

**СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ЗЛАТЫ ТКАЧ —
КОМПОЗИЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ВОПРОСЫ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ZLATA TCACI -
COMPOZIȚIE ȘI LIMBAJ MUZICAL, PROBLEME DE INTERPRETARE**

**SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY ZLATA TKACI -
COMPOSITION AND MUSICAL LANGUAGE,
QUESTIONS OF PERFORMANCE INTERPRETATION**

INESSA SAULOVA¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-1069-921X>

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.13>

В статье характеризуются композиторские достижения последнего периода творчества Златы Ткач, подробно анализируется Соната для скрипки и фортепиано, написанная в 2005 году. Автор предлагает методические рекомендации по решению и технических и художественных задач при исполнении этого произведения. Делается вывод о значимости Сонаты как в учебном процессе, так и в концертном репертуаре скрипачей и пианистов.

Ключевые слова: Злата Ткач, инструментальная музыка, композиторы Республики Молдова, камерный ансамбль, соната для скрипки и фортепиано, исполнительские рекомендации

În articol sunt cercetate realizările componistice din ultima perioadă de creație a compozitoarei Zlata Tcaci, analizându-se în detaliu Sonata pentru vioară și pian scrisă în 2005. Autorul propune recomandări metodice pentru rezolvarea problemelor tehnice și artistice în procesul de interpretare a acestei lucrări, menționând, în concluzie, importanța deosebită a Sonatei atât în procesul educațional cât și în repertoriul concertistic al violoniștilor și pianiștilor.

Cuvinte-cheie: Zlata Tcaci, muzică instrumentală, compozitori din Republica Moldova, ansamblu cameral, sonată pentru vioară și pian, recomandări de interpretare

The article characterizes the recent achievements of the work of Zlata Tkaci, The Sonata for violin and piano, written by the author in 2005, is analyzed in detail. The author gives methodological recommendations for solving technical and artistic tasks when performing this work. The conclusion is made about the importance of the Sonata both in the educational process and in the concert repertoire of violinists and pianists.

Keywords: Zlata Tkaci, instrumental music, composers of the Republic of Moldova, chamber ensemble, sonata for violin and piano, performance recommendations

Введение

Соната для скрипки и фортепиано написана З. Ткач в 2005 г. Этому сочинению предшествовало создание целого ряда произведений сонатного жанра, о чем пишет музыковед Е. Мироненко: «В последнее десятилетие своей жизни интерес к сонатному жанру у З. Ткач необычайно активизировался, что подтверждается сочинением семи сонат» [1 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). Характеризуя произведения этого периода, Г. Кочарова констатирует: «В смысле доступности воспри-

¹ E-mail: saulovainna@gmail.com

ятия 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» [2].

Среди названных сочинений заметное место принадлежит Сонате для скрипки и фортепиано. Премьера *Сонаты* состоялась в концертном зале Исторического музея г. Кишинева в программе фестиваля *Дни новой музыки* в 2005 году. Первыми исполнителями были Анжела Молодожан (скрипка) и Александр Тимофеев (фортепиано). Отметим также исполнение *Сонаты* в 2018 году скрипачом Раду Банарюком и пианистом Александром Тимофеевым в программе юбилейного концерта в связи с 90-летием З. Ткач. Выступление состоялось в Органном зале Кишинева.

В настоящей статье ставится цель выявить особенности композиции, драматургии, музыкального языка и исполнительской трактовки данного произведения. Для этого предпринят исполнительский анализ названного сочинения, рассмотренного с позиции практикующего скрипача. Автор опирается на музыковедческую литературу о творчестве З. Ткач [3; 4; 5], о развитии жанра скрипичной сонаты в молдавской музыке [1; 6; 7], о национальных особенностях музыкального языка произведений композиторов Республики Молдова [8]. В итоге складывается представление о синтезе новаторских и традиционных черт скрипичной *Сонаты* З. Ткач, а также раскрывается её значение и место в отечественной скрипичной педагогике и исполнительском искусстве.

Строение первой части сонаты

Соната З. Ткач, как отмечает Е. Мироненко о сонатах последнего периода творчества композитора, «не опирается на классический канон формы», она сочинена в двух частях [1 с. 223]. Первая часть, *Moderato*, написана в сложной трехчастной форме — $A - B - A_1$ (см. схему). В ее основе лежат две темы, родственные друг другу (a, b_a), последовательность которых образует простую двухчастную форму. Характеризуя стилистику струнного квартета З. Ткач, близкого по характеру анализируемой сонате, Г. Кочарова отмечает, что «это сфера академического стиля, а точнее — „новоакадемического”, где подчеркнутый психологизм сочетается с современной музыкальной лексикой» [3 с. 148].

Первая тема появляется после небольшого фортепианного вступления, фактура которого станет основой сопровождения для мелодии скрипки. 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, еврейским и болгарским 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*-импровизационного мелодического развертывания. . . , слушатель ощущает себя погруженным в некую независимую от него интонационную среду, которая направляет его внимание на различные детали сиюминутно формирующейся музыкальной мысли» [7 с. 41].

Мелодия скрипки строится из кратких мотивов, преимущественно восходящего характера, которые связываются в построение импровизационного склада. В свободном движении часто применяются интервалы кварты, 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 b_a). Оно не контрастно по своему содержанию, имеет сходные нисходящие интонации, звучит в медленном движении, в аккомпанементе появляются элементы гомофонии.

Схема: форма I части
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>					

Середина (B)

Разделы		B							
		эпизод			развитие				
Темы		Вступл.	c	Доп.	d	a_2	c_1	c_p	d
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 /		C	Es	c	C	$C-c$	$f-F$	f	a
Темп		<i>Più mosso</i>			<i>Tempo I</i>				

Реприза (A_1)

Разделы		A_1		
Темы		Вступление	a	b
Такты	От/до	122-124	124-135	136-176
	Количество	3	12	
Тональность /		c	c	c
Темп		<i>Tempo I</i>		

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_1) 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. Этот же завершающий флажолетный фрагмент будет встре-

чаться 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 жёсткий фонизм диссонансирующих аккордов, резких синкопированных ритмических формул; в партии скрипки появляется много двойных нот, чего не было ранее.

Следующий раздел (тт. 59-74, вторая фаза) основан на появлении очередного тематического образа (*c*), 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.

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 остинатная 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, придаёт этому проведению еще большую взволнованность и экспрессию.

При исполнении дублированного *détaché* со скачками на большие интервалы с переносами смычка на отдалённые 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.

Далее следуют два раздела, основанные на развитии темы *c*. Первый из них (тт. 95-102) базируется на проведении мелодии этой темы в партии правой руки 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_1) 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 представлена в октавной дублировке; варьируется тесситура — она звучит то на октаву выше, то на октаву ниже; 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. Г. Кочарова в своей монографии о З. Ткач подчеркивала большое значение сотворчества композитора и слушателя в рождении целостного образа инструментального произведения: «В инструментальной музыке нет и не может быть окончательности в раскрытии авторского замысла, и роль слушательского восприятия безмерно возрастает» [4 с. 66].

Композиционные особенности второй части

Вторая часть, *Allegro*, развивает активные и лирические элементы из первой части. Форма построения сложная трехчастная ($A - B - A_1$), где первая часть изложена в двойной контрастной двухчастной форме ($a - b$); середина также двухчастна (но на родственном материале $c - c_1$), а реприза сокращена. В крайних разделах присутствуют элементы токкатности. Фактурными средствами имитируется игра на цимбалах. Средний раздел, несмотря на контрастность, все же развивает тематический и фактурный материал предыдущей части.

Схема II части

Разделы		A				B		a	
Темы		Вступление	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 / центральный элемент		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>	

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.

Часть начинается тревожным соло скрипки (тт. 1-3). Как уже было отмечено, шестнадцатые *détaché* с синкопированной перебивкой акцентов вызывают яркие ассоциации со звуча-

нием цимбал, что свидетельствует о молдавском фольклорном колорите этой музыки. 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» [8 с. 11]. 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, добываясь упругости и артикуляционной чёткости 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 выразительная певучая тема (тт. 22-32).

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 кварты и уменьшённой квинты. Этот стремительный взлёт завершается плавным парящим спуском мелодии (тт. 48-62).

Последующий раздел *Poco meno mosso* (тт. 63-75) открывает собой вторую волну развития материала среднего раздела. 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 *Ritù 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. При этом в музыкальном языке этого раздела следует отметить оригинальную композиторскую находку: начиная с т. 89 в 6-дольных тактах проводятся мотивы-серии из семи звуков, которые как звенья сцеплены в восходящем движении с равномерно возрастающим числом повтора каждого звена: 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. Динамический спад происходит очень быстро — в течении трёх тактов (тт. 108-110), кульминационное напряжение сворачивается, концентрируя силы перед последним взлётом. Движение устремляется вверх, начинаясь с нюанса *pp* и отталкиваясь, как от трамплина, от акцентированного звука (т. 114). *Molto crescendo* и удвоенное *détaché* придает движению особенную порывистость.

Завершая анализ *Сонаты* для скрипки и фортепиано З. Ткач, подчеркнём то качество музыкального материала, которое свойственно не только этому сочинению, но и всем другим опусам данного автора: «Злата Ткач... принадлежит к числу тех композиторов, кто стремится не только написать музыку, но и как можно полней донести свои замыслы до слушателя, и в этом особенно ярко проявились присущие ей врожденные интуитивные способности многомерного ее таланта. И здесь ее девизом могла бы стать фраза „слушать, слышать и воспринимать свое время”» [2].

Выводы

Музыка *Сонаты* для скрипки и фортепиано З. Ткач индивидуальна по многим параметрам:

- в соответствии с оригинальным замыслом традиционная форма трехчастного цикла модифицирована в двухчастный;
- содержание *Сонаты* раскрывается путем контрастного темпового, жанрового и фактурного сопоставления тематического материала двух частей;
- сложность технологических задач требует от исполнителей виртуозного владения инструментами и высокого ансамблевого мастерства.

Все эти качества позволяют оценить *Сонату* как одно из значительнейших произведений в отечественной камерной музыке начала XXI века. Она достойна включения в учебный репертуар музыкальных вузов и в концертные программы камерной инструментальной музыки.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинев: PrimexCom, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
2. КОЧАРОВА, Г. *Музыкальные страницы из жизни композитора Златы Ткач* [online]. In: *Livejournal*: [site]. 16 mai 2015 [accesat 18 mai 2023]. Disponibil: <https://dem-2011.livejournal.com/251819.html>
3. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинев: Pontos, 2000. ISBN 9975-938-11-6.
4. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979.
5. КОЧАРОВА, Г. *Творчество Златы Ткач последних лет (2000—2005 гг.)*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2007, pp. 78-88. ISBN 978-9975-52-019-5. ISSN 1857—1581.
6. ЦИРКУНОВА, С. Музыкальная форма в произведениях для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 95-98. ISSN 1857—2251.
7. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинев: Grafema Libris, 2011. ISBN 978-9975-52-099-7.
8. КОЧАРОВА, Г. *Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2017. Chișinău: Grafema Libris, 2017, nr. 2 (31), pp. 8-12. ISSN 1857—2251.