

**СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО – ПОСЛЕДНЕЕ СОЧИНЕНИЕ  
В СОНАТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ**

**SONATA PENTRU FLAUT SOLO – ULTIMA LUCRARE  
ÎN CREAȚIA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A ZLATEI TKACI**

**SONATA FOR FLUTE SOLO – THE LAST COMPOSITION  
IN Z. TKACI'S SONATA CREATION**

**АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,**

докторант Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*În articol se analizează Sonata pentru flaut solo a renumitei compozitoare din Moldova Zlata Tkaci. Scrisă în ultimele luni de viață a autoarei, Sonata reprezintă un exemplu al gândirii contemporane din punct de vedere al mijloacelor de expresie muzicală, care contribuie la dezvăluirea conținutului filozofic meditativ. În articol sunt descrise de asemenea și dificultățile interpretative ale Sonatei.*

**Cuvinte-cheie:** sonata, flaut, Zlata Tkaci, compozitori din Republica Moldova.

*The article focuses on the analysis of the Sonata for flute solo by the outstanding Moldovan composer Zlata Tkaci that was written in the last years of her life. The Sonata presents an example of modern thinking from the point of view of the musical-expressive means, contributing to revealing the philosophic-meditative character. The interpretative difficulties are analyzed in the sonata as well.*

**Keywords:** sonata, flute, Zlata Tkaci, composers from the Republic of Moldova.

При необычайно разнообразной жанровой палитре творчества Златы Ткач, соната занимает в ее композиторском наследии довольно важное место. Об этом свидетельствуют сонатные опусы для самых разных инструментов, наиболее точный и полный перечень которых содержится в статье Г. Кочаровой *Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач* [1].

Г. Кочарова вспоминает: «незадолго до своего внезапного скоропостижного ухода из жизни композитор в нашей беседе «озвучила» собственный авторский проект по изданию сборника сонат, созданных ею с 1995 по 2005 год. Ко мне она обратилась тогда с просьбой написать вступительную статью. Именно таким образом в моем распоряжении оказалось шесть рукописей: *Соната №2 для кларнета соло* (1995), *Соната-Improptue d-moll для фортепиано*, обозначенная автором под №1 (1996), *Соната для гобоя и фортепиано d-moll* (2004), *Соната №2 a-moll для фортепиано* (2004), *Соната для*

*скрипки и фортепиано* (2005) и последние ее две сонаты, датированные загодя 2006-м годом (!) – *Соната №2 для гобоя соло* и *Соната для флейты соло*» [1, с. 2-3].

Данный перечень выявляет интерес к сонатному жанру на протяжении всей жизни композитора, а также важное место, отводимое сонатам для деревянных духовых. Важно отметить, что в современной молдавской музыке имеется несколько опусов, созданных в данном жанре именно для флейты. Это сонаты Анфисы Федоровой, 1980, Павла Руссу, 1986, Александра Муляра и др. Зачастую этот интерес был «спровоцирован» возможностями исполнителей, для которых писались эти сочинения. Так, *Первую сонату для кларнета соло* З. Ткач создала в расчете на выдающегося молдавского кларнетиста Е. Вербецкого, которому было посвящено это произведение.

По своим замыслам, композиционным структурам, трактовке цикла сонаты З. Ткач очень разнообразны. Так, *Соната для альты и фортепиано «Памяти Д.Д. Шостаковича»* трехчастна, *Соната для скрипки и фортепиано* написана в двух частях, а *Вторая соната для кларнета соло*, *Соната для фортепиано №2*, *Соната для гобоя и фортепиано ре-минор* одночастны.

Уже первые сонатные опусы композитора связаны, по мнению С. Циркуновой, с «интенсивным варьированием жанровой модели сонаты, с различными ее модификациями, трансформациями вплоть до полного отказа от самого жанрового архетипа классико-романтической сонаты» [2, с. 93]. Исследователь указывает, что в ряде случаев в сочинениях сонатного жанра «воплощена система образов, типичная для сонатно-симфонического цикла» [2, с. 93], либо, напротив, возрождается доклассическое понимание сонаты как инструментального сочинения.

Принимая во внимание тот факт, что *Соната для флейты соло* датирована 2006 годом, важно хотя бы бегло коснуться всех сонатных опусов композитора, чтобы проследить эволюцию их эстетических, жанрово-стилевых, композиционно-драматургических принципов.

Первый опыт в этом жанре – *Соната для альты и фортепиано Памяти Д.Д. Шостаковича* (1976) – трехчастная циклическая композиция, основанная на контрасте «ярко-динамичной, народно-жанровой по своему характеру средней части по отношению к обрамляющим ее крайним частям более сдержанного, философски-углубленного плана» [1, с. 3]. Музыкальный язык сочинения находится под сильным влиянием Д. Шостаковича (использование монограммы *D-Es-C-H*), а также ассимилирует достижения многовековой европейской музыкальной традиции, о чем свидетельствует использование тематической формулы *Dies irae*. Интонационное своеобразие альтовой сонаты связано с использованием характерных мелодических ходов на чистую и уменьшенную кварту, уменьшенную октаву. Что же касается функционального соотношения частей цикла, по мнению Г. Кочаровой, первая часть «выступает в роли пролога, своеобразного концентрата и источника тематизма, вторая, с ее динамичным ритмическим пульсом в размере 7/8, служит кульминацией в развертывании драматической линии, восполняя, в какой-то мере, недосказанность, присущую первой части, а также подытоживая или продолжая развитие ее тем. Одновременно средняя часть подготавливает, предвосхищает тематизм финала, который служит своего рода послесловием и итогом драматургического действия» [1, с. 3-4].

*Сонату для кларнета соло* отличает стремление к использованию последних достижений инструментального исполнительства, «средств артикуляции и тембровых

красок, доступных современному кларнетисту». [1, с. 4]. Эта *Соната* «в самом широком плане реализует идею монодии, способствующую персонификации как композиторской, так и исполнительской концепции» [1, с. 4]. Первая часть цикла *Andante espressivo* основана на контрастных интонационных элементах: это, с одной стороны, драматичная кантилена, восходящая к жанровым особенностям бочета, а, с другой, лирические терцовые интонации с элементами скерцозности. По словам исследователя, «в развитии обоих элементов преобладает принцип свободного развертывания в импровизационном духе, в процессе которого они динамизируются, давая жизнь новым темброобразованиям и интонациям» [1, с. 4]. Во второй части композитор использует свойственные современной музыке исполнительские приемы, например, двойные ноты, «нарушающие линейно-строгую монодийность при помощи пространственно-гармонических, темброво-динамических акцентов». [1, с. 5].

Монологичность мышления *Первой кларнетовой сонаты* органично развивается во втором опусе для этого же инструмента. Эта одночастная *Соната* «содержит в себе скрытую цикличность, что отразилось в разграничении его разделов глубокими цезурами. Некоторые из них, скорее всего, продиктованы ритмом дыхания при долгой игре на духовом инструменте, другие связаны со сменой типов движения и с темповыми и образными контрастами на грани разделов» [1, с. 5]. Объединяющим фактором выступает опора на звук *a* - исходный тон всего произведения. Несмотря на отсутствие традиционных признаков жанра сонаты, композитор находит разнообразные приемы, обеспечивающие контраст и развитие мотивов и мотивных групп, сопоставляя различные типы движения, тембровые и исполнительские элементы, играющие важную драматургическую роль (*frullato*, *slap-tongue* и др.). Важно подчеркнуть, что процессуальность музыкальной формы в сонатах для кларнета соло Златы Ткач обуславливается «динамикой свободного движения творческой мысли, создающей эффект quasi-импровизационного развертывания» [1, с. 7].

*Соната для флейты соло* развивает те композиторские принципы, которые заявили о себе в сонатах для кларнета соло. Звуковая материя сонаты основана на расширенной 12-тоновой тональности с центром на звуке *c*, а постоянное возвращение к тону *c*, своеобразное «вращение вокруг центрального тона», как пишет об этом Г. Кочарова [1, с. 8], играет важную цементирующую роль в одночастном произведении.

Общая структура *Сонаты* выстраивается как смена эпизодов, каждый из которых связан с собственными темповыми обозначениями и авторскими ремарками - *Andantino* – *Meno mosso* – *Poco più mosso* - *Poco più mosso* – *Tempo I* – *Tempo I* – *Poco meno mosso* – *Presto*. Некоторые из них объединяются в более крупные разделы.

*Соната* написана в модифицированной сонатной форме, где присутствуют формально экспозиция, разработка и реприза. Экспозиция наиболее канонически совпадает с классической сонатной формой: главная партия, по характеру представляет философскую медитацию в духе монологов Д. Шостаковича (сама главная партия написана в простой трехчастной форме). Побочная партия (ц. 3) контрастирует главной по жанру и темпу. Это лирическая вальсообразная тема в размере 3/4 (ремарка *Meno mosso*).

В разработке (ц. 6 – ц. 11) композитор отходит от классического канона и строит данный раздел как фантазию – импровизацию в романтическом духе с акцентом на пассажную фактуру, где флейтист может продемонстрировать такие технические достижения, как “двойной язык”, *frullato*. Последний раздел импровизации (ц. 10) можно

считать динамической кульминацией (*ff*) сонаты, выполняющий функцию предъикта к репризе. Поскольку в центральном разделе не продолжается развития главной и побочной партии из экспозиции, данный раздел можно квалифицировать как эпизод вместо разработки.

Реприза (ц. 11) начинается по классическому образцу с главной партии. Но в дальнейшем происходит тематический “эллипсис”, поскольку вместо побочной партии звучат варианты пассажных импровизаций из серединного раздела.

Завершает *Сонату* краткая кода (*Presto*, ц. 15) в виде каскада нисходящих пассажей. Таким образом, *Соната для флейты соло* З. Ткач написана в индивидуально преломленной сонатной форме с эпизодом вместо разработки и синтетической репризой.

#### Схема формы *Сонаты для флейты соло*:

Экспозиция		Эпизод вместо разработки	Реприза синтезирующая	Кода
гл. п.	п.п.		гл.п.	
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>A<sub>1</sub> C<sub>1</sub> A<sub>2</sub> C<sub>2</sub></i>	
т.т. 1-22	23-45	46-81	82-116	117-122

Теперь остановимся более подробно на исполнительских трудностях. Начало *Сонаты* требует от флейтиста кантиленного исполнения, мягкого перехода из одного регистра инструмента в другой, в том числе со второй в третью октаву. Исполнителю необходимо следить за точностью интонации, плавностью звуковедения. Из-за полного отсутствия пауз в мелодии (на протяжении первых десяти тактов), дыхание должно быть распределено и продуманно таким образом, чтобы музыкальное построение нигде не было прервано остановкой движения, а владение дыханием должно быть настолько безупречным, чтобы необходимое время для вдоха оставалось для слушателей совершенно незаметным. Подобная безупречность исполнения достигается при помощи длительных и постоянных тренировок.

В ц. 6 в условиях изменившегося темпа появляются трели, привнося обновление на уровне исполнительских приемов. С метроритмической точки зрения здесь образуются новые контрастные ритмо-формулы (триоли в сочетании с восьмыми), варьирование которых приводит к постепенному расширению амбитуса мелодии, обрамляемой вновь трелью. Так, исполнительские приемы выполняют свою формообразующую функцию внутри разделов. Флейтисту здесь необходимо создать эффект звуковых переливов, естественного волнообразного движения.

В ц. 7 З. Ткач прибегает к технике т. н. «двойного языка», которая не только облегчает исполнение этого раздела, но и создает свежий сонорный эффект, внося свой вклад в идею ритмического оживления музыкальной ткани. С т. 68 по 71 композитор указывает исполнение мелодии на *frullato*, которое должно исполняться флейтистом мягко, как «шорох крыльев бабочки».

В ц. 10 звучит наиболее оживленный раздел, с обилием мелкой техники, восходящих и нисходящих пассажей, с использованием различных приемов звукоизвлечения (трели, *frullato*). По своей функции этот раздел напоминает сольную каденцию. С исполнительской точки зрения здесь важно технично исполнить пассажи с разным количеством нот (квартоли, секстоли), которые в единстве с техникой «двойного

языка» и авторской ремаркой *molto accelerando* приводят к еще большему ускорению темпа и общей кульминации (*ff*). По замечанию профессора Н. Платонова, «исполнение каденций не должно быть расплывчатым и неопределенным. Очень часто для выразительности исполнения определенного музыкального отрывка требуется значительно нарушить равномерность движения. В таких случаях ускорение в одном месте компенсируется соответствующим замедлением в другом. Хорошо развитая способность ощущения точного метра дает основу для проявления ритмической свободы, являющейся важнейшим средством выразительности при исполнении художественного произведения» [3, с. 30].

В ц. 11 мелодия выписана в первой октаве на *tr*. Здесь флейтисту необходимо добиться эффекта «шороха». Далее, с 91 такта флейтист должен исполнять триольные пассажи в третьей октаве на динамике *pp*: успешное решение этой задачи связано с игрой на хорошей опоре и грамотном амбушюре.

В коде в темпе *Presto*, появление которой, как пишет Г. Кочарова, отмечено «динамическим и регистровым «перепадом»: после затихающего на *p* долгого тона *c* появляется в третьей октаве пронзительный, подчеркнутый трелью тритоновый звук *fis* в динамике *f*. Он становится источником для «свистящих» пассажей-фиоритур» [1, с. 8]. Коду необходимо сыграть броско, эффектно, соблюдая выставленные композитором акценты. К концу коды важно не потерять яркости исполнения на *f*, сохраняющемся до последнего звука *c*<sup>1</sup>.

Как утверждает Г. Кочарова, «Соната для флейты соло воспринимается как своего рода мини-моноцикл, где, словно в зародыше, присутствуют все необходимые жанровые составляющие циклической формы. Сплавленные единой линией развития, они подчеркивают господство в ней фантазийно-импровизационного начала как основы для выявления индивидуального характера авторского замысла» [1, с. 9].

### Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач. В: *Музыкальная наука на постсоветском пространстве – 2011: междунар. интернет – конференция*. [online] [цит. 20 сент. 2011]. Режим доступа: <[http://www.gnesinstudy.ru/page/kocharova\\_doklad](http://www.gnesinstudy.ru/page/kocharova_doklad)>
2. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, с. 88-94.
3. ПЛАТОНОВ, Н. Методика обучения игре на флейте. В: *Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки*. Москва, 1966, вып. 2, с. 11-68.