального произведения и понимания замысла автора.

4. Каждая из двух сонат для скрипки и фортепиано В. Верхолы ярко индивидуальна. Если каждая часть *Сонаты-рапсодии* строится по единому драматургическому плану, то в *Сонате № 2* функции частей различны, а общее направление движения определяется переходом от сдержанного высказывания к стихии танца. В *Сонате-рапсодии* представлено многообразие фольклорных образов и жанровых элементов. *Соната № 2* примечательна образным контрастом – в первой части доминирует экспрессия внутренних переживаний и состояний, а в финале появляются джазовые элементы.

ГЛАВА 2. ПОИСКИ СОВРЕМЕННЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ В СОЧИНЕНИЯХ В. ЧОЛАКА И В. РОТАРУ 1980-1990 ГОДОВ

В настоящей главе диссертации рассматриваются две сонаты для скрипки и фортепиано, созданные в Республике Молдова на рубеже 1980-1990-х гг. Это значительные по замыслу сочинения В. Чолака и В. Ротару, каждое из которых в полной мере характеризует стиль автора и вместе с тем является показательным феноменом своего времени. Исходя из этого глава разделена на соответствующие разделы: в центре каждого – одна из сонат, проанализированных с позиции исполнительской интерпретации.

2.1. Скрипичная Соната В. Чолака – образец раннего камерно-инструментального творчества композитора: исполнительская трактовка

В. Чолак сочинил три сонаты: для фортепиано (1982), для флейты и фортепиано (1984) и для скрипки и фортепиано (1989). Таким образом, скрипичная Соната аккумулировала уже существенный опыт, приобретенный композитором в создании столь концепционно глубокого жанра, каким является инструментальная соната. Премьера состоялась в Органном зале в 1990 г. на концерте съезда Союза композиторов и музыковедов Молдавии. Первым исполнителем партии скрипки был Е. Бырлиба (ему Соната посвящена), партии фортепиано – М. Плопская. Впоследствии Соната прозвучала в 2006 г. на авторском концерте В. Чолака в Органном зале (А. Шаповал – скрипка, О. Юхно – фортепиано) и в 2010 г. на фестивале *Zilele muzicii noi* (А. Молодожан – скрипка, Н. Ботнарюк – фортепиано). В 2012-м для фонда Национального радио Республики Молдова А. Молодожан и Н. Ботнарюк записали это произведение, доступ к которому имеется в сети Интернет [141]. Соната издана в сборнике *Creații instrumentale selecte* в 2019 г. [127]⁷.

Соната для скрипки и фортепиано В. Чолака привлекает внимание ансамблистов с точки зрения оригинальных подходов к использованию диалогического принципа построения музыкальной ткани. Используя технические возможности каждого инструмента, композитор убедительно решает сложные задачи в области фактурного оформления тематического материала. Соната состоит из трех частей. Начальное *Moderato* (первая часть) в тональности *e-moll* передает широкий спектр музыкальных образов, от спокойной медитативной сосредоточенности до острого конфликта и

⁷ Также доступна и электронная версия партитуры сонаты [134].

драматической борьбы. Певучее и распевное *Adagio cantabile* (вторая часть) в тональности *E-dur* выдержано в характере колыбельной. Финальное *Presto* в переменном *a-moll-dur*, передает напряжение и экспрессию современной жизни.

Первая часть написана в сонатной форме с традиционным тональным соотношением главной и побочной партий в экспозиции, небольшой разработкой и сокращенной репризой, где базовые темы звучат в основной тональности (схема 2.1.1.).

Схема 2.1.1.

В. Чолак. *Соната*. 1-я ч.

Раздел	Экспозиция				Разработка	Реприза	
	ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	ПП
Темы	<i>a</i>	<i>b_a</i>	<i>c_a</i>	<i>b₁</i>	<i>a, c</i>	<i>a</i>	<i>c, c₁</i>
Такты	1–25	25–38	39–53	54–67	68–95	96–122	123–141
Тональность	<i>e</i>	~>	<i>G</i>	~>	<i>g</i> ~>	<i>e</i>	<i>e</i>
Темпы	<i>Moderato</i>						

Ремарка *Moderato* настраивает на спокойное изложение, а пунктирный ритм в плавном четырехдольном движении с остановками на половинных нотах, поддержкой органного баса и остинатной линии среднего голоса, придают музыке медитативный, умиротворенный характер. Главная тема изложена в форме периода повторного строения из двух предложений (13 т. + 12 т.), в каждом из которых отчетливо ощущается неспешное чередование двутактовых фраз. Она состоит из двух элементов. Для реализации первого из них решающую роль играет мастерство педализации пианиста, поскольку оно, по словам Н. Светозарова и Б. Кременштейна, помогает «научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них; воспитывать вкус к педальным краскам, к изменениям звукового колорита, научить подчинять педаль (ногу) требованиям слуха» [108, с. 4].

Пример 2.1.1.

В. Чолак. *Соната*. 1-я ч., тт. 1-3 Главная тема

Moderato

Эффект оstinатности, присутствующий в басовом и среднем голосах фортепианной партии, подчеркивается частым возвращением к звуку h^1 в мелодии скрипки. Хотя мелодия темы в партии солиста изложена штрихом *détaché*, скрипачу надо максимально сглаживать моменты смены смычка и угловатость скачков при соединении разных струн, добиваясь плавности мелодической линии и эффекта связного звучания (пример 2.1.1.).

Плавная линия первого элемента главной темы неожиданно сменяется пассажем, и спокойная размеренность музыки за полтакта преобразуется в скандирующую поступь второго тематического элемента. Мощные «шаги» встречного движения в партиях скрипки и фортепиано как бы сжимают пространство для встречи чего-то большого и сильного (пример 2.1.2.).

Пример 2.1.2. В. Чолак. *Соната*. 1-я ч., тт. 11-13 Главная тема, второй элемент

Начиная с цифры 1 материал главной партии повторяется [тт. 14-24]: опять мерное спокойствие плавной покачивающейся мелодии сменяется взлетом. Создается впечатление, что автор пытается передать контрастный образ, сочетающий душевную уравновешенность со стремлением к эмоциональному всплеску.

Связующая партия звучит тревожно и порывисто. Оstinатная поддержка баса прекращается, сначала она прерывается в нижнем голосе, потом эта нить теряется и в среднем. Линия мелодии из плавной превращается во все более «рваную», разбитую скачками, при этом интервалы скачков увеличиваются (пример 2.1.3.). Для скрипача исполнение такой фактуры представляет определенное неудобство: преодолеть смену несоседних струн, добиться качественного звукоизвлечения, продумать распределение смычка – все это потребует репетиционных усилий и поиска наиболее оптимальных решений. Фортепианная фактура также ритмически сложна – на маркированный рисунок дуолей в партии левой руки накладывается триольный ритм правой.

Пример 2.1.3.

В. Чолак. *Соната*. 1-я ч., тт. 25-29, связ. п.

Побочная партия возвращает в область светлой благородной лирики. Она звучит спокойно и уверенно в тональности *G-dur*. Этот характер подчеркнут изменением размера: вместо четкости четырехдольного метра появляется плавность пятидольного. Волнообразная мелодическая линия отличается гибкостью, в сочетании с ритмической пластичностью она приобретает черты изысканной утонченности. Острый пунктирный ритм исчезает, сменяемый успокаивающим триольным «покачиванием».

Побочная тема, как и главная, написана в форме периода из двух предложений повторного строения (6 т.+ 9,5 т.), драматургический путь которых в основном схож. Взаимодействие скрипки и фортепиано строится по принципу диалога, голоса которого свободно дополняют друг друга и, поднимаясь, достигают величественной кульминационной вершины (пример 2.1.4.).

Пример 2.1.4.

В. Чолак. *Соната*. 1-я ч., тт. 39-42, п. п.

В проведении обоих предложений побочной партии, построенных на схожем материале, исполнителям следует добиваться единства смысловой линии и убедительной завершенности каждого построения. Этого эффекта скрипачу можно достичь посредством продуманного плана интенсивности динамики и вибрации, обращая особое внимание на крупные длительности, которые по своему качеству должны как бы «расцветать» и вести к следующему звену музыкальной мысли, связывать с ним, а не являться остановкой и,

тем более, спадом. Подобного эффекта следует добиваться и пианисту, но уже за счет движения, а также используя сочетание пальцевого *legato* и педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз.

Заключительная партия основана на повторении материала связующей. Она немного дополняется более напряженным развитием и экспрессивной кульминацией, а с точки зрения образного содержания это область сомнений, поиска и движения «наощупь» (пример 2.1.5.).

Пример 2.1.5.

В. Чолак. *Соната*. 1-я ч., тт. 54-58, закл. п. (*b*₁)

Полутонное «сползание» каждого последующего звена секвенции словно передает состояние неустойчивости и отсутствия четкой тональной опоры. После трех этапов спуска следует рывок в высоту, спад и внезапное успокоение.

Пример 2.1.6.

В. Чолак. *Соната*. 1-я ч., тт. 77-80. Разработка

Разработка состоит из трех фаз. Первая представляет собой драматическую картину, которая начинается с изложения темы главной партии, но звучащей уже на *f* с добавлением двойных нот у скрипки и колокольных набатных перезвонов в партии рояля. Далее звучит материал побочной темы тоже в напряженном нюансе *f* в тональности *g-moll*. Колокольные удары-аккорды в партии фортепиано нарастают. Все это приводит ко второй

фазе разработки, состоящей из взлетающих последовательностей арпеджированных секстольных пассажей, зловеще-роковых звуковых ударов-падений (назовем их мотивом фатума т. 78, примеры 2.1.6 и 2.1.7.).

Последняя фаза разработки является наиболее сложным в техническом отношении разделом формы. Скрипичная фактура насыщена виртуозными пассажами шестнадцатых и множеством скачков, а в партии фортепиано использована крупная аккордовая и пассажная техника. Добиться концертного блеска – именно такую задачу можно было бы поставить перед исполнителями данного фрагмента, но содержательная составляющая не позволяет ограничиться только этой задачей, т.к. требуется заострить внимание слушателя не на внешнем блеске, а на накале и остроте драматического конфликта. Исполнителям надо максимально подчеркнуть контраст двух образов, на которых строится весь драматизм столкновения: Первый из них олицетворяет фатальность, мощь (мотив фатума). Он всегда врывается внезапно, «разрывая» музыкальную ткань резкими акцентированными аккордами на *ff* (пример 2.1.7.).

Пример 2.1.7. В. Чолак. *Соната*. 1-я ч., т.78. Разработка, мотив фатума

[Moderato]

Второй образ воспринимается как трепетный, устремленный вверх порыв, который старается уберечь от падения и отчаяния, противостоять им (пример 2.1.8.). Столкновение этих интонационных образов составляют сущностную основу разработки.

Пример 2.1.8. В. Чолак. *Соната*. 1-я ч. Разработка

[Moderato]

Трудности для исполнителей в этом разделе формы, помимо технических задач, кроются в сложности фразировки. Часто повторяющиеся мелодические элементы и фигурации провоцируют на монотонность, потерю общей линии развития. Преодоление эффекта кружения на месте, достижение логического движения формы и нарастание напряжения – это еще одна задача для исполнителей данного непростого эпизода.

Интонационная база репризы, полностью выдержанной в тональности *e-moll*, образована из элементов тем главной и побочной партий. Совсем спокойно и умиротворенно выглядит главный тематический «персонаж», в точности воспроизводя себя из первого предложения экспозиции. Уже второе предложение, после начальных двух тактов, обрывается зловещим вторжением мотива фатума. Дальнейшее переплетение интонаций главной и побочной тем, фатума и порыва образует последующий раздел репризы, который завершает сонатную форму. Однако конфликт между этими интонационными «персонажами» остается неразрешенным.

Adagio второй части *Сонаты* настолько выразительно и целостно, что вполне может исполняться как самостоятельная пьеса. Тонкость, задушевная мягкость и лиризм этой музыки, ассоциирующиеся с примером инструментальной колыбельной песни, придают ей качества очаровательной скрипичной миниатюры. *Adagio* написано в тональности *E-dur* в простой трехчастной форме ($a - b - a_1$) с кодой. Тональное соотношение разделов в этой части ясно и логично: *E-dur* крайних частей мягко контрастирует одноименному *e-moll* в более напряженной середине (схема 2.1.2.).

Схема 2.1.2.

В. Чолак. *Соната*. 2-я ч., *Adagio cantabile*

Раздел	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	<i>Coda</i>
Такты	1–33	34–49	50–70	71–83
Тональность	<i>E-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>E-dur</i>	
Темп	<i>Adagio</i>			

Первый период экспонирует тему песенного характера. В первом предложении мелодия излагается в партии скрипки, во втором – у фортепиано. Для ансамблистов ключевым является указание автора, сопровождающее обозначение темпа в начале части – *Adagio cantabile*.

Нельзя не обратить внимание на явную связь с жанром колыбельной: мелодия звучит очень светло и сокровенно, напоминая по своему образному строю рождественскую песню *Ночь тиха* (пример 2.1.9.). При исполнении этой темы скрипачу надо прибегнуть к мягкому *portato*, близкому по качеству к барочному приему –

использовать мягкое погружение в струну и выход из нее на каждом звуке, что создавало бы иллюзию плавного покачивания. Определенную трудность представляет фактурное изложение темы: чередование отдельных звуков в партии скрипки, аккордовая последовательность у фортепиано, а также частое использование широких интервалов, – все это может разрывать цельную мелодическую линию.

Пример 2.1.9.

В. Чолак. *Соната*. 2-я ч., тт. 1-10. Основная тема

Adagio

Для преодоления подобной трудности необходимо точно определить смысловой центр каждой фразы (икт), движение к нему (предыкт) и уход от него (постикт). Как один из способов достижения бархатного звука, плавного *legato* и выразительной фразировки может быть предварительное беспедальное выучивание данного эпизода пианистом. Необходимо добиваться кантиленности, стараясь не разрывать при этом нити повествования, поскольку, как справедливо отмечает Е. Назайкинский, «...в кантиленном пении всегда есть две стороны – красота голоса и смысловая наполненность интонирования» [94, с. 180].

Во втором предложении темы основная мелодия поручена партии фортепиано в характере *con moto*. Скрипка подхватывает и развивает ее, приводя к насыщенному звучанию в высоком регистре (пример 2.1.10.).

Пример 2.1.10.

В. Чолак. *Соната*. 2-я ч. Основная тема, тт. 24-30, 2-е предложение

[Adagio]

Кульминация всей темы, хоть и отмечена динамическим указанием *f* (а в первоначальной рукописи здесь стояло даже *ff*), не предполагает резкости или форсирования в каком бы ни было проявлении: звука, вибрации или острой акцентировки штриха (тт. 28-32). После подъема быстро наступает успокоение.

Начало середины трехчастной формы отмечено тональным и метрическим контрастом: мажор меняется минором, размер 2/4 – на 4/4, преобразуется и весь колорит музыки. Свободно ритмизированная линия глубокого баса, разграниченная паузами на отдельные мотивы, образует нисходящую трихордную линию ($E_1 - D_1 - C_1$), на фоне которой, как на педали *sostenuto*, разворачиваются фортепианные аккордовые комплексы в синкопированном ритме и парит скрипичная мелодия, основанная на варьированном повторе одного мотива (пример 2.1.11.).

Пример 2.1.11.

В. Чолак. Соната. 2-я ч., тт. 34-39 тема середины

Динамическое нарастание способствует постепенному накалу напряжения. В данном разделе формы часто используются открытые струны, встречаются многочисленные скачки через струну. Все это требует тщательной технической отработки приемов смены смычка, чтобы достичь точности и тембровой деликатности при переходе со струны на струну. Для удобства правой руки рекомендуется позицией локтя опережать (подготавливать) смены струн или держать локоть в среднем положении, избегая крайних позиций, ограничивающих движение. Если есть возможность пианисту использовать среднюю педаль (*sostenuto*), позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия, подобно органной педали, то для проведения остигатного баса, выписанного отдельной третьей строкой в партии фортепиано, ее применение было бы уместным в этом разделе.

Реприза возвращает слушателей в атмосферу спокойной колыбельной. Практически точно повторяется начальный раздел *Adagio*, после чего следует кода (*con moto*), где автор

предписывает запаздывающую среднюю педаль, которая дает возможность добиться особого прозрачного и чистого колорита.

Финал *Сонаты* по своей напряженности и драматургической функции предстает как кульминационная часть опуса. По форме она приближается к свободно трактованной рондо-сонате, но более точное ее определение, учитывающее чередование основной темы с ее модификациями и новыми тематическими элементами, позволяет охарактеризовать структуру III части *Сонаты* как концертную с ритурнелем (схема 2.1.3.).

Схема 2.1.3.

В. Чолак. *Соната*. Финал, *Presto*

Раздел	Экспозиция							Реприза					
	Вст упл.	ГП				ПП		ГП				ПП	Кода
Темы		<i>a</i>	<i>a_p</i>	<i>a₁</i>	<i>a_p</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a_p</i>	<i>a₁</i>	<i>a_p</i>	<i>b+c</i>	
Кол-во и № тактов	2 (1– 2)	16 (3– 18)	21 (19– 39)	16 (40– 55)	21 (56– 76)	21 (77– 97)	20 (98– 117)	16 (118– 133)	21 (134– 154)	16 (155– 170)	21 (171– 191)	32 (192– 211)	(212– 223)
Тон-сть		<i>a</i>		~>		<i>g</i>		<i>d</i>				<i>a</i>	
Темпы		<i>Presto</i>				<i>Meno mosso</i>		<i>Tempo I (Presto)</i>				<i>Meno mosso</i>	

Главная тема (рефрен-ритурнель) «по-хулигански» дерзко врывается кратким динамичным вступительным пассажем из ломаных интервалов, как бы вталкивая главную тему в сознание слушателей. Она проводится напористо, напоминая резкие яростные выкрики, основанные на напряженных нисходяще-восходящих интонациях. В темпе *Presto* (*a-moll*, 2/4) в токкатном пульсе, как бы бегом, звучат разнонаправленные последовательности шестнадцатых. Небольшие остановки на заливанных восьмых подчеркивают синкопированный ритм главной темы (пример 2.1.12.).

Пример 2.1.12.

В. Чолак. *Соната*. 3-я ч., тт. 1-8, гл. т.

Presto

Каждый компонент фактуры имеет интонационную значимость. Верхний голос в партии правой руки фортепиано начальными звуками каждого двутакта намечает

нисходящую хроматическую линию – *a – gis – g*, которая воспринимается как образ чего-то назойливого и неотвратимого. Шестнадцатые *non legato* в правой руке сопровождают энергичный бег главной мелодии у скрипки, своим движением подгоняя и добавляя напряжение. В это же время в басу звучит синкопированная фигура в ритме танго. Все вместе взятое образует сложную музыкальную ткань, составленную из разнонаправленных линий, ритмических фигур и жанровых формул, что ставит перед исполнителями соответствующие технические и ансамблевые задачи.

Скрипачу в изложении темы рекомендуется использовать плотное артикулированное *détaché* на длинных нотах, чередующееся с акцентированными четвертями. Сохраняя четкость штриха, важно максимально заполнять звуком каждую длительность, не поддаваясь желанию играть шестнадцатые острее и короче. Пианисту тоже придется проявить ловкость, чтобы при сохранении четкости токкатного звучания шестнадцатых провести линию длинных нот хроматической мелодии в правой руке. В. Чолак не отмечает в партитуре педализацию, поэтому использование стилистически верной педали – эта задача исполнителя. В данном фрагменте формы можно порекомендовать пользоваться педалью только на басах с форшлагами в левой руке и на взлете *crescendo* во вступлении, в остальных же местах лучше сохранять беспедальную четкость артикуляции. Ритмический рисунок дробления с замыканием (восьмая – две шестнадцатые – две восьмые) становится лейтритмом, который в разных звуковысотных вариантах узнается в последующих варьированных проведениях, и своим появлением структурирует всю часть. Принципиально добиваться одновременно ясного слышания трех относительно самостоятельных мелодических линий. Контрастная динамика *f – p* также интенсивно используется для выражения экспрессивного образа.

Первое и второе проведения ритурнеля обрамляются чередой нисходящих секвенций, коррелирующихся с восходящими пассажами вступления и тем самым образующих своеобразную арку музыкального построения (тт. 1-2 и 38-39, тт. 75-76, пример 2.1.13.).

Пример 2.1.13.

В. Чолак. *Соната*. 3-я ч., тт. 38-39 вступление к рефрену *A3*

[Presto]

Побочная тема финала (она же – первый эпизод) в тональности *d-moll* резко меняет не только темп с *Presto* на *Meno mosso*, но и всю музыкально-образную палитру. Хотя лейтритм остается прежним, но в тексте появляются новые мелодико-гармонические и фактурные элементы. Легкость «балетного» изящества сочетается с остротой сарказма. Побочная тема наделена грациозным, в духе старинного танца, характером. Вспоминаются образы и интонации из балета С. Прокофьева *Ромео и Джульетта*. Передавая танцевальную легкость поступи на пуантах, спектр исполнительских приемов сменяется на воздушность мягкого *portato*. Как рекомендует А. Ширинский: «Качественный штрих достигается путем усиления нажима волоса смычка в начале каждого звука и дальнейшим отпусканием его с помощью мягких движений кисти при сохраняемой скорости ведения смычка» [119, с. 37].

Мягкое покачивание в аккомпанементе у фортепиано оттеняет бархатистое звучание басовой партии, которая движением четвертными длительностями благородно и величественно сопровождает линию побочной темы у скрипки. Такое деликатное проведение темы напоминает шествие королевской свиты с ритуальными поклонами и реверансами. Мягкость туше у пианиста и ансамблевая корректность в сопровождении побочной темы, которая проводится в партии скрипки, должна сочетаться с глубиной звучания, проводимой в басовой партии фортепиано темы (пример 2.1.14).

Пример 2.1.14.

В. Чолак. *Соната*. 3-я ч., тт. 77-82 побочная тема

Эпизод торжественного шествия длится недолго, всего 12 тактов, после чего напряжение начинает нарастать, темповое указание *poco accelerando* и большие интервалы как ступени, восходящие все выше и выше, быстро устремляют внимание слушателя к новому эпизоду *Meno mosso. Espressivo*. Это пик драматического накала финала. Яростные реплики скрипки звучат как отчаянные выкрики, они сопровождаются плотной фортепианной фактурой, состоящей из трех слоев: в верхнем тембре резких

аккордов напоминает костяное постукивание челюсти, в среднем и нижнем, при их интонационном контрасте, на первый план выходят выразительные перебивающие друг друга синкопы. Все в совокупности создает ощущение неустойчивости (пример 2.1.15.).

Пример 2.1.15.

В. Чолак. *Соната*. 3-я ч., тт. 97-103 эпизод с, ц. 25

Каденция скрипки экспрессивными речитативными репликами венчает этот эпизод. Звучит она на фоне отголосков синкопированных оборотов в среднем слое фортепианной фактуры и остинатного баса (пример 2.1.16.). Скрипачу в исполнении каденции, ноты, помеченные штрихом *tenuto*, следует исполнять, как акценты-ударения с интенсивной вибрацией, не ослабляя силу звука при движении вниз, а сохраняя выразительное *ff* до последней ноты. На последнем тоне каденции стоит фермата, но ее не следует понимать как постепенное затухание и растворение звука; напротив – доиграв звук *gis*, следует активно оборвать его, подчеркивая этим смысловую завершенность раздела и обозначая границу музыкальной формы.

Пример 2.1.16.

В. Чолак. *Соната*. Финал, тт. 113-117, каденция скрипки

Реприза финала строится на материале главной темы (ритурнеля), которая проводится в тональностях *a-moll* и *d-moll*. Кода, как своего рода ретроспектива, представляет фрагменты всех тем, которые, постепенно замирая, как бы растворяются в пространстве. В целом, по напряженности и драматургическому развитию финал *Сонаты* В. Чолака предстает как кульминационная часть опуса.

Таким образом, *Соната* для скрипки и фортепиано В. Чолака представляется показательным примером раннего инструментального творчества композитора. В ней отражено многообразие образов, душевных состояний и чувств нашего современника, использован широкий спектр выразительных и технических возможностей ансамбля скрипки и фортепиано. Это произведение демонстрирует оригинальный путь обновления жанрового канона скрипичной сонаты в камерно-инструментальной музыке Республики Молдова 1980-1990-х годов.

2.2. Исполнительская характеристика тематической организации и музыкальной формы в *Сонате* для скрипки и фортепиано В. Ротару

Соната для скрипки и фортепиано (1992) занимает важное место в камерно-инструментальном наследии В. Ротару, которое включает *Сюиту* для квартета деревянных духовых инструментов, *Квинтет* для деревянных духовых и фортепиано, *Восемь дуэтов* для деревянных духовых, *Восемь дуэтов* на молдавские народные темы для скрипки и виолончели, три фортепианных *Трио* (для скрипки, виолончели и фортепиано) и многое другое. Каждый из названных опусов несет на себе яркие приметы авторского стиля. В них В. Ротару продолжает поиски, которые были начаты ранее в фортепианных *Сонатине* (1975), *Сонате-импровизации* (1991) и развиты позднее в *Сонате-диалоге* для фагота и фортепиано (2003). Направление этих поисков связано со стремлением выразить глубокое концептуальное содержание современными средствами музыкального языка. При этом приоритетным условием для автора становится синтез универсальных приемов, выработанных в мировой практике, с традициями молдавской народной культуры. Понимание важности подобного синтеза и умение выразить его в исполнительской концепции музыкантов-ансамблистов гарантирует убедительность и оригинальность художественной трактовки сочинения.

Соната посвящена дочери композитора – скрипачке Е. Ротару, которая во время создания произведения была студенткой Молдавской государственной консерватории, поэтому автор ориентировался на тот технический уровень скрипичной и фортепианной партий, которым владеют молодые исполнители музыкального вуза. Почти сразу же после

написания *Соната* прозвучала в рамках фестиваля современной музыки *Zilele muzicii noi* в Органном зале Кишинева. Партию скрипки исполнила Инесса Саулова, партию фортепиано – Ольга Жигалова. Впоследствии произведение неоднократно интерпретировалось другими музыкантами. В фонотеке АМГИИ имеется аудиозапись *Сонаты*, сделанная в 2021 г. и приуроченная к юбилейным датам композитора⁸. Эту запись осуществили И. Саулова и Е. Туря [137].

Скрипичная *Соната* В. Ротару двухчастна. Первая часть, имеющая подзаголовок *Recitativ* и снабженная авторским указанием *Lento molto rubato*, воспринимается как глубокое раздумье о смысле жизни и творчества. Вторая часть не имеет специального заголовка и следует за первой по принципу *attacca*. Темповая ремарка *Allegro scherzando* дает импульс к пониманию ее образного строя – это сфера искрометного шуточного танца. Соединенные в контрастно-составную форму, две части *Сонаты* вызывают аналогию с характерной для народной молдавской музыки последовательностью импровизационной дойны и зажигательного жока.

Особенностью оформления музыкальной ткани *Сонаты* является бестактовая нотация. Этот прием автор использует в обеих частях сочинения. Такая специфика записи помогает подчеркнуть импровизационный характер материала, свойственный лэутарской традиции. Мысль разворачивается как бы на одном дыхании, будучи объединенной общим посылом, пронизывающим весь сонатный цикл. Автор будто не ставит логической точки, не дает слушателю удовлетворенно остановиться, а, захватив внимание, ведет его за собой до конца части.

Музыковед Е. Мироненко характеризует начальную тему *Сонаты* следующим образом: «Суровое, медленно разворачивающееся повествование напоминает горестные первые разделы фольклорного жанра дойны со своей атрибутикой стиля *parlando rubato*. Свободное мотивно-вариантное разворачивание, не скованное метроритмом и обогащенное мелизматикой, укладывается, однако, в стройную драматургическую конструкцию волны с кульминационной зоной на *ff*» [87, с. 42]. Сам автор говорил об образной сфере первой части, что это плач, бочет. Такое пояснение уточняет эмоциональный спектр музыки, делает понятным семантическое наполнение интонационного материала.

⁸2021 г. стал пересечением нескольких юбилейных дат, напоминающих о В. Ротару: 15 октября исполнилось 90 лет со дня его рождения, этот же год ознаменован 50-летием со времени начала его педагогической деятельности в АМГИИ и 45-летием с момента руководства кафедрой камерных ансамблей.

Начальная часть *Сонаты* написана в простой трехчастной форме: $a - b - a_1$, где первый раздел излагает основную тему, второй вводит контрастный тематический материал, третий является сокращенной репризой (схема 2.2.1.).

Схема 2.2.1.

В. Ротару. *Соната* для скрипки и фортепиано, 1-я ч.

Раздел	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A₁</i>
Темп	<i>Lento molto rubato</i>	<i>Poco a poco accelerando</i>	<i>Tempo primo</i>
Тональность	<i>a</i>	$a \sim >$	<i>b</i>

В характеристике основной темы особое значение приобретает процесс интонационного становления. Медленный темп, глухие секундовые «стоны» восходящих и нисходящих ходов в партии скрипки в тональности *a-moll* создают ощущение напряженной сосредоточенности, которая в процессе развития постепенно перерастает в чувство предельно экспрессивной боли (пример 2.2.1.).

Пример 2.2.1.

В. Ротару. *Соната*. 1-я ч., начальная тема

Нельзя не согласиться с Е. Мироненко, которая свидетельствует: «Композиторская изобразительность особенно проявилась в конструировании мотивов из одного центрального интонационного элемента – интервала секунды. Секунда используется в мелодическом и гармоническом виде, в разнообразных ритмических группировках, в восходящем и нисходящем движении, включая форшлагги с различной артикуляцией» [87, с. 42]. В логике подъема, достижения кульминации и спуска прослеживается единая драматургическая линия.

Задачи исполнителей-ансамблистов, с одной стороны, связаны с целостным выстраиванием этого пути, а, с другой стороны, с передачей выразительного диалога между скрипкой и фортепиано, так как развитие музыкальной ткани строится в вопросо-ответной парадигме. При исполнении этой части *Сонаты* от скрипача потребуется яркость сольного начала ансамблиста. Ему принадлежит приоритет в диалогической

форме всей части, и убедительность, глубина этого высказывания будет определяющей для передачи образного содержания всей части. Помимо характерного для молдавской народной музыки исполнения мелизмов, которые в этой части призваны усилить стонущие или всхлипывающие интонации плача, главную трудность в данной части составляет распределение темброво-динамической палитры звука. Сквозное драматургическое развитие передается через единую линию темброво-динамического плана. Трудности, связанные с использованием двойных нот, частично разрешаются благодаря свободе ритмической организации музыкальной ткани (*molto rubato*), но все же названный вид техники требует уверенного владения им для передачи требуемого экспрессивного образа. Частые смены темповых указаний: *sempre sostenuto*, *molto ritenuto*, *molto stringendo e ritenuto*, *poco a poco accelerando*, – помогают исполнителю правильно трактовать замысел автора (пример 2.2.2.).

Пример 2.2.2.

В. Ротару. Соната. 1-я ч., разв. нач. Темы

[Lento molto rubato]

Партия фортепиано строится в тесном взаимодействии с мелодией скрипки. От пианиста потребуются большая чуткость и тонкая ансамблевая отзывчивость. Фактура первой части *Сонаты* изобилует паузами. Их напряженность и связующая роль составляет одну из трудностей первой части. Тихий колокольный перезвон в партии рояля, сопровождающий каждую ламентозную реплику скрипки, придает музыке характер погребального плача. Композитор рисует широкий эмоциональный спектр скорби от глубоких стонов, жалоб, череды причитаний до срывающихся воплей отчаяния, все эти грани, выражающие экспрессию плача, захватывают внимание слушателя.

Вторая часть *Сонаты* написана в свободно трактованной сонатной форме и, как было сказано, соединена с первой принципом *attacca*. Схематически строение второй части может выглядеть следующим образом (схема 2.2.2.). Скрипачка О. Влайку,

характеризуя музыку финала *Сонаты* В. Ротару, пишет: «Основной образ II части – подчеркнуто оптимистичный – гимн динамике деятельного движения. Поэтому ритмическая концепция выступает здесь как основополагающая. Ритмика, по словам автора, близка к быстрым болгарским танцам в переменном-смешанном размере 2/8 и 3/8, со сложным чередованием разнообразных и причудливых ритмических формул, насыщенных пунктирами и акцентами» [52, с. 137]. Исполнителям придется потрудиться, добиваясь ритмической точности в передаче «витиеватого» скерцозного рисунка, а для пианиста особую сложность может составить точное вступление после пауз и синхронное вплетение своих кратких реплик в узорчатый орнамент скрипичной партии. В совместных репетициях постепенное увеличение темпа поможет исполнителям добиться эффекта виртуозного ансамблевого единства.

Схема 2.2.2.

В. Ротару. *Соната*, 2-я ч.

Раздел	Экспозиция				Разработка	Реприза	
	ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	ПП (I ч)
Темы	<i>a</i>	<i>b_a</i>	<i>c_a</i>	<i>b_{a2}</i>	<i>a₁</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
Цифры	1	2	4	5	6	10	11
Тональность	<i>D</i>	<i>E~></i>	<i>a</i>	<i>~>d</i>	<i>g ~></i>	<i>a</i>	<i>D</i>
Темпы	<i>Allegro scherzando</i>	<i>Un poco meno mosso</i>	<i>Molto agitato</i>	<i>Presto possibile</i>	<i>Molto animato</i>	<i>Adagio pesante</i>	<i>Tempo I. Allegro scherzando</i>

Секундовые ходы, составляющие интонационную основу первой части, пронизывают также главную и побочную темы второй части. Контраст тем достигается благодаря противоположным полюсам в палитре звукоизвлечения.

Пример 2.2.3.

В. Ротару. *Соната*. 2-я ч., главная тема

[*Allegro scherzando*]

Так, акцентированная, пронизанная синкопами ритмика главной темы с острыми штриховыми приемами противопоставляется певучей побочной теме с текучей сквозной фразировочной линией и плавным звукоизвлечением. Острая синкопированная ткань насыщена характерной мелизматикой «на коротком смычке» – это излюбленный прием лэутаров, который умело используется композитором (пример 2.2.3.).

Образная сфера финальной части *Сонаты* включает целый ряд ярких тематических «персонажей», каждый из которых, как прекрасный цветок, вплетается в узорчатый орнамент «ковра» народного танца. Первый из них – главная тема – это острый синкопированный, веселый и легкий мотив-наигрыш с причудливым переменным ритмом. Его тематический каркас образован вязью секундовых интонаций. В отличие от первой части, здесь разрабатываются нисходящие интонации секунды. Чередуются штрихи *arco* и *pizzicato*, аккордовые реплики и переключки фортепиано, автор как бы старается исчерпать все возможности секундового движения в заданных ритмических параметрах.

Величественная побочная тема написана в характере *Maestoso* и исполняется скрипкой, которой аккомпанирует рояль. Композитор предпосылает данному разделу указание *Pesante*. Вступление скрипичной мелодии подготавливается и сопровождается мощными колокольными аккордами у рояля. Примечательно, что в интонациях скрипки использованы тематические элементы из первой части, которые здесь даны в расширении и проводятся в верхнем регистре на *ff*. Звучание музыки отличается напряженностью и пронзительностью (пример 2.2.4.).

Пример 2.2.4.

В. Ротару. *Соната*. 2-я ч., побочная тема

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Violin, marked **Molto agitato**. It shows a melodic line with several accents and slurs. The middle staff is for the Piano, marked **ff espressivo** and **pesante**. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The bottom staff is a continuation of the Piano part, also marked **ff** and **pesante**, with eighth notes and accents. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/8.

При всей насыщенности и плотности фактуры, верхние регистры, в которых изложена тема у скрипача, не позволят заглушить ее звучание. Поэтому пианист, следуя указанию *Pesante ff*, может не ограничивать силу звука и дать возможность свободно звучать роялю. Далее развитие строится как трехголосная имитация тематического материала главной темы.

После величественной кульминации в характере *Maestoso*, которая внезапно обрывается на своей вершине, следует раздел *Presto possibile*, напоминающий выхваченный кадр из апофеоза танца. Авторская ремарка говорит о стремительном характере данного эпизода (*Presto possibile*). Начинаясь с *p*, воздушное *détaché* скрипача кружевными пассажами на *crescendo* «взлетает» на вершину – этот момент сопровождается авторским пояснением *leggiero*. В ансамблевом плане данный фрагмент представляет значительную трудность. Координация усилий партнеров в этом эпизоде усложняется вследствие очень быстрого темпа, постоянной смены двух- и трехдольных ритмических фигур, а также прерываемой паузами партии фортепиано (пример 2.2.5.).

Пример 2.2.5.

В. Ротару. *Соната*. 2-я ч.

[*Presto possibile*]

The musical score for Example 2.2.5 consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with a piano (*p*) dynamic and a *poco a poco cresc.* marking. The middle staff is for the piano, starting with a piano (*p*) dynamic and including markings for *Presto possibile e leggiero* and *poco a poco cresc.*, ending with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is for the bass clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *leggiero* marking.

В процессе совместных репетиций в работе над этим разделом легкая акцентуация двухдольных и трехдольных фигур, четкая артикуляция, игра без педали и очень постепенное прибавление темпа дадут возможность достичь хорошего результата в исполнении. Дальнейшее развитие тематического материала представляет собой динамические волны, каждая из которых интенсивнее предыдущей и завершается кульминацией (пример 2.2.6.).

Пример 2.2.6.

В. Ротару. *Соната*. 2-я ч., разработка

The musical score for Example 2.2.6 consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with a forte (*f*) dynamic and a *Molto animato* tempo marking. The middle staff is for the piano, starting with a forte (*f*) dynamic and including markings for *sf* (sforzando). The bottom staff is for the bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and including markings for *sf* (sforzando).

В исполнении раздела *Molto animato* рекомендуется использовать не широкое *détaché*, а крупное *spiccato*, используя нижнюю треть смычка. Как рекомендует А. Ширинский в своей работе, посвященной штриховой технике скрипача, при исполнении этого штриха, следует избегать слишком сильных ударов смычка с большой высоты, что отрицательно сказывается на качестве штриха и приводит к сухому стуку. Он подчеркивает, что «штрих *spiccato* должен нести в себе и элемент певучести, о чем нередко забывают» [119, с.45].

Чередой нарастающих волн, поддерживаемая резкими синкопированными аккордами в партии фортепиано, приводит к главному кульминационному пику всей *Сонаты* – *Adagio e molto espressivo*, где с предельной силой напряжения проводится главная тема первой части. Тема обрывается на *ff* почти на грани вопля (пример 2.2.7.).

Пример 2.2.7.

В. Ротару. *Соната*. 2-я ч., разработка

Adagio e molto espressivo

The musical score is written for violin and piano. It begins with a *fff* dynamic. The piano part features a *Pesante* triplet and a *sf* dynamic. The violin part has a *lunga* marking. The piano part includes a *stringendo e ritenuto* section with triplets and a final *lunga* marking.

После генеральной паузы, как эпилог, дарующий надежду, звучит первая тема финала *Сонаты*, шутливый легкий наигрыш пастушеской дудочки.

Для исполнителей важно преодолеть возможную дробность и сегментарность данной сонатной формы. Помимо решения чисто технических трудностей, необходимо распределить уровень динамической насыщенности каждого эпизода и не терять смысловое единство формы *Сонаты* в целом. Все это в итоге даст возможность целостно передать замысел автора⁹.

Суммируя сказанное, подчеркнем те особенности, которые принципиальны для ансамблистов в работе над *Сонатой* В. Ротару для скрипки и фортепиано. К ним

⁹ Примечательно, что в анализе трио *INO-2*, созданного В. Ротару на базе музыкального материала представленной здесь *Сонаты* для скрипки и фортепиано, Н. Джалилова также отмечает, что в нем «основными задачами профессионального ансамблевого исполнения являются синхронность звучания, общность штрихов, выстроенность динамики, единство фразировки и согласованность технических приемов. <...>. Можно отметить, что, с исполнительской точки зрения, Трио *INO-2* требует музыкальной зрелости, инструментального профессионализма и серьезной подготовительной работы», – отмечает исследователь. [97, с. 10].

относится понимание двухчастной структуры цикла, коррелируемой с народной музыкальной традицией объединения контрастных жанров – дойны и танца, а также использование современной лексики, что проявляется в применении времяизмерительной метрики. Музыкальному языку *Сонаты* свойственна прочная национальная основа, сочинение становится как бы автопортретом В. Ротару, поскольку воплощает главные черты его характера – искренность, эмоциональную открытость, подвижность, бескомпромиссность и нравственную чистоту.

2.3. Выводы по главе 2.

Анализ сонат для скрипки и фортепиано В. Чолака и В. Ротару, созданных в 1980-1990 г., позволяет сделать следующие выводы:

1. Сонаты В. Чолака и В. Ротару базируются на тех тенденциях, развивая их, которые определились в творчестве отечественных композиторов ранее – в сочинениях Л. Гурова и В. Верховлы. Историческая преемственность названных опусов обусловлена опорой на классицистско-романтическую трактовку сонатного жанра и на обогащение музыкального языка элементами молдавского фольклора и лэутарского искусства. При этом в сонатах для скрипки и фортепиано В. Чолака и В. Ротару возрастает мера авторской индивидуальности, поскольку жанровый канон сонаты трансформируется в них исходя из различных стилевых ориентиров. Произведение В. Чолака приближается к неоромантической линии, опус В. Ротару может быть охарактеризовано как яркий образец неофольклоризма.

2. Художественное содержание *Сонаты* В. Чолака в значительной мере определяется возвышенным, высоко духовным строем образов и чувств. В этом сочинении раскрывается внутренний мир молодого романтика, устремленного к идеалам прекрасного, к утверждению добра и гармонии. Не случайно композиционно-драматургическое решение сонатного цикла опирается на классицистскую трехчастную конструкцию, в которой оживленным крайним частям контрастирует лирически напевная, песенная средняя часть. Музыкальный язык *Сонаты* В. Чолака характеризуется ярким мелодизмом, преимущественно консонирующим типом гармонии, акцентной метроритмикой, развитой ансамблевой фактурой.

Обе партии равноправны в ансамблевом отношении: они выступают носителями тематического материала, который экспонируется и развивается как в мелодическом скрипичном варианте, так и в гомофонно-гармоническом фортепианном облике. В техническом плане инструментальные партии сложны в равной мере, так как в них

используется богатый спектр приемов и штрихов. В партии скрипки применен широкий звуковысотный диапазон, обильно представлена мелкая пассажная техника, синкопированные рисунки, выразительная певучая кантилена. Фортепианная партия примечательна многослойностью фактуры, в ней выделяется обычно несколько контрастирующих пластов. Для удобства исполнителей композитор нередко прибегает к технике трех нотных строк, отдельно выписывая линию с использованием средней педали. С точки зрения фактуры можно выделить частое обращение к гармоническим фигурациям широкого диапазона в быстром темпе, широкие мелодические скачки, многозвучные аккорды в пунктирном и синкопированном ритме.

3. Индивидуальные черты *Сонаты* В. Ротару и ее неофольклорная направленность проявляются на разных уровнях произведения. Трактовка двухчастного цикла и роль каждой части отражают свойственное молдавскому фольклору объединение медленного, в духе дойны или плача, начального раздела и стремительного, танцевально-действенного, с игровыми элементами финала. Импровизационность изложения, свойственная обеим частям, находит отражение в нетактированном способе нотной записи, что предоставляет исполнителям свободу как в выборе основного темпа, так и в использовании разного рода агогических оттенков. Это же качество непредсказуемости создается благодаря резкой и частой смене небольших контрастных построений – мотивов, фраз, предложений. Для имитации звучания цимбал, народной скрипки и флуера композитор использует такие виды фактуры, которые свойственны инструментальной молдавской музыке устной традиции. Современное звучание *Сонаты* для скрипки и фортепиано В. Ротару обеспечивается частым употреблением диссонирующих интервалов и созвучий (преимущественно секундового строения). Ощущение стереофоничности, пространственности возникает вследствие одновременного звучания крайних регистров фортепиано.

**ГЛАВА 3. ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ ЖАНРА
В СОЧИНЕНИЯХ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ:
СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Б. ДУБОССАРСКОГО И З. ТКАЧ**

В данной главе *Соната* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского и *Соната* З. Ткач рассматриваются с точки зрения их содержания, формы и исполнительской трактовки: анализируется интонационно-тематическое строение сонат, соотношение партий скрипки и фортепиано, предлагаются исполнительские рекомендации по выработке творческой версии интерпретации.

3.1. Новаторские черты в *Сонате* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского

Соната для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского – одно из наиболее значительных произведений автора. По богатству образного содержания, законченности драматургического решения, совершенству использования технического арсенала каждого инструмента и ансамбля в целом данный опус смело можно отнести к лучшим образцам сонатного жанра в творчестве композиторов Республики Молдова. Такое значение скрипичной *Сонаты* Б. Дубоссарского во многом определяется исполнительской специальностью этого музыканта. Музыковед Г. Пирогова справедливо отмечает: «Со студенческих лет Б. Дубоссарский выступал в качестве скрипача и альтиста в различных камерных коллективах, ансамблях народных инструментов. Не случайно его первые композиторские опыты относятся к области камерной инструментальной музыки – в ней Б. Дубоссарский чувствовал себя свободно и уверенно» [97, с. 32]. Свободное владение ансамблевым мастерством и прекрасное знание скрипичного репертуара в полной мере отразились в музыке *Сонаты*.

Характерной особенностью *Сонаты* является синтез циклической и одночастной форм, это своего рода моноцикл. С одной стороны, в произведении содержится три части, контрастные в темповом отношении: *Lento – Allegro scherzando – Lento*. С другой стороны, они следуют друг за другом без перерыва, будучи соединены приемом *attacca*. Сквозная нумерация разделов в *Сонате* от начала до конца, выполненная самим Б. Дубоссарским, подтверждает идею об одночастности музыкальной формы. Каждый из пронумерованных фрагментов ориентирован на простую одночастную форму (период), их число в произведении выражается цифрой 28: первую, медленную часть моноцикла (*Lento*) образует начальное построение (в партитуре оно не обозначено цифрой) и соседние с ним восемь разделов. Следующие далее четырнадцать периодов складываются во вторую,

быструю часть (*Allegro scherzando*). Последние пять медленных разделов составляют финал-послесловие (*Lento*). Кажущаяся диспропорциональность частей объясняется различием их темпов, по времени же звучания они уравновешены¹⁰. Единству целого способствуют смысловые и интонационно-тематические арки между разделами, сходный тип ансамблевой фактуры, полифонизированной и насыщенной мелодическими аллюзиями, оригинальными стилистическими приемами.

Форму первой части можно определить как вариационную, причем в ней одновременно использованы две разновидности вариаций – на *basso ostinato* (старинные по типу чаконы) и фактурные (классические) (схема 3.1.1.).

Схема 3.1.1.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 1-я ч. *Lento*

Композицион. функции		Экспонирование				Развитие			Реприза – кода	
Разделы		Intro	Тема 1	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4	Вар. 5	Вар. 6, 7	Вар. 8
Темы		<i>a</i>	<i>ab</i>	<i>ac</i>	<i>ab₂</i>	~>	<i>ab</i>	<i>a b</i>	<i>c</i>	<i>a b</i>
Такты	От/до	1–3	4–13	14–27	28–36	37–42	43–51	52–57	58–70	70–87
	Кол-во	3	10	14	9	6	9	6	12	18
Тональность		<i>a</i>	<i>a</i>		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>F, f</i>	<i>des</i>	~>	<i>a</i>
Темпы		<i>Lento</i>			<i>stringendo, strepitoso</i>		<i>a tempo</i>			<i>Tempo I (Lento)</i>

Трехтактовая интонационная формула в фортепианной партии 12 раз неизменно проходит в басу и дублируется в верхнем регистре. Своим диапазоном она создает ощущение стереофоничности и, одновременно, словно ограничивает звуковысотное пространство, внутрь которого погружена мелодия скрипки, являющаяся второй темой. Интонационной рельефностью скрипичная тема значительно превосходит фортепианную басовую формулу. Характеризуя ее, О. Влайку пишет: «Это протяженная мелодия скрипки, развертывающаяся как свободная импровизация речитативно-песенного характера. Она звучит на струне *G*, отталкивается от начальной «раскачивающейся» малотерцовой интонации с характерным форшлагом и плавно движется к наивысшему звуку *h¹*, после чего так же неспешно возвращается к исходному звуковысотному уровню. Узнаваемость данной мелодии придает свободная ритмика, сочетающая разные виды деления длительностей, мелизматика и выразительное глиссандирование к последним звукам мотивов <...>. К сказанному необходимо добавить, что особенностью темы является ее

¹⁰ Для удобства работы с текстом сонаты, воспользуемся в дальнейшем при анализе авторским цифровыми обозначениями разделов-периодов.

крайне тихое, словно издалека, звучание: у фортепиано используется левая педаль при нюансе *ppp*, скрипка проводит мелодию на *p*» [52, с. 132].

Именно развитие скрипичной темы определяет основные контуры структуры первой части *Сонаты*, включающей восемь вариаций. Их последовательность выявляет три основных раздела-фазы, которые отличаются по композиционным функциям. Начальный, образованный темой и двумя вариациями, отличается экспозиционным типом изложения; к нему примыкает третья вариация связующего характера, вариации с четвертой по седьмую интенсивно исчерпывают интонационные возможности темы, становясь фазой развития; восьмая вариация является репризой-кодой. В каждом из трех основных разделов-фаз имеется своя яркая кульминация, а окончание сопровождается ощутимым ослаблением динамики. Граница между первой и второй фазами подчеркнута к тому же указанием *poco rit* и последующим возвращением *a tempo*.

Тональность *a-moll*, несмотря на значительную усложненность хроматизмами, остается в основном неизменной. Как уже было сказано, основными принципами интонационно-тематического процесса являются оstinатность, импровизационная обновляемость мелодической линии и концертная состязательность в фактурном разнообразии партий скрипки и фортепиано. В развертывании музыкальной ткани в целом ощущается влияние джазовой импровизации, когда музыкальный текст рождается сиюминутно, как бы непосредственно в процессе музицирования. Образно можно сказать, что в нотном тексте словно запечатлен полет фантазии композитора. Ансамблисты как бы участвуют в беседе, но это не чередование кратких реплик диалога, а совместное проведение отличных друг от друга параллельно развивающихся линий, которые в кульминациях достигают напряженной экспрессии.

Пример 3.1.1.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 1-я ч., тт. 1-7

The musical score for Example 3.1.1 is presented in two systems. The top system shows the violin part, which begins with a whole rest for the first two measures. In the third measure, it starts with a quarter note G4, marked 'sul G' and 'pp'. The melody continues with eighth and sixteenth notes, featuring three triplet markings. The bottom system shows the piano accompaniment, consisting of chords in the left hand. It is marked 'ppp' and 'una corda'. The chords are primarily triads and dyads, with various accidentals (flats and naturals) indicating chromaticism. The time signature is 4/4, and the tempo is Lento at 65 beats per minute.

Гармонический «скелет» темы, который остается константным элементом на протяжении всей первой части, излагается в партии рояля аккордами в размере 4/4 в

первых трех тактах. В мерном противоположном движении мелодических линий (в верхнем голосе $e - es - d - des - d - es - e$ и в басу $a - b - h - c - h - b - a$) следуют друг за другом в гармонической фактуре интервалы ч. 5, ч. 4, м. 3 и м. 2. Эта непрерывная линия, наподобие джазового риффа, безостановочно движется по кругу (пример 3.1.1.).

Формула баса звучит размеренно и сосредоточенно, а ремарка *una corda* придает аккордам приглушенно отдаленное звучание. На фоне этого «раскачивающегося» сопровождения появляется задумчивая мелодия скрипки, которая носит импровизационный характер. Скрипач, как бы размышляя, нащупывает мелодическую линию и ритм, поэтому агогические акценты не имеют симметричного характера. Ритмическая ровность, мягкость и бархатистость туше у рояля не должны мешать свободному изложению мелодической линии, с внутренним *rubato*, в партии скрипки. В то же время, от скрипача потребуются, с одной стороны, умение малыми звуковыми средствами завладеть вниманием слушателя, а, с другой стороны, через концентрацию напряжения передать остроту глубоко личного переживания (тт. 4-13).

Экспонирование тематических образов скрипки и фортепиано длится до т. 14, после чего скрипка замолкает и уступает место соло рояля. Сочетание двухдольной пульсации аккордового шага и триольного движения развивающейся мелодии усиливает качество импровизационности (тт. 14-27). Постепенно напряжение нарастает, развитие музыкальной ткани динамизируется, ритмическая пульсация становится более дробной: движение триолями четвертей сменяется восьмыми, триолями восьмых, а затем и шестнадцатыми. Выписанное ускорение сопровождается и нарастанием динамики до *ff*. Так готовится вступление солиста (пример 3.1.2.).

Пример 3.1.2.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 1-я ч., тт. 14-20

[Lento]

The musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, which is mostly silent in this section. The middle and bottom staves are for the piano. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a bass line with triplets. The dynamics increase to mezzo-forte (*mf*) towards the end of the excerpt. The tempo is marked as [Lento].

Внезапно вступление скрипки врывается четырехзвучным аккордом, по концертному ярко перехватывающим инициативу развития музыки – это вторая вариация. Движение восьмыми, насыщенное акцентами и двойными нотами остро диссонирующих

интервалов, по качеству изложения напоминает выписанную каденцию в речитативном характере. И хотя остиная двухдольная пульсация в партии фортепиано сохраняется и подразумевает ровность движения, импровизационный характер мелодии скрипки словно обретает свободу от нее и требует независимости исполнения. Создание такого диалектически противоречивого качества музыкального дискурса является сложной задачей для ансамблистов, но ее необходимо решить для художественно убедительной интерпретации второй и третьей вариаций.

В четвертой вариации (тт. 43-51) появляется новый тональный центр (*F-dur-f-moll*); у скрипки опять звучит певучая мелодия с характерным ходом на малую терцию, украшенную «соскальзывающим» форшлагом. Этот раздел формы может быть сопоставим с таким островком лирической образности, который свойственен, к примеру, побочным партиям классической сонатной формы.

Последующие вариации, особенно кульминационные шестая и седьмая (тт. 58-69), характеризуются плотной фактурой. Партия фортепиано, хоть и не отличается технической сложностью, насыщена октавными дублировками. У скрипача в это время звучат двойные ноты, причем наиболее важные мотивы-реплики, изложенные аккордами, сопровождаются штриховым указанием \wedge («клинышки» или «гвоздики»), которые являются самым острым подвидом отрывистых штрихов. Исполнение этого штриха требует от струнника активной, практически взрывной атаки в начале каждого аккорда, сообщаящей ему ударный, отрывистый характер и позволяющей извлекать очень яркий звук. Особую сложность составляет исполнение этой экспрессивной фактуры в аккордовых последовательностях движением смычка вниз. Важно, добиваясь максимально острого и мощного звучания, избегать нежелательных призвуков в паузах и зажатия правой руки при переносе смычка (как, например, в тт. 61-62, пример 3.1.3.).

Пример 3.1.3.

Б. Дубоссарский. Соната. 1-я ч., тт. 61-62

Lento

The image shows a musical score for a piano and violin duo. The tempo is marked 'Lento'. The piano part is written in the bass clef and consists of dense octaves. The violin part is written in the treble clef and consists of double notes. Both parts feature 'gвоздики' (wedge) markings, which are used to indicate a sharp, percussive attack. The score includes dynamics such as *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando), and articulation such as accents and slurs. The piano part has a dashed line under the first few measures, and the violin part has a dashed line under the first few measures.

Кульминация почти обрывается двумя парами аккордов на *pizz* у скрипки, которому тут же, наподобие эха, на *pp* вторит фортепиано.

В восьмой вариации, которая воспринимается как реприза-кода, на фоне оstinатно-аккордовой фортепианной формулы скрипка снова проводит речитативно-медитативную мелодию, прозвучавшую в теме (пример 3.1.4.). Она излагается в тональности *a-moll* в нюансе *pp con sord.* Создавая смысловую арку, такое тематическое обрамление логично завершает медленную первую часть формы.

Пример 3.1.4.
[Lento]

Б. Дубоссарский. *Соната*. 1-я ч., тт. 70-76

Во второй части *Сонаты* Б. Дубоссарского – *Allegro scherzando* – сочетаются принципы джазовой импровизации и фугированной формы. Основную тему части композитор нумерует цифрой 9. Яркая, легко запоминающаяся джазовая мелодия (тт. 88-102) имеет скерцозный характер (пример 3.1.5.).

Пример 3.1.5.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 2-я ч., тт. 1-6

В ней отсутствует оstinатное басовое сопровождение, свойственное всей предыдущей медленной части *Сонаты*, а проведение темы доверено солирующей скрипке. В тональности *c-moll* звучит озорная, шутливая мелодия, выразительность которой определяется синкопированным ритмом с неожиданными «разрывами» мелодии паузами, чередованием острых штрихов *spiccato* и упругого *legato*. Встречные альтерации ступеней (понижение IV и повышение VI) придают музыке джазовый оттенок. Скрипачу рекомендуется исполнять тему в нижней половине смычка, используя пружинистое *spiccato* и стараясь избегать как ненужных акцентов в начале залигованных групп восьмых, так и укорачивания в конце. Данная тема в дальнейшем развивается по законам фуги,

причем Б. Дубоссарский демонстрирует совершенное владение полифонической формой. В ней обнаруживаются все необходимые атрибуты: тема, противосложение, ответ, интермедии, решение фактуры в трехголосном варианте: сопрано, альт, бас (схема 3.1.2.).

Схема 3.1.2.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 2-я ч. *Allegro scherzando*

Композиц. функция	Экспозиция			Средний раздел						Реприза-кода
				Развитие			Эпизоды			
							I	II	III	
Раздел. № вариац.	Тема 2. В. 9, 10	Вар. 11	Вар. 12, 13	Вар. 14	Вар. 15	Вар. 16	Вар. 17	Вар. 18, 19	Вар. 20	Вар. 21, 22
Темы	<i>a, a_d</i>	<i>a</i>	<i>a_d</i>	<i>a</i>	<i>a_p</i>	<i>a_p</i>	<i>a_p</i>	<i>a_p</i>	<i>a_p</i>	<i>a_p</i>
Кол-во такт.	15	8	23	10	8	10	11	22	12	31
Такты	88–102	103–110	111–133	134–143	144–151	152–161	162–172	173–194	195–206	207–237
Тон-сть	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>g, f, e</i>	<i>his</i>	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>C, Des</i>	<i>c</i>
Темпы	<i>Allegro scherzando</i>							<i>Piu mosso. Furioso</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I</i>

Начиная со следующего раздела (цифра 10) мелодия звучит в среднем (альтовом) голосе партии фортепиано в тональности *g-moll*. У скрипки в это время появляется первое противосложение. Имитируя тему фуги в среднем, а потом и в басовом голосе, пианисту надо точно повторить характер штрихов и фразировку, уже использованные в исполнении скрипача. Далее (цифры 12 и 13) тема подвергается значительным преобразованиям: она возникает в обращении, в остром звучании диссонирующих интервалов двойных нот (пример 3.1.6.).

Пример 3.1.6.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 2-я ч., тт. 111-115

[**Allegro scherzando**]

Экспозиционный раздел фуги завершается проведением темы в увеличении с октавными удвоениями в басовом голосе партии фортепиано (тт. 130-133).

Средний раздел фуги отделен внезапным спадом динамики. С оттенка *sub p* начинается новая волна развития. Постепенно «обрастая» триольными фигурациями в противосложениях, тема достигает кульминационного звучания в ц. 16. Здесь в нюансе *ff* ее проведение в увеличении двойными акцентированными нотами прерывается мощными *glissando* на интервалах восходящих и нисходящих секст, которые звучат очень ярко и эффектно (тт. 154-158). Для исполнения этих *glissandi* скрипачу рекомендуется, помимо работы над интонацией и точным попаданием на завершающую сексту, продумать распределение смычка. После акцентирования первой сексты надо резко погасить и скорость ведения смычка, и силу звука, добываясь на *glissando* мощного *crescendo* с одной стороны, и, с другой стороны, экономя смычок для яркого акцента на завершающей скольжении сексте. Для особого блеска импульс второго акцента должен быть еще сильнее, чем импульс на первую сексту, а «количество» смычка для исполнения второй сексты равным предыдущему акценту.

Совершенно контрастный образ приобретает тема в ц. 18 и 19, где в разделе с авторской ремаркой *Piu mosso. Furioso* очень грозно и устрашающе должны прозвучать реплики фортепиано и категоричные острые секундовые диссонантные ответы в партии скрипки. Яростная фортепианная речитация, дублированная в две октавы на *ff*, должна быть устремлена к последним длинным звукам, в то время как каждая акцентированная секунда в безапелляционных ответах скрипки – тяжела и «вертикально-устойчива» и исполняться акцентированно всем смычком с быстрыми перехватами каждый раз в направлении вниз (пример 3.1.7.).

Пример 3.1.7.

Б. Дубоссарский. Соната. 2-я ч., тт. 173-178

Piu mosso. Furioso

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is written in the left hand, and the violin part is in the right hand. The tempo is marked 'Piu mosso' and the mood is 'Furioso'. The piano part begins with a forte (ff) dynamic and features a series of descending eighth notes. The violin part enters with a forte (ff) dynamic and features a series of ascending eighth notes. The score is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat major or D minor).

В ц. 20 тема звучит в политональном изложении (*C-dur* в мелодии и *Des-dur* в сопровождении). Оригинальность и свежесть образу придают также смена темпа (*Meno mosso*) и динамики (*pp*), а также звукоподражательный прием, имитирующий тембр расстроенного пианино.

Заключительный раздел *Allegro scherzando*, отмеченный указанием *Tempo primo*, воспринимается как феерический финал и состоит из двух волн развития (ц. 21 и 22). Каждая из них приводит к эмоциональному пику – пронзительному звучанию длящейся большой септимы в верхнем регистре у скрипки. На первый план здесь выходит не внешний блеск совершенного владения техническими возможностями инструмента, а неудержимая мощь экспрессивного напряжения. Музыка словно врывается зловещей поступью октавного проведения темы в басу в двойном увеличении и, активно динамизируясь через нарастающую силу звука, все более напряженные дуольные и триольные фигурации в параллельном движении голосов скрипки и фортепиано, достигает невероятного накала. В ц. 21 пронзительное звучание септимы $ges^2 - f^3$ у скрипки обрывается внезапной паузой, увеличенной за счет ферматы (тт. 207-221, пример 3.1.8.).

Пример 3.1.8.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 2-я ч., тт. 217-221

В ц. 22 более интенсивное движение идет триольными фигурациями во всех голосах и, перемежаясь мотивными фрагментами темы, приводит к еще более высокому звучанию септимы $as^2 - g^3$. Но теперь эта септима не обрывается паузой, а как бы «сметается» нисходящими пассажами в партии фортепиано и срывается вниз акцентированными четвертями на *ff*. Ритмическая пульсация замедляется, движение замирает, неистовое движение восьмых сменяют более крупные длительности (четверти, половинные, целая), мелодия уходит в глубины низкого регистра на нюансе *ff*.

В исполнении этого раздела формы ансамблистам, несмотря на изменение метрической пульсации, принципиально важно в целеустремленном сквозном движении сохранять единство темпа. Штриховые указания (акценты *simile* и *marcando*) подчеркивают значимость ритмического рисунка. Большое количество разнонаправленных хроматических движений и возрастающая динамика требуют аккуратного, «графичного» использования педали. Полиритмия разных голосов, смешение дуольных и триольных групп потребует ритмической точности и ансамблевой

филигранности. Таким образом, быстрая центральная часть *Сонаты*, хотя и начинается в шутовском скерциозном характере, завершается глубоко трагическим безнадежным словом.

Строение формы финальной части *Lento* характеризуется простотой и лаконичностью (схема 3.1.3.). Третья часть начинается *attassa*. Черда аккордов на *ff* органично продолжает ткань повествования, создавая смысловую арку с началом Сонаты. Автор возвращает слушателей к музыкальным образам первой части.

Схема 3.1.3.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 3-я ч.

Композ. функция	Вступление	Экспозиция		Лирич. эпизод	<i>Coda</i>
Темы		<i>a, a_p</i>	<i>a_{p1}</i>	<i>b</i>	<i>a_{p2}</i>
Раздел		Вар. 23, 24	Вар. 25	Вар. 26	Вар. 27
Кол-во и № тактов	4 (238–241)	18 (242–259)	9 (260–268)	12 (269–280)	8 (281–288)
Тональность	~ <i>a</i>				
Темпы	<i>Lento</i>				

Размеренная оstinатная пульсация целыми нотами в партии фортепиано в основной тональности *a-moll* создает прозрачный фон для развертывания на нем скрипичной мелодии медитативного характера. В верхнем регистре фортепиано возникает двузвучная оstinатная формула, напоминающая о чаконе первой части, но полного возвращения к теме из первого *Lento* не происходит. От трехтактного встречного движения голосов, которое было там, остается только назойливое полутоновое «топтание» на месте. Аккорды исполняются на *f* и изложены целыми длительностями, подобно резким ударам (пример 3.1.9.).

Пример 3.1.9.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 3-я ч., тт. 238-248

С точки зрения исполнительской трактовки вступление к третьей части *Сонаты*, порученное *solo* фортепиано, можно, в подражание колокольному звучанию, использовать все четыре такта одну педаль. После этого туше рояля меняет свой характер, становится мягким, постепенно удаляясь на *pp* (ц. 23-24). В исполнении аккордовой поступи необхо-

димо максимально высветлить звуки нижнего и верхнего голосов, подчеркивая тембровую разницу регистров и пространственную удаленность крайних звуков (пример 3.1.9.).

Далее в низком регистре скрипки на струне *G* появляется лишь «обрывок» одного из последних нисходящих мотивов главной темы первой части (тт. 242-248). Он повторяется, воспроизводясь снова и снова от разных звуков, напоминая *idée fixe* (ц. 23, 24). Скрипачу рекомендуется здесь использовать спокойную, не очень интенсивную вибрацию, стараясь сохранять единство тембра в каждой мелодической реплике, для этого желательно использовать аппликатуру на одной струне или максимально сохранять тембровый колорит при переходе со струны на струну. Особое внимание потребуется для достижения выразительного приема *glissando* вверх и вниз, для которого необходимо подключать и кистевую вибрацию, так характерную, кстати, исполнительской манере самого Б. Дубоссарского. Еще одна рекомендация скрипачу может касаться выдерживания и аккуратной филировки звука последних длинных нот в каждой реплике.

В тт. 260-268 на первый план выступает диалог скрипки и фортепиано, который сначала развивается канонически, где фортепиано мягко, но уверенно повторяет реплику скрипки, а далее уже самостоятельно проводит свою мелодическую линию, плавно поднимаясь, а потом спускаясь назад. Этот краткий, но выразительный диалог приводит к следующему разделу, который звучит как лирический эпизод. Небольшая зона светлых воспоминаний раскрывается в ц. 25, 26, где в самом верхнем регистре в нюансе *pp* у скрипки звучит очень светлая тема *dolcissimo*, как образ дальней мечты, который манит и исчезает (тт. 269-278, пример 3.1.10).

Пример 3.1.10.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 3-я ч., тт. 269-274

The musical score for Example 3.1.10 consists of two systems. The first system shows the violin part in treble clef with a tempo marking of *Lento* and dynamics of *pp dolcissimo*. The piano part is in grand staff with dynamics of *[p]* and *ppp*. The second system continues the violin part and shows the piano part with a triplet of eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 3/8.

Эта мелодия сопровождается все той же мерной аккордовой поступью в партии фортепиано, которая знакома по первой части сочинения. Скрипачу для передачи зыбкости образа необходимо использовать мелкую серебристую вибрацию, а линия звука, мягко исчезающая на паузах, не должна прерываться резко. Для достижения

необходимого мягкого колорита звука можно использовать поворот трости от подставки в сторону грифа.

Последний раздел третьей части – небольшая кода (тт. 281-288). В партии фортепиано продолжает повторяться оstinатная аккордовая поступь целыми длительностями, которая через четыре такта спускается в нижний регистр и постепенно замирает. Скрипичная партия построена из лаконичных реплик *pizzicato*, которые, как постукивание ветки о стекло на ветру рисует образ остановки времени (пример 3.1.11).

Пример 3.1.11.

Б. Дубоссарский. *Соната*. 3-я часть, тт. 285-288

The image shows a musical score for a violin and piano. The violin part is in the upper staff, marked [Lento] and [pizz.]. It features a series of sixteenth-note patterns, starting with a rest, followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The dynamics are [ppp] and [pp]. The piano part is in the lower staff, marked [pp] and [morendo al fine]. It features a series of chords, starting with a rest, followed by a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The dynamics are [ppp]. The score is in 3/4 time and C major.

Скрипачу для выразительности этого эпизода надо использовать не только агогические акценты каждой фразы, но и разные приемы исполнения самого *pizzicato*: с вибрацией и без, с опорой большим пальцем и без опоры при быстрых шестнадцатых, звучное *pizzicato* и *pizzicato* на *ppp* «одной кожицей» на последних замирающих нотах. Хотя третья часть *Сонаты* Б. Дубоссарского и не содержит особых технических сложностей, но, будучи эпилогом произведения, требует очень глубокого, философски-созерцательного исполнения.

Суммируя сказанное, подчеркнем, что *Соната* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского представляет собой образец ярко индивидуального решения жанра, который характеризуется глубиной и широтой концептуального содержания, оригинальностью композиционно-драматургического решения, убедительностью использования выразительных и технических возможностей инструментов ансамбля. Она требует для своего восприятия хорошо подготовленного, интеллектуального слушателя, а ее адекватная интерпретация возможна лишь при хорошей технической подготовке исполнителей. Практика показывает, что изучение этих сонат в педагогическом процессе возможно на этапе высшего музыкального образования.

3.2. Задачи исполнителей-ансамблистов в работе над скрипичной *Сонатой* З. Ткач

Соната для скрипки и фортепиано написана З. Ткач в 2005 г. Этому сочинению предшествовало создание целого ряда произведений сонатного жанра. Е. Мироненко в этой связи пишет: «В последнее десятилетие своей жизни интерес к сонатному жанру у З. Ткач необычайно активизировался, что подтверждается сочинением семи сонат» [89, с. 223]. Среди них *Соната №2* для кларнета соло (1995), *Соната-экспромт* для фортепиано (1996), *Соната* для гобоя и фортепиано (2004), *Соната № 2* для фортепиано (2004), *Соната* для скрипки и фортепиано (2005), *Соната* для флейты соло (2006) и *Соната №2* для гобоя соло (2006). Среди названных сочинений заметное место принадлежит *Сонате* для скрипки и фортепиано. Премьера *Сонаты* состоялась в концертном зале Исторического музея г. Кишинева в программе фестиваля *Zilele muzicii noi* в 2005 г. Первыми исполнителями были А. Молодожан (скрипка) и А. Тимофеев (фортепиано) [139; 140]. Отметим также исполнение *Сонаты* в Органном зале Кишинева в 2018 г. скрипачом Р. Банарюком и пианистом А. Тимофеевым в программе юбилейного концерта, посвященного 90-летию З. Ткач [138].

Характеризуя эту *Сонату* в ряду других произведений позднего периода творчества З. Ткач, Г. Кочарова констатирует: «В смысле доступности восприятия ее многие сочинения последних лет вовсе не просты и однозначны, да и уху массового слушателя они, быть может, не вполне привычны, в них, тем не менее, всегда присутствует и необходимый баланс рационального и эмоционального, и подкупающая сердца подлинная энергия бытия» [72]. Исследователь отмечает также, что «это сфера академического стиля, а точнее – „новоакадемического”, где подчеркнутый психологизм сочетается с современной музыкальной лексикой» [70, с. 148]. *Соната* З. Ткач сочинена в форме двухчастного цикла. Первая часть, *Moderato*, написана в сложной трехчастной форме – $A - B - A_1$ (схема 3.2.1.).

Схема 3.2.1.

З. Ткач. *Соната*. 1-я ч. Первый раздел (A)

Разделы		A					
Темы		Вступление	a	b_a	a_1	b	Связка
Такты	От/до	1–3	4–14	15–20	21–28	29–47	48–51
	Количество	3	10	5	7	18	4
Тональность / центральный элемент		c	c	a	g	h	e
Темп		<i>Moderato</i>					

(продолжение схемы)

1-я ч. Середина (B)

Разделы		B							
		эпизод				развитие			
Темы		Вступл.	<i>c</i>	Доп.	<i>d</i>	<i>a</i> ₂	<i>c</i> ₁	<i>c</i> _p	<i>d</i>
Такты	От/до	51–58	59–74	75–80	81–84	85–94	95–102	103–111	112–121
	Количество	7	15	6	4	10	7	10	10
Тональность		<i>C</i>	<i>Es</i>	<i>c</i>	<i>C</i>	<i>C-c</i>	<i>f-F</i>	<i>f</i>	<i>a</i>
Темп		<i>Più mosso</i>				<i>Tempo I</i>			

(окончание схемы)

1-я часть. Реприза (A₁)

Разделы		A ₁		
Темы		Вступление	<i>a</i>	<i>b</i>
Такты	От/до	122–124	124–135	136–176
	Количество	3	12	40
Тональность		<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
Темп		<i>Tempo I</i>		

В основе первого раздела *A* лежат две темы, родственные друг другу (*a*, *b_a*), последовательность которых образует простую двухчастную (двойную) форму. Первая тема появляется после небольшого фортепианного вступления, фактура которого станет основой сопровождения для мелодии скрипки (пример 3.2.1.).

Пример 3.2.1.

3. Ткач. Соната. 1-я ч., тт. 1-8, первая тема

[Moderato]

В нем выделяется линия басовых звуков, артикуляционно подчеркнутых, причем фактурная ячейка при размере 4/4 занимает 9/8, что приводит к метрическому смещению акцентов. Они появляются сначала на первой восьмой, затем на второй, третьей и т.д. Таким образом ощущение метра оказывается «размыто». Тональное строение фортепианной партии многозначно: при опоре на звук *c* ощущение тоники постоянно

«ускользает», поскольку мелодия скрипки включает как интонации с бемолями, так и с диэзами. В тематическом материале прослеживаются интонационные связи с молдавским и еврейским фольклором. Важным свойством фортепианной фактуры является опора на широкие интервалы – септимы, сексты, квинты, а сама линия скрипичной мелодии носит изломанный характер. На фоне такого фортепианного сопровождения тема скрипки проводится дважды: начальное экспонирование начинается в т. 4 и охватывает 10 тактов.

Тема имеет медитативный характер. В исследовании скрипичных произведений З. Ткач на принцип такого изложения обращает внимание О. Влайку: «В произведении господствует музыкальная процессуальность, опирающаяся на эффект свободного *quasi*-импровизиционного мелодического развертывания <...> слушатель ощущает себя погруженным в некую независимую от него интонационную среду, которая направляет его внимание на различные детали сиюминутно формирующейся музыкальной мысли» [52, с. 41]. Мелодия скрипки строится из кратких мотивов, преимущественно восходящего характера, которые связываются в построение импровизиционного склада. В свободном движении часто применяются интервалы квинты, терции (и ее обращения сексты), в т. 9 возникает ощущение неполного септаккорда, который становится как бы поворотным пунктом в развитии мелодии – после него преобладает нисходящее движение. В т. 15 данная тема сменяется относительно новым интонационным образованием, которое воспринимается как естественное развитие предыдущей музыкальной идеи (в схеме это *ba*). Оно не контрастно по своему образному содержанию, имеет сходные нисходящие интонации, звучит в медленном движении, в аккомпанементе появляются элементы гомофонии (пример 3.2.2.).

Пример 3.2.2.

З. Ткач. *Соната*. 1-я ч., тт. 15-20

Несмотря на темповое указание *Moderato* и нюанс *mp*, экспрессивный характер музыки потребует от скрипача с первых же тактов интенсивной вибрации, а свободное движение мелодии вне однозначных тональных тяготений – точного интонирования.

Указание автора *sul G* в партии скрипки необходимо точно исполнить, все проведение первой темы (тт. 3-19) следует играть на баске.

Повторное изложение темы (*a*) начинается в т. 20, где мелодия скрипки звучит на чистую квинту выше предыдущего проведения. Предложенное автором для скрипача исполнение темы на струне *D* вносит в тембровую окраску музыки более светлый колорит. Правда уже в т. 25 это требование отменяется. Фортепианное сопровождение также переносится в более высокий регистр и становится одноголосным. Начиная с т. 29 возвращается вторая тема (*b*), которая при этом получает интенсивное развитие.

В т. 43 интонационное движение постепенно замирает и подводит к характерной флажолетной последовательности протяженных звуков, которые знаменуют остановку изложения (тт. 46-50) и выполняют функцию связки, подготавливающей переход к среднему разделу сложной трехчастной формы (пример 3.2.3.).

Пример 3.2.3.

3. Ткач. *Соната*. 1-я ч., тт. 46-50

[Moderato]

The image shows a musical score for a piano piece. It is labeled "[Moderato]". The score is for violin and piano. The violin part starts with a "flag." marking and a [p] dynamic. The piano part starts with a [p] dynamic. The score shows a sequence of notes and rests, with a final phrase marked "p".

Этот же завершающий флажолетный фрагмент будет встречаться и далее в итоговых зонах построений, разграничивая разделы формы первой части (тт. 73-75, 166-172).

Средний раздел первой части *Сонаты* (раздел *B*, *Più mosso*) имеет составной характер. Здесь сначала появляются новые темы (*c*, *d*), образующие эпизод, а далее развивается основной тематизм, изложенный ранее (*a*, *c*, *d*). Начальное построение (тт. 51-58, первая фаза среднего раздела) носит характер вступления, которое строится как диалог между инструментами ансамбля.

Смена темпа (*Più mosso*), контраст фактуры и господство мелких синтаксических единиц (двузвучных мотивов) – все свидетельствует о новом этапе драматургического развития. Звучание становится более энергичным, преобладает жесткий фонизм диссонирующих аккордов, резких синкопированных ритмических формул; в партии скрипки появляется много двойных нот, чего не было ранее (пример 3.2.4.).

Следующий раздел (тт. 59-74, вторая фаза) основан на появлении очередного тематического образа (с), который базируется на сопоставлении контрастных музыкальных линий в партиях ансамблистов. Если в первом разделе формы скрипичный и фортепианный материал были решены в одном образном ключе, то теперь они находятся в постоянном конфликте, в сопоставлении двух разнонаправленных компонентов. После авторского обозначения *Tempo I* в партии скрипки возникает нежная мелодия с авторским указанием *dolce*. Характер этой темы оказывается тем более трепетным и хрупким, что звучит она на фоне контрастного, пульсирующего, сухого (*secco*) аккордового аккомпанемента фортепиано.

Пример 3.2.4.

3. Ткач. *Соната*. 1-я ч., тт. 51-54

The image shows a musical score for Example 3.2.4, titled "Più mosso". It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic accompaniment of chords, often with a pulsating quality, marked with *sf* (sforzando) and accents. The violin part has a melodic line with some grace notes and is also marked with *sf* and accents. The overall mood is one of tension and contrast between the two parts.

Противоречивые, на первый взгляд, указания в партии фортепиано *secco* и штриха *tenuto* над четвертными длительностями позволяют пианисту найти точное образное решение: передать, с одной стороны, несколько военизированный характер ритмической поступи, а с другой, монотонную назойливость повторяющегося диссонанса.

Далее (тт. 75-80), в дополнение к предшествующему разделу, возвращается диалогическая фактура вступительного построения, где господствуют острые синкопированные реплики скрипки, с которыми «спорят» ответы в партии фортепиано. Краткий по величине раздел *d* (тт. 81-84) суммирует два элемента. Первый из них в партии скрипки изложен шестнадцатыми длительностями, это пульсирующая оstinатная большая секунда d^2-e^2 , являющаяся основным тематическим наполнением. Второй элемент строится на развитии синкопированных двузвучных мотивов-выкриков в партии фортепиано, которые быстро достигают мелодической вершины и подготавливают следующий кульминационный раздел формы, озаглавленный возвращением первой темы *Сонаты* (*a*₂). Мелодия звучит в мощном аккордовом изложении фортепиано (тт. 85-94), а сопровождение скрипки дублированными шестнадцатыми штрихом *détaché*,

насыщенное скачками на большие интервалы, придает этому проведению еще большую взволнованность и экспрессию (пример 3.2.5.).

При исполнении дублированного *détaché* со скачками на большие интервалы с переносами смычка на отдаленные струны важно сохранять положение локтя правой руки в средней позиции, обеспечивая максимальное удобство для смычка, а в крайних положениях используя кистевые движения. Указание автора использовать *f* потребует от исполнителя максимально точно продумать траекторию движения правой руки. В ансамблевом плане, в условиях насыщенности фактуры, необходимо сохранить проведение главной партии у фортепиано как ведущей.

Пример 3.2.5.

3. Ткач. *Соната*. 1-я ч., тт. 85-88

[Moderato]



Далее следуют два раздела, основанные на развитии темы *c*. Первый из них (тт. 95-102) базируется на проведении мелодии этой темы в правой руке партии фортепиано на большую секунду ниже первоначального. В партии левой руки в это время развиваются секундовые интонации сопровождения, которые решены в ритмическом диминуировании. Акцентными звуками здесь выделяются начальные тоны ритмических групп, складывающиеся в отрывистую мелодию атонального строения. Выдержанными двойными нотами (вначале секундами, затем септимами и секстами с форшлагами) насыщено и звучание партии скрипки. В следующем далее построении (тт. 103-111) развитие фортепианной мелодии достигает третьей октавы, а секундовое сопровождение вновь становится более редким, здесь использовано движение четвертями. Зато скрипичная партия обогащается виртуозными пассажами шестнадцатых; в мелодической линии гаммообразное движение сочетается со скачками на широкие интервалы. Последний раздел средней части (*d*) аналогичен завершению эпизода: он основан на контрастном диалоге синкопированных реплик фортепиано и маркированных интервальных созвучий скрипки.

Реприза первой части *Сонаты* практически точная. В ней повторяется изложение первой темы экспозиции с небольшими изменениями фактуры и мелодии. Можно назвать ее

варьированным повтором (от т. 123 и далее): тема у скрипки изложена октавами; варьируется тесситура – она звучит то в высоком регистре, то в низком; вектор динамического развития становится противоположным; насыщенность и плотность звучания темы, в отличие от первого проведения, начинается с *fortissimo* и угасает до *pp*. Далее напряжение спадает, мощное кульминационное звучание уступает место более мягким краскам, восходящие интонации сменяются нисходящими и, наконец, завершают первую часть *Сонаты* заключающие флажолеты, символизируя некоторое успокоение и остановку.

В целом первая часть *Сонаты* обладает целостной и ясной формой, выстроенной в соответствии с индивидуальной драматургией произведения. Ансамблистам важно добиться убедительности в представлении идеи композитора.

Вторая часть, *Allegro*, развивает активные и лирические элементы из первой части. Как и в первой части произведения, здесь использована сложная трехчастная форма ($A - B - A_1$), где первая часть изложена в двойной контрастной двухчастной структуре ($a - b$); середина также двухчастна (но на родственном материале $c - c_1$), а реприза сокращена. В крайних разделах присутствуют элементы токкатности. Сначала в скрипичной, затем в фортепианной партиях имитируется игра на цимбалах.

Схема 3.2.2.

3. Ткач. *Соната*. 2-я ч.

Разделы		A					B		A ₁
Темы		Вступ.	a	b _a	a ₁	b	c	c ₁	a
Такты	От/до	1–3	3–12	12–20	21–28	29–47	48–62	63–74	75–117
	Кол-во	3	10	5	7	18	16	12	42
Тональность		c	c	a	g	c	h	c	c
Темп		<i>Allegro</i>					<i>Meno mosso</i>	<i>Poco meno mosso</i>	<i>Più mosso (Tempo I)</i>

Средний раздел, несмотря на контрастность, имеет производный характер: здесь развивается тематический и фактурный материал предыдущего раздела (схема 3.2.2.).

В первом разделе второй части *Сонаты* сохраняется такой тип проведения тематического материала, когда он экспонируется несколько раз на новом, более высоком тесситурном уровне. Тема, поднимаясь на квинту вверх, соответственно звучит на струнах G, D, A, E, захватывая все более широкое пространство.

Финал *Сонаты* начинается тревожным соло скрипки (тт. 1-3). Как уже было отмечено, шестнадцатые *détaché* с синкопированной перебивкой акцентов вызывают яркие ассоциации со звучанием цимбал, что свидетельствует о молдавском фольклорном

колорите этой музыки (пример 3.2.6.). Не случайно, Г. Кочарова, рассуждая о путях взаимодействия композиторской и народной музыки, пишет: «Основной слой фольклора, откуда черпают свои идеи композиторы – это всё-таки именно традиционный фольклор» [73, с. 11].

Пример 3.2.6.

3. Ткач. *Соната*. 2-я ч., тт. 1-8

[Allegro]

Почти до конца первой части, постепенно поднимаясь в высокие регистры и нарастая динамически, выдерживается напряженная токкатная пульсация (тт. 1-42). Скрипачу весь этот раздел рекомендуется играть в нижней части смычка, постепенно увеличивая амплитуду движения, добиваясь упругости и артикуляционной четкости штриха. Энергичные и острые реплики фортепиано носят призывный характер, каждая из них подхватывает импульс акцентированной пульсации скрипки и очень экспрессивно и чеканно излагает свой мотив-тезис, обрывающийся акцентированной восьмой, которая словно ставит восклицательный знак в конце музыкальной мысли (тт. 3-21). Начиная с т. 22, в партии фортепиано появляется певучий подголосок (тт. 23-32, пример 3.2.7.).

Пример 3.2.7.

3. Ткач. *Соната*. 2-я ч., тт. 23-26

[Allegro]

Токкатная пульсация несколько раз переходит от одного инструмента к другому. Последние ступени восхождения перебиваются синкопированными акцентами аккордов фортепиано, а потом и *pizzicato* у скрипки (тт. 41-46). Восходящее движение во всех голосах сопровождается *crescendo*. Так подготавливается начало нового раздела.

Средний раздел финала отмечен не только темповым изменением, *Meno mosso*, новым материалом фактурного сопровождения в нервном вальсообразном движении, но и появлением в партии скрипки нового мелодического материала в характере *dolce* (тт. 47-62). Два образа присутствуют в этом разделе: лирический в партии скрипки и активный, пульсирующий в сопровождении фортепиано. Лирическая тема звучит в высоком регистре. Она начинается характерной восходящей интервальной последовательностью интервалов чистой квинты и уменьшенной квинты. Этот стремительный взлет завершается плавным парящим спуском мелодии (тт. 48-62).

Последующее *Poco meno mosso* (тт. 63-75) открывает собой вторую волну развития материала середины формы. Тема развивается на новой высоте, в лирическом импровизационном ключе. Она звучит светло, победно и торжественно. Широкая поступь мелодических ходов в басовом регистре сменяется аккордовой фактурой в среднем отрезке диапазона, как бы символизируя сжатие звуковысотного пространства. Так готовится подход к завершающему разделу *Più mosso (Tempo I)*.

Реприза возвращает характер тематического материала начального раздела. Здесь в полифоническом единстве переплетены три интонационных образа: токкатная пульсация шестнадцатых, призывные реплики-возгласы с подчеркнутыми акцентами в конце фраз, а также пиццикатные аккордовые перебивки (пример 3.2.8.).

Пример 3.2.8.

3. Ткач. *Соната*. 2-я ч., тт. 63-68

[Allegro] *Poco meno mosso*

При этом в музыкальном материале этой музыки следует отметить оригинальное композиторское решение: начиная с т. 89 в 6-дольных тактах проводятся мотивы, по интонационному складу напоминающие отрезок серийного ряда из семи звуков, которые, как звенья, сцеплены в восходящем направлении с равномерно возрастающим числом повтора каждого из них: в партии правой руки – дважды от звука *fis*, трижды – от *a*, четырежды – от *d*. В партии левой руки мотивы-серии проводятся в обращении.

Расположение этих мотивов в разных голосах партии фортепиано не совпадает, хотя общее восходящее движение сохраняется. Все это сложно сочлененное движение при динамическом усилении позволяет достичь эффектного нарастания напряженности (тт. 89-99), которое достигает краткой, но очень экспрессивной кульминации (тт. 100-107). В этот момент использован прием перебивающих друг друга реплик каждого из ансамблистов. Они звучат на *ff*, как бы «перекрикивая» друг друга в споре (пример 3.2.9.).

Пример 3.2.9.

3. Ткач. *Соната*. 2-я ч., тт. 100-105

The image shows a musical score for Example 3.2.9. It consists of two staves: a piano part (left) and a violin part (right). The piano part is in 6/8 time, marked [Allegro] and *ff*. The violin part is in 6/8 time, marked *f*. The score shows a complex, rhythmic passage with many accents and dynamic markings. The piano part features a dense, rhythmic texture with many notes, while the violin part has a more melodic line with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

Динамический спад происходит очень резко – в течении трех тактов (тт. 108-110), кульминационное напряжение сворачивается, концентрируя силы перед последним взлетом. Движение устремляется вверх, отталкиваясь в т. 114, как от трамплина, от акцентированного звука *e*¹. *Molto crescendo* и удвоенное *détaché* придает движению особенную порывистость.

Все сказанное свидетельствует о то, что музыка *Сонаты* 3. Ткач для скрипки и фортепиано индивидуальна: форма трехчастного цикла модифицирована в двухчастный, части которого контрастны в темповом, жанровом и фактурном отношениях. Сложность технологических задач требует от исполнителей виртуозного владения инструментами и высокого ансамблевого мастерства. Скрипичная *Соната* 3. Ткач относится к числу значительных произведений в отечественной камерной музыке начала XXI века. Она достойна включения в учебный репертуар музыкальных вузов и в концертные программы камерной инструментальной музыки.

3.3. Выводы по главе 3

Рассмотрение сонат для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского и 3. Ткач выявляет новаторские черты этих произведений, которые проявляются в глубине художественной концепции, в оригинальном решении композиционной структуры и в убедительной ансамблевой трактовке партий скрипки и фортепиано.

1. Оба сонатных опуса, проанализированных в настоящей главе, характеризуют высокий уровень развития национальной композиторской школы в области камерной ансамблевой музыки. При наличии национальной почвенности, свидетельствующей об опоре на отечественные музыкальные традиции, в них существенно возросла доля индивидуального творческого начала, проявившаяся в трактовке сонатного жанра. Сонаты для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского и З. Ткач сохраняют свойственные этому жанру концептуальность, значительность и глубину содержания, высокий уровень идейного и эмоционального наполнения. При этом композиционно-драматургическое решение названных произведений отличается яркой самобытностью: моноцикл со скрытой трехчастностью у Б. Дубоссарского отталкивается от доклассической схемы *медленно – быстро – медленно*, а двухчастная цикличность у З. Ткач развивает универсальную идею противопоставления небыстрой медитативной музыки и зажигательного танца.

2. Индивидуализированы рассматриваемые сонаты Б. Дубоссарского и З. Ткач по средствам музыкальной выразительности. В первом случае особое значение принадлежит полифоническим приемам и формам: композитор убедительно использует вариационную идею *basso ostinato*, прибегает к конструктивным возможностям фуги, интенсивно пользуется средствами контрастной полифонии и фактурных вариаций. Помимо этого, для стилистики скрипичной *Сонаты* Б. Дубоссарского примечательно использование джазовых элементов: они характерны для интонационно-ритмического профиля начального *Lento*, выступают на первый план в фугированном разделе, ощущаются в блюзовой басовой пульсации финальной части. В *Сонате* З. Ткач остро ощущается напряженность медитативного мелодического развертывания, построенного по принципу непрерывного обновления кратких мотивов-реплик, что приводит к формированию безостановочного сквозного процесса интонационного становления. В этом процессе выделяются отдельные обороты, выполняющие функцию лейтмотивов и скрепляющие воедино общую конструкцию. В ряде случаев такие мотивы напоминают фрагменты серийных рядов из неповторяющихся звуков, что приводит к господству атональных или модальных структур.

3. В обеих сонатах роль ансамблевых партий характеризуется паритетом. В сочинении Б. Дубоссарского партия скрипки отличается особым богатством выразительных приемов: в медленном темпе композитор поручает ей выразительные кантиленные мелодии; в быстром – гаммообразные пассажи, двойные ноты широкими интервалами (октавами, децимами), последовательности четырехструнных аккордов и т.д.

Для особых целей, связанных с созданием процесса замирания, удаления, применяется сурдина. В средней части *Сонаты* партия скрипки насыщена скерцозными элементами: синкопированными ритмическими формулами, острыми штрихами, *glissando* двойными нотами, резкими аккордами.

Хотя Б. Дубоссарский являлся исполнителем-практиком на скрипке и альте, был замечательным ансамблистом, тем не менее фортепианная партия в его *Сонате* также технически сложна и насыщена важными интонационными компонентами. Именно здесь проходит басовая формула, объединяющая все сочинение в единую композицию. Динамическая линия постепенного выпяченного ускорения и уплотнения фактуры в первой части моноцикла связана именно с изменением фортепианного письма, где автор применяет сложные виды полиритмии и полидинамики. В кульминационных моментах фактурная многослойность и насыщенность фортепианной партии способствуют нагнетанию напряжения.

В *Сонате* 3. Ткач преобладает комплементарное соотношение ансамблевых партий, когда в изложении материала они попеременно уступают лидерство друг другу. Такой прием особенно типичен для середины первой части *Сонаты*, где партии скрипки и фортепиано наделены ярко контрастным материалом. Их чередование напоминает эмоциональный диалог-спор. В случаях же медитативно-повествовательной музыки роли инструментов дифференцированы иначе: скрипке поручается ведение мелодии, фортепиано выполняет функцию аккомпанемента. Во второй части, где постоянно присутствует остигатный ритм шестнадцатыми, ансамблевые партии взаимодействуют постоянно в контрасте, при этом их интонационно-тематическое наполнение изменчиво. Сложность ансамблевой фактуры приводит к тому, что работа над *Сонатой* 3. Ткач всегда будет требовать большой репетиционной подготовки.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Осуществленный научно-творческий проект реализовал намерение автора резюмировать свой личный многолетний опыт в области педагогики и камерного исполнительства. Творческая часть диссертации представлена тремя концертными программами, в которых были исполнены сонаты для скрипки и фортепиано, созданные отечественными авторами Л. Гуровым, В. Верхоллой, В. Ротару и З. Ткач и включенные в контекст мировой камерно-ансамблевой музыки [135; 136; 137]. В теоретической части работы с позиции исполнительской интерпретации проанализированы сонаты для скрипки и фортепиано Л. Гурова [102; 103], В. Верхоллы [107; 39], В. Чолака [104], В. Ротару [105], Б. Дубоссарского [30] и З. Ткач [106] как показательные образцы отечественной скрипичной сонаты соответствующих периодов, используемые в концертно-педагогической практике музыкальных учебных заведений Республики Молдова. Таким образом, достигнута цель диссертации, заключающаяся в выявлении выразительного и технического потенциала жанра сонаты для скрипки и фортепиано в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI вв. для совершенствования ансамблевого мастерства скрипачей и пианистов, а также для популяризации творчества отечественных авторов.

1. К жанру сонаты для скрипки и фортепиано в Республике Молдова обращаются авторы разных стилевых предпочтений и на различных отрезках своего творческого пути. Рассмотренные в исторической перспективе, они отражают эволюцию жанра, демонстрируют разнообразие его композиционно-драматургических решений. Общая историческая тенденция, заметная в скрипичной сонате Молдовы, может быть охарактеризована как постепенное движение от общего – к особенному, от типичного – к индивидуальному.

Соната Л. Гурова, созданная в конце 1950-х гг., еще нивелировала авторскую индивидуальность, выдвигая на первый план типические моменты в жанровом решении и музыкальном языке. Написанная в традициях искусства «социалистического по содержанию и национального по форме», она следовала структурному канону жанра сонаты классицистско-романтического типа с обязательным использованием фольклорных элементов. Профессиональное композиторское мастерство Л. Гурова обеспечило его *Сонате* для скрипки и фортепиано убедительное композиционно-драматургическое решение и совершенное владение ансамблевой фактурой, что обусловило произведению счастливую концертно-сценическую судьбу [102; 103].

В двух сонатах для скрипки и фортепиано В. Верховы степень индивидуализации жанрового решения значительно усилилась. Уже творческая изобретательность автора в трансформировании самого жанра произведения поражает: в первом случае это синтез сонаты с рапсодией, во втором – проникновение в сонату элементов концертирования. Такой жанровый синтез обусловил самобытность структуры и усложнение музыкального языка. Обе сонаты получили широкое распространение в исполнительской практике благодаря яркости тематического материала и выигранном использовании выразительных возможностей скрипки и фортепиано [39; 107].

В сонатных опусах В. Чолака, В. Ротару, Б. Дубоссарского и З. Ткач тенденция к неповторимости замысла каждого произведения еще более возрастает, что проявляется во всех сторонах музыкальной композиции. Будучи созданными сравнительно недавно, эти сочинения отличаются непростым музыкальным языком, требуют от исполнителей и слушателей хорошей музыкантской подготовки, сами сонаты можно трактовать как музыкальные портреты их создателей [104; 105; 30; 106].

2. Сонаты для скрипки и фортепиано отечественных композиторов часто пишутся в расчете на конкретных музыкантов-ансамблистов, которым эти сонаты посвящаются и исполнительский потенциал которых учитывается творцами. Это свидетельствует о тесной связи композиторского творчества с исполнительским искусством. В качестве изучаемого материала они входят в педагогический процесс музыкальных лицеев, колледжей и АМГИИ [128; 129; 134]. Таким образом, сонаты для скрипки и фортепиано являются важной частью композиторского творчества и педагогическо-исполнительской практики страны.

3. Сонаты для скрипки и фортепиано, созданные композиторами Республики Молдова, в той или иной мере опираются на закономерности молдавского фольклора, что проявляется в ладовой и ритмической организации материала, в преломлении жанровой специфики молдавского народного творчества, обеспечивая музыке национальную определенность. Данная черта в скрипичной сонате (по сравнению, например, с сонатами для фортепиано) ощущается с особой остротой, поскольку несет в себе отпечаток исполнительского искусства лэутаров. Это оказывается заметным в орнаментике, мелизматике, особых способах звукоизвлечения [102; 103; 105; 104; 39; 107].

4. Преломление фольклора в сонатах для скрипки и фортепиано отечественных авторов осуществляется многообразно. Л. Гуров прибегает к цитированию подлинных народных мелодий *Чокырлии* и *Желя миресей* [102; 103]. В его *Сонате* цитированные фольклорные образцы становятся своеобразными семантическими знаками,

проясняющими и конкретизирующими образное содержание музыки, а само цитирование играет роль кларитивного коммуникативного приема, направленного на активизацию слушательского восприятия.

В. Верхола и В. Ротару пользуются приемом имитирования наиболее ярких сторон жанров национального фольклора. Моделирование метроритмической стороны (метр, темп, ритмические рисунки и т. д.) танцевальных жанровых типов или разновидностей дойны дает возможность в условиях композиторской практики создавать музыкально-тематический материал, аналогичный фольклорному. Этому же нередко способствует и фактурная координата произведения, которая воссоздает тембровое своеобразие звучания молдавских народных инструментов – цимбал, флуера и др. [107; 39; 105].

3. Ткач обращается к более опосредованному виду преобразования фольклорного материала – ассимилированию его отдельных черт. Оно проявляется преимущественно в ладовой организации музыки, в использовании характерных для молдавского фольклора ступеневых альтераций: понижении II, VII, повышении IV, VI ступеней лада [106].

5. С точки зрения исполнительской интерпретации рассмотренные сонаты для скрипки и фортепиано представляют богатый материал для развития ансамблевых качеств скрипачей и пианистов. Как и сонатные опусы композиторов классицистского и романтического направлений, они дают возможность обогатить спектр выразительных средств совместной игры на инструментах и общую штриховую палитру. Опора на молдавский фольклор и лэутарские традиции позволяет молодым музыкантам на практике освоить те исполнительские приемы, которые обеспечивают интерпретации адекватность художественных образов произведений [30; 39; 102-107].

РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Продолжение аналитического изучения сонат для скрипки и фортепиано, созданных в Республике Молдова и не вошедших в объектив настоящей работы.

2. Введение сонат для скрипки и фортепиано отечественных авторов в панорамное исследование о развитии в Республике Молдова жанра ансамблевой сонаты, включающей образцы для альты, виолончели, флейты, кларнета и других инструментов с фортепиано.

3. Обогащение и углубление методологии исследования в сфере изучения национального сонатного жанра на основе объединения усилий музыковедов, исполнителей-ансамблистов и педагогов, имея в виду богатый дидактический потенциал ансамблевых сонат в музыкальной педагогике.

4. Сравнительный анализ сонат для скрипки и фортепиано отечественных авторов с соответствующими по жанру произведениями из других стран.

5. Разработка методических рекомендаций для педагогов и студентов (пианистов, струнников, духовиков) по решению специфических исполнительских проблем в работе над ансамблевыми сонатами отечественных композиторов.

БИБЛИОГРАФИЯ

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

На румынском языке

1. Afișe, programe de concerte. Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Fondul Ghitei Strahilevici.
2. Alexandru T. Instrumentele muzicale ale poporului român. București: Editura Muzicală, 1958.
3. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova. Muzica instrumentală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 215 p.
4. Axionova L. Cântecul popular moldovenesc (Молдавские народные песни). Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958. 164 p.
5. Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p.
6. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 370 p.
7. Ceaicovschi-Mereșanu G. Compozitori și muzicologi din Moldova. Chișinău: Universitas, 1992. 263 p.
8. Chiciuc N. Activitatea interpretativă a compozitorului Gheorghe Neaga. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2015, nr. 4 (27), pp. 22-25.
9. Chiciuc N. Ipostaze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2016, nr. 1 (28), pp. 42-45.
10. Chiciuc N. Miniaturile instrumentale ale compozitorului Gheorghe Neaga: între vechi și nou. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2016, nr. 2 (29), pp. 52–56.
11. Chiciuc N. Principii compoziționale în Triourile lui Gheorghe Neaga. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2019, nr. 1 (34), pp. 36-40.
12. Chiciuc N., Melnic V. Principii compoziționale în *Sonata* pentru vioară și pian nr. 1 de Gheorghe Neaga. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 1 (21), pp. 56–66.
13. Chiciuc N., Melnic V. Principii compoziționale în *Sonata* pentru vioară și pian nr. 2 de Gheorghe Neaga. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 1 (21), pp. 74-84.

14. Chiciuc N., Melnic V. Vechi și nou în sonatele pentru vioară și pian de Gheorghe Neaga: repere comparative. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2015, nr. 2 (25), pp. 61-66.
15. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimile decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
16. Compozitori și muzicologi din Moldova / Композиторы и музыковеды Молдовы. Lexicon biobibliografic. Chișinău: Universitas, 1992. 164 p.
17. Crețu V. Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație. București: Fundația României de Măine, 2007. 128 c. Epigraf, 2002. 236 p.
18. Djalilova N. Tratarea pianului în ciclul de Trio-uri instrumentale *INO* ale lui Vladimir Rotaru. Rezumatul tezei de doctor în arte. Chișinău: AMTAP, 2023. <https://www.anacec.md/files/Djalilova-rezumat.pdf>. (data обращения 17.04.2024).
19. Florea A. Influențe stilistice în *Sonata* pentru vioară și pian în si minor de Ștefan Neaga. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2018, nr. 2 (33), pp. 35-40.
20. Gîrbu E. Compozitorul Vladimir Ciolac. Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă. Chișinău: Pontos, 2018, 362 p.
21. Grib V. Fenomenul ornamental în muzica academică și folclorică: abordare istoriografică. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.1 (32), Chișinău: 2018, p.77-83.
22. Grib V. Ornamentica în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al moldovei istorice: Particularități interpretative. Rezumatul tezei de doctor în arte. Chișinău: AMTAP, 2021. http://www.cnaa.md/files/theses/20222/58018/vitalie_grib_abstract.pdf (data обращения 26.02.2024).
23. Grib V. Tipuri de ornamente în muzica instrumentală tradițională. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (37), Chișinău: 2020, p.131-137.
24. Grib V., Badrajan S. Aportul violonistului Dumitru Blajinu la păstrarea și valorificarea culturii muzicale tradiționale. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2017, nr. 1 (30), pp. 160-164.
25. Grib V., Badrajan S. Reflecții asupra fenomenului ornamental în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2016, nr. 2 (29), pp. 134-137.
26. Melnic V., Chiciuc N. Perpetuarea tradițiilor în *Sonata* pentru vioară și pian nr. 1 de Gheorghe Neaga. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 1 (21), pp. 54-56.

27. Reaboșapca L. Din istoria concertistică în cadrul Conservatorului de Stat *G. Musicescu*: anii 50-60 ai secolului XX. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2005, nr. (6), pp. 20-21.
28. Rotaru P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 589-651.
29. Rotaru P. *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova*. Chișinău: Business-Elita, 2007, 104 p.
30. **Saulova I.** Trăsături inovatoare în *Sonata* pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi. În: *AKADEMOS. Revistă de știință, inovare, cultură și artă*. Chișinău: Tipografia Centrală Î.S., Nr. 4 (67), 2022, pp. 122-128. <http://akademos.asm.md/files/122-128.pdf> (data обращения 05.03.2024).
31. Sîrghi E. Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova. Autoreferatul tezei. Chișinău: АМТАР, 2016. http://www.cnaa.md/files/theses/2016/24471/elena_sirghi_abstract.pdf (data обращения 26.02.2024).
32. Slabari N. Ornamentica în repertoriul tradițional al lăutarului Alexandru Bidirel. In: *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.7. Suceava: Editura Lidana, 2017. p. 53-60.
33. Stoianova V. Ghita Strahilevici – promotoarea muzicii moldovenești. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, Chișinău: Grafema Libris, 2017, nr. 2 (31), pp. 280-283.
34. Stolearciuc V. *Sonata* pentru vioară și pian de B. Dubosarschi: specificul acompaniamentului pianistic. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3 (20), pp. 92-95.
35. Tălămbuța R. Concerto rustico pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru: tratări semantice și interpretative ale tematismului In: *AKADEMOS. Revistă de știință, inovare, cultură și artă*. Chișinău: Tipografia Centrală Î.S., Nr. 4 (63), 2021, p. 145-149. http://akademos.asm.md/files/Akademos_4_2021_WEB__ultimul_corect_.pdf (data обращения 05.03.2024).
36. Tălămbuța R. Elemente folclorice în creații violonistice de filiație românească semnate de compozitori din Republica Moldova în anii 1950-1960. In: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare: conf. șt., 9 dec. 2022*. Chișinău: АМТАР, 2023, pp.149-155. <https://repository.amtap.md/server/api/core/bitstreams/097fca5e-283f-4226-a2fb-7bfcfbc74ee/content> (data обращения 05.04.2024).

37. Tălămbuța R. Tratări interpretative în creațiile violonistice de inspirație folclorică ale compozitorilor din Republica Moldova. Rezumatul tezei de doctor. Chișinău: AMTAP, 2023. <https://www.anacec.md/files/Talambuta-rezumat.pdf> (дата обращения 05.03.2024).
38. Vlaicu O. Aspecte interpretative ale Rondoului pentru vioară și pian de S. Buzilă. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Notograf Prim, 2010, nr. 1-2 (10-11), pp. 54-56.

На английском языке

39. **Saulova I.** *Sonata* for violin and piano No. 2 by Vitalie Verhola as an example of the genre in the Moldovan music of the 1970-s. In: Învățământ, Cercetare, Creație. Education, Research, Creation. Constanța, Romania: Publishing House: Editura Muzicală, 2023, № IX (1), p. 410-419. <https://www.cceol.com/search/journal-detail?id=1590> (дата обращения 05.03.2024).

На русском языке

40. Абрамович А., Лобель С. Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1969, с. 214-289.
41. Абрамович Е. Композитор Л. Гуров. Композиторы советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 68 с.
42. Аксенов В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136-155.
43. Алексеев, В. Заметки об особенностях искусства ансамбля и его роли в формировании молодого музыканта. В: Камерный ансамбль. Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки 2002, с. 187-194.
44. Алиханов Т. Лев Николаевич Оборин ансамблист. В: Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1996, с. 36-45.
45. Арановский, М. Прокофьев и Шостакович. Эскиз к двойному портрету. В: Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. Москва: Государственный институт искусствознания, 2012. с. 189-226. <https://sias.ru/upload/iblock/040/aranovski.pdf>. (дата обращения 11.03.2024).
46. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Ленинград: Сов. композитор, 1973. 268 с.
47. Белых М. Рапсодия для скрипки, двух фортепиано и ударных В. Загорского в контексте музыкального авангарда 60-х годов XX века. В: Cercetări de muzicologie. Vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, 206 p. с. 88-110.

48. Болотова Е. Биография композитора (моего отца). <http://bolotova.md/index.php/verkhola-v-i/stati/item/ochen-talantliv-no-rano-ushjol.html> (дата обращения 28.03.2021).
49. Ваверко Л. Работа над музыкальным произведением. Методическая разработка. Кишинев: КГУ, 1987. 45 с.
50. Влайку О. Произведения для скрипки Златы Ткач. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Кишинев: Grafema Libris, 2005, № (6 «А»), с. 100-105.
51. Влайку О. Произведения для скрипки и фортепиано Бориса Дубоссарского: исполнительские аспекты. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Кишинев: Grafema Libris, 2006, №. 1/2 (6/7), с. 35-43.
52. Влайку О. Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века). Кишинев: Grafema Libris, 2011. 226 с.
53. Влайку О., Влайку Э. Страницы истории скрипичного исполнительства и педагогики в Республике Молдова. Кишинев: Notograf Prim, 2013. 76 с.
54. Воскресенская Т. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: проблемы, истоки, стадия формирования: Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 1992. 24 с. <https://viewer.rusneb.ru/ru/rs101000141891?page=6&rotate=0&theme=black> (дата обращения 27.02.2024).
55. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. Москва: Музгиз, 1963. 54 с. <https://disk.yandex.ru/i/4dCVNngpXs4ibbA> (дата обращения 22.02.2024).
56. Головинский Г. Композитор и фольклор. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
57. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. В: Музыкальное исполнительство. Вып. 8. Москва: Музыка, 1973, с. 75-102.
58. Готлиб А. Искусство ансамбля. В: Советская музыка. 1967, № 2, с. 49-51.
59. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
60. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении. В: Музыкальное исполнительство. Вып. 9. Москва: Музыка, 1976, с. 106-140.
61. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Сов. композитор, 1989. 206 с.
62. Джалилова Н. Значение фортепианной партии в цикле инструментальных *Трио INO* В. Ротару. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Notograf Prim, 2022. Nr. 2 (43), с. 83-89. <https://revista.amtap.md/wp->

- content/files_mf/168172123414.Djalilova_Rolul_partitiei_de_pian.pdf (дата обращения 26.02.2024).
63. Джалилова Н. Стилиевые и исполнительские особенности *Трио INO-3* для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Tipografia VALINEX, 2020. Nr. 2 (37), с. 79-84 (дата обращения 26.02.2024).
 64. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград–Москва: Сов. композитор, 1977. 176 с. https://Земцовский_Фольклор.pdf (lgaki.info).(дата обращения 11.03.2024).
 65. Клетинич Е. Леонид Гуров. В: Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 73-125.
 66. Козлова Н., Циркунова С. Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств Республики Молдова В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Кишинев: Grafema Libris, 2012, № 2 (15), с. 5-13.
 67. Козлова Н., Циркунова С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Кишинев: Pontos, 2014. 256 с.
 68. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский композитор, 1989. 96 с.
 69. Кочарова Г. Злата Ткач. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 99 с.
 70. Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинев: Pontos, 2000. 240 с.
 71. Кочарова Г. Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке). В: *Музыкальное искусство Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1984, с. 17-28.
 72. Кочарова Г. Музыкальные страницы из жизни композитора Златы Ткач. <https://dem-2011.livejournal.com/734062.html> (дата обращения 20.04.2024).
 73. Кочарова Г. Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Кишинев: Grafema Libris, 2017, № 2 (31), с. 8-12.
 74. Кочарова Г. Стилиевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 8-16.
 75. Кочарова Г. Творчество Златы Ткач последних лет (2000-2005 гг.) В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Кишинев: Grafema Libris, 2006, № 1/2 (6/7), с. 78-88.
 76. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Кишинев: Goblin, 1997, с. 112-119.

77. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.
https://vk.com/doc51329153_437950236?hash=60bPLBQ3xV3fbZtXgo9iELsSsQIN4jZL5JHckmxZdEw.
78. Мазель Л. О мелодии. Москва: Музгиз, 1952. 300 с.
79. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 534 с.
80. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
81. Матвеева Н. Вопросы ритма в камерно-ансамблевом исполнительстве. В: Камерный ансамбль. Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2002, с. 95-114.
82. Милютина И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции: обретения и потери. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 79-87.
83. Милютина И. Камерная инструментальная музыка и музыкознание в современном социокультурном контексте. В: Археология, этнография и искусствоведение Молдавии, итоги и перспективы. Кишинев: Штиинца, 1989, с. 78-80.
84. Милютина И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 190-212.
85. Милютина И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60-70-х гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии (Вопросы истории и теории). Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7-31.
86. Милютина И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 79-95.
87. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Кишинев: Центральная типография, 2000. 118 с.
88. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр): автореф. дис. Кишинэу, 2016. 55 с. https://www.elena_mironenco_thesis.pdf - Яндекс°Документы (yandex.ru) (дата обращения 26.02.2024).
89. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинев: Primex-Com SRL, 2014. 464 с.
90. Мироненко Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 104-111.
91. Мироненко Е. Понятие *национальное композиторское творчество* и его трансформация на рубеже XX-XXI веков. В: Южно-Российский музыкальный

- альманах. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2014, № 2 (15), с. 82-87.
92. Музыкальная форма. Под ред. Тюлина Ю. Москва: Музыка, 1965, 394 с.
 93. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 320 с.
 94. Назайкинский Е. Стилъ и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
 95. Некрасова М. Ансамбль как образная система. В: Искусство ансамбля. Москва: Изобразительное искусство, 1988, с. 43-96.
 96. Памятный вечер посвященный В. Верхоле. В: Сайт учителя музыки Болотовой Е.В. - Верхола Виталий. Юбилейный концерт. http://bolotova.md/index.php/verkhola-v-i/item/verkhola-vitalij-yubilejnyj-kontsert.html?category_id=68 (дата обращения 21.02.2024).
 97. Пирогова Г. Борис Дубоссарский. В: Молодые композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с. 32-42.
 98. Пожар С. К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко. Кишинев: Центральная типография, 1999. 216 с.
 99. Раабен Л. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля. Ленинград: Музыка, 1964. 180 с.
 100. Савина И. Камерно-ансамблевые произведения композиторов Республики Молдова в концертном репертуаре ведущих педагогов-пианистов кафедры фортепиано Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012. № 3 (16), с. 120-127.
 101. Сандрацкая В. Виталий Верхола. В: Молодые композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1982. 98 с.
 102. **Саулова И.** Особенности драматургии и специфика музыкального языка в *Сонате* для скрипки и фортепиано Леонида Гурова: заметки исполнителя. В: Centenar Gleb Ciăicovschi-Mereșanu (1919-2019): simpoz. șt., 17 mai 2019, Chișinău: rez. comunicărilor. Chișinău: АМТАР, 2019, pp. 52-53. <https://repository.amtap.md/server/api/core/bitstreams/8bb1a27d-5cf9-488f-a4ba-17ea1dc78af2/content> (дата обращения 04.03.2024).
 103. **Саулова И.** Особенности исполнительской интерпретации *Сонаты* для скрипки и фортепиано Леонида Гурова. В: Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare: conf. șt., 9 dec. 2022, Chișinău. Chișinău, 2023, с. 102-107. <https://repository.amtap.md/handle/123456789/217> (дата обращения 04.03.2024).
 104. **Саулова И.** Скрипичная *Соната* В. Чолака – образец раннего камерно-инструментального творчества композитора: исполнительская трактовка. В:

- Universum: филология и искусствоведение: научный журнал. Москва: МЦНО, 2023. № 3(105), с. 4-9. <https://7universum.com/ru/philology/archive/category/3105> (дата обращения 04.03.2024).
105. **Саулова И.** *Соната* для скрипки и фортепиано Владимира Ротару: особенности музыкального языка, композиции и драматургии. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Кишинев: Grafema Libris, 2022. № 1 (42), с. 54-58. https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/166219830910.Saulova_Sonata_pentru_vioara.pdf (дата обращения 05.03.2023).
106. **Саулова И.** *Соната* для скрипки и фортепиано Златы Ткач — композиция и музыкальный язык, вопросы исполнительской интерпретации. В: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. șt. intern., 07 apr. 2023. Chișinău: Notograf Prim, 2023, с. 83-89. <https://repository.amtap.md/server/api/core/bitstreams/fde0dcea-1776-4e2b-b8a7-3fda99bd6bf0/content> (дата обращения 04.03.2024).
107. **Саулова И.** *Сонаты* для скрипки и фортепиано В. Верховлы: Поиск современных средств музыкального языка и композиционно драматургических решений. В: Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare: conf. șt. naț. a doctoranzilor și cond. de doctorat, 10 dec. 2021: Rezumate. Chișinău: AMTAP, 2022, p. 24. <https://repository.amtap.md/handle/123456789/168> (дата обращения 04.03.2024).
108. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. Москва: Классика-XXI, 2010. 136 с.
109. Столяр З. Георгий Няга. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973. 139 с.
110. Стоянов П. Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне. Кишинев: Штиинца, 1990. 153 с.
111. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985. 164 с.
112. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980. 173 с.
113. Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. Ленинград: Музгиз, 1962. 208 с.
114. Туря Е. В программах камерных концертов Кишинева 1955-2015 гг. (по материалам интервью с Л. Ваверко и С. Коваленко). В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Кишинев: Grafema Libris, 2016, № 1 (28), с. 140-144.
115. Флоря Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1983. 135 с.

116. Циркунова С. Музыкальная форма в произведениях для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Кишинев: Grafema Libris, 2011, № (1/2 (12/13), с. 94-98.
117. Циркунова С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 88-94.
118. Циркунова С., Бурунова А. Особенности формы в сонате *c-moll* для скрипки и фортепиано Константина Романова. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2015, № 2 (25), с. 76-83.
119. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. Москва: Музыка, 1983. 85 с.

ПУБЛИКАЦИИ В ПРЕССЕ

120. В Москву на декаду. В: Советская Молдавия. 22.05.1960.
121. Гершфельд Д., Прянишников Д. Наш юбиляр. Композитору Л. Гурову исполнилось 50 лет. В: Советская Молдавия, 03.07.1960.
122. Молдавская программа по московскому телевидению. В: Советская Молдавия, 03.06.1960.
123. Отклики и рецензии на концерты за 1960 год. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 347.
124. Постовой Е. Праздник молдавской культуры. В: Советская Молдавия. 27.05.1960.
125. Произведения композиторов в Декаде. В: Вечерний Кишинев, 04.06.1959.
126. Указ о награждении орденами и медалями СССР работников искусства и литературы Молдавской ССР. В: Советская Молдавия, 1960 г. июнь.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

127. Ciolac V. Creații instrumentale selecte / *Sonata* pentru vioară și pian. Chișinău: Pontos, 2019. 104 p.
128. **Saulova I.** Vitalie Verhola. *Sonata* pentru vioară și pian Nr. 2 = Виталий Верхола. *Соната* для скрипки и фортепиано № 2: Repertoriul pedagogic pentru ansamblu de cameră: Recomandări metodice și interpretative. Chișinău: S. n. ED-COLOR, 2023. 55 p.
129. Vitalie Verhola: *Sonata* pentru vioară și pian nr. 2: recomandări metodice. Ed. sel. și îngr. de **Inessa Saulova**. Chișinău: AMTAP, 2023. 55 p.
http://repository.amtap.md:8080/bitstream/handle/123456789/176/Saulova_Verhola.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения 01.03.2023).
130. Верхола В. *Соната-рансодия*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1976. 35 с. (партитура), 8 с. (партия скрипки).

131. Гуров Л. *Соната* для скрипки и фортепиано. Кишинев: Литература артистикэ, 1978. 80 с. (партитура), 23 с. (партия скрипки).
132. Гуров Л. *Соната* для скрипки и фортепиано. Москва: Сов. композитор, 1961. 76 с.
133. Масюков В. *Соната* для скрипки и фортепиано. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964. 48 с.
134. Чолак В. *Соната* для скрипки и фортепиано. <https://primanota.ru/cholak-vladimir/sonata-dlya-skripki-i-fortepiano-sheets.htm> (дата обращения 07.02.2024).

АУДИОМАТЕРИАЛЫ

135. Верхола В. *Соната* для скрипки и фортепиано №2. Исп. **Саулова И.**, Туря Е. АМТИИ, библиотека (фонотека). № 1573-2.
136. Верхола В. *Соната-рапсодия* для скрипки и фортепиано. Исп. **Саулова И.**, Туря Е. АМТИИ, библиотека (фонотека). № 1516.
137. Ротару В. *Соната* для скрипки и фортепиано. Исп. **Саулова И.**, Туря Е. АМТИИ, библиотека (фонотека). № 1573-1.
138. Ткач З. *Соната* для скрипки и фортепиано. Исп. Бонарюк Р., Тимофеев А. <https://www.youtube.com/watch?v=cqO4L7eysu4> (дата обращения 22.12.2023).
139. Ткач З. *Соната* для скрипки и фортепиано. Исп. Молодожан А., Тимофеев А. Первая часть. <https://youtu.be/grPXGH6l2IA?si=OQsJ8w-se5R8YN6X> (дата обращения 13.02.2024).
140. Ткач З. *Соната* для скрипки и фортепиано. Исп. Молодожан А., Тимофеев А. Вторая часть. <https://youtu.be/nuoF71sIcOE?si=uu9MGBX6lWhOIk3K> (дата обращения 22.12.2023).
141. Чолак В. *Соната* для скрипки и фортепиано. Исп. Молодожан А., Ботнарюк Н. https://www.youtube.com/watch?v=Vq_orPbh880 (дата обращения 05.01.2022).

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
КОМПОЗИТОРОВ БЕССАРАБИИ И РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

Год	Автор	Произведение/ Публикация	Дата записи	Ссылка/ место хранения	Известные исполнители
1930	Няга Шт.	<i>Соната.</i>	13.02.1954	Фонд Радио РМ. № М-889 (запись II ч. с браком)	Н. Пропищан скр., Г. Страхилевич ф-но.
1930	Романов К	<i>Соната.</i> Рукопись	-	-	-
1957	Няга Г.	<i>Соната</i> №1. Москва: Сов. Композитор, 1961.	30.08.1961	Фонд Радио РМ. № М-1153. Инд. Д- 61157	Г. Няга скр., Л. Ваверко ф-но.
			20.07.1958	Фонд Радио РМ. № М-3793	Т. Войцеховская ф- но, О. Дайн скр.
1959	Масюков В.	<i>Соната.</i> Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1964	14.02.1980	Фонд Радио РМ. № М-1350, Мс-694	С. Пропищан скр., В. Полонский ф-но.
			1959	Фонд Радио РМ. № М-158	О. Дайн скр., Г. Страхилевич ф-но.
1959	Гуров Л.	<i>Соната.</i> Кишинев: Литература артистикэ, 1978.	28.06.1979	Фонд Радио РМ. № М-1208, Мс-575	С. Пропищан скр, В. Полонский ф-но.
1971	Верхола В	<i>Соната-рансодия.</i> Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1976	24.10.2023	АМГИИ, библиотека /фонотека. CD № 1516	И. Саулова скр., Е. Туря ф-но.
1972	Верхола В	<i>Соната</i> №2. Chişinău : АМТАР, 2023 (e-vers.); Chişinău : S. n., 2023 (ED-COLOR)	13.10.2021	АМГИИ, библиотека /фонотека: CD № 1573(b)	И. Саулова скр., Е. Туря Е. ф-но.
1975	Бузилэ С.	<i>Соната.</i> Рукопись	08.01.1988	Фонд Радио РМ: МС- 2571/М	Э. Харламова (Сурис) скр., А. Паромщик ф-но.
1989	Чолак В.	<i>Соната.</i> Chişinău: Pontos, 2019.	2012 г.	АМГИИ, библиотека /фонотека: № CD 1160	А. Молодожан скр., Н. Ботнарюк ф-но.
		https://primanota.ru/ cholak- vladimir/sonata- dlya-skripki-i- fortepiano- sheets.htm		https://www.youtube.c om/watch?v=Vq_orPb h880	
1991	Няга Г.	<i>Соната</i> №2.	03.06.1992	Фонд Радио РМ: № Мс-4729	Л. Няга скр., А. Няга ф-но.
1989	Дубоссарский Б.	<i>Соната.</i> Авторск. эл-ная версия	19.12.1979	Фонд Радио РМ: № М-1843	С. Пропищан скр.
1992	Ротару В.	<i>Соната.</i> Рукопись	13.10.2021	АМГИИ, библиотека /фонотека: CD № 1573(a)	И. Саулова скр., Е. Туря ф-но.
2005	Ткач З.	<i>Соната.</i> Партитура: https://classic-	2019	Zlata Tcaşi, Sonate pour violon et piano. a - YouTube	<u>Дж. Симон (J. Simon)</u> скр., <u>И. Стреб</u> (I. Streb) ф-но.

		online.ru/ru/producti on/11700	Sala cu Orgă Chișinău, 20.06.2018	Sonata for Violin and Piano (2005) - YouTube	Р. Банарюк скр., А. Тимофеев ф-но.
			2005	Zlata Tkach Violin Sonata (2005) 1 Mov. - YouTube	А. Молодожан скр., А. Тимофеев ф-но.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ

(ТВОРЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ)

КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 1

Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Большой зал, корпус II, 21 июня 2019

В программе:

Л. Гуров. *Соната для скрипки и фортепиано, d-moll*

Исполнители: И. Саулова (скрипка), М. Георгиева (фортепиано)

Л. Бетховен. *Соната для скрипки и фортепиано № 8, G-dur, op. 30 № 3*

А. Корелли. *Трио Соната № 12 «Follia», op. 5, d-moll, для скрипки и basso continuo*

Исполнители: И. Саулова (скрипка),

С. Константинов (фортепиано), Л. Игнатъев (виолончель)

КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 2

Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Большой зал, корпус II, 13 октября 2021

В программе:

Дж. Энеску. *Соната для скрипки и фортепиано, a-moll, op. Posth. «Torso»*

Исполнители: И. Саулова (скрипка), О. Хамурау (фортепиано)

В. Верхола. *Соната для скрипки и фортепиано № 2*

В. Ротару. *Соната для скрипки и фортепиано*

Исполнители: И. Саулова (скрипка), Е. Туря (фортепиано)

КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 3

Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Большой зал, корпус II, 24 октября 2023

В программе:

З. Ткач. *Соната для скрипки и фортепиано*

В. Верхола. *Соната-рапсодия для скрипки и фортепиано*

Ж.-М. Леклер. *Соната для скрипки и фортепиано № 3, D-dur*

Исполнители: И. Саулова (скрипка), Е. Туря (фортепиано)

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя: **Саулова Инесса**

Подпись:

Дата: 27.05.2024

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele, prenumele: **Saulova Inessa**

Semnătura:

Data: 27.05.2024