

**СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ АКАДЕМИИ
МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

SONATELE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ALE COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PROCESUL DE ÎNVĂȚĂMÂNT
LA ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO BY COMPOSERS FROM
THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE EDUCATIONAL PROCESS
AT THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

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]:781.68

785.72:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.07>

В статье предлагается краткий обзор сонат для скрипки и фортепиано отечественных композиторов Л. Гурова, В. Верховлы, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару, используемых в учебном процессе АМТИИ по предмету «Камерный ансамбль», а также представляется исполнительский потенциал данных опусов, позволяющий музыкантам-ансамблистам совершенствовать профессиональное мастерство. Характеризуются средства выразительности скрипичной и фортепианной партий. Делается вывод о том, что указанные сонаты для скрипки и фортепиано относятся к числу ярких образцов отечественной камерно-ансамблевой музыки, а использованные в них интонационно-ритмические элементы молдавского фольклора и исполнительские приемы, характерные для лэутарского искусства, способствуют развитию художественных и технических навыков скрипачей и пианистов.

Ключевые слова: камерный ансамбль, композиторы Республики Молдова, педагогический репертуар, соната для скрипки и фортепиано, партия скрипки, партия фортепиано

¹ E-mail: saulovainna@gmail.com

Articolul oferă o prezentare generală a sonatelor pentru vioară și pian scrise de compozitorii autohtoni L. Gurov, V. Verhola, V. Ciolac, B. Dubosarschi, V. Rotaru și utilizate în procesul de învățământ al AMTAP la disciplina „Ansamblu cameral”. Se prezintă, de asemenea, potențialul interpretativ al acestor opusuri, care permite muzicienilor să-și îmbunătățească abilitățile profesionale. Se caracterizează mijloacele de expresie ale partidelor de vioară și pian. Se concluzionează că aceste sonate pentru vioară și pian se numără printre exemplele reprezentative ale muzicii naționale de cameră, iar elementele intonațional-ritmice ale folclorului moldovenesc și tehnicile de interpretare caracteristice artei lăutărești utilizate în ele contribuie la dezvoltarea abilităților artistice și tehnice ale violoniștilor și pianiștilor.

Cuvinte-cheie: ansamblu cameral, compozitori din Republica Moldova, repertoriu pedagogic, sonată pentru vioară și pian, partida viorii, partida pianului

The article provides an overview of sonatas for violin and piano by the local composers L. Gurov, V. Verhola, V. Ciolac, B. Dubosarschi, V. Rotaru used in the educational process of AMTAP in the discipline „Chamber ensemble”. It also presents the interpretive potential of these opuses, which allows musicians to improve their professional skills. The musical form and means of expression of the violin and piano parts are characterized. It is concluded that these sonatas for violin and piano are among the representative examples of National Chamber Music, and the intonational-rhythmic elements of Moldovan folklore and the techniques of interpretation characteristic of the fiddlers art used in them contribute to the development of the artistic and technical skills of violinists and pianists.

Keywords: chamber ensemble, composers of the Republic of Moldova, pedagogical repertoire, sonata for violin and piano, violin part, piano part

Введение

В учебном процессе АМТИИ сонаты для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова входят в педагогический репертуар класса камерного ансамбля. Особенно часто студентами изучаются скрипичные сонаты Л. Гурова, В. Верхолы, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару, поскольку являются яркими образцами отечественной камерно-инструментальной музыки. С точки зрения исполнительской интерпретации эти сонаты предоставляют 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.

В настоящей статье ставится цель охарактеризовать исполнительский потенциал сонат для скрипки и фортепиано Л. Гурова, В. Верхолы, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару, позволяющий совершенствовать профессиональное мастерство ансамблистов.

Соната для скрипки и фортепиано Л. Гурова

Соната для скрипки и фортепиано *d-moll* Л. Гурова (1958) выдержана в классических традициях жанра. Это трехчастный цикл, в котором энергичной первой части контрастирует лирическая вторая, а завершается сочинение жизнеутверждающим финалом. Композиторское мастерство Л. Гурова проявилось в стройности музыкальной формы, яркости интонационно-тематического материала и безупречном решении ансамблевой фактуры, что обусловило произведению счастливую концертно-сценическую судьбу. К интерпретации *Сонаты* обращались такие замечательные отечественные скрипачи, как Оскар Дайн, Георгий Няга, Элла Влайку, Наталья Паранюк, Лидия Мордкович. Среди пианистов назовем Татьяну Войцеховскую, Людмилу Ваверко, Веру Столярчук. В начале 1970-х Л. Мордкович и Л. Ваверкоосуществили запись *Сонаты* на Молдавском радио. Именно это исполнение, по свидетельству С. Пожара, Л. Гуров считал образцовым [1 с. 62].

Композитор мастерски использовал 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. Фортепианная партия в *этом сочинении* решена традиционно: она является основным носителем ладотонального движения, неотъемлемым компонентом гомофонно-гармонической фактуры, важным средством создания динамических нарастаний и спадов. Вместе с тем, в фортепианной партии встречаются примеры имитации звучания народных инструментов – цимбал, флуера, барабана.

Особенно ярко названные свойства ансамблевой фактуры воплотились в финале сонаты, написанном в форме рондо. Проведение рефрена здесь чередуется с двумя эпизодами. В первом из них, имеющем плясовой характер, композитор цитировал подлинную молдавскую мелодию *Чокырлия (Жаворонок)*, которая с большим мастерством разработана в ансамбле скрипки и фортепиано.

В свое время музыковед Е. Клетинич сомневался в возможности органичного ее введения в текст академического музыкального произведения. Он писал: «Решение использовать в камерном ансамблевом сочинении столь известную народную пьесу безусловно в какой-то мере спорно» [2 с. 113]. Е. Абрамович 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» [3 с. 56]. Как и в лэутарской традиции, мелодия *Чокырлии* звучит в финале Сонаты Л. Гурова у солирующей скрипки, а фортепианная партия, имитируя тараф, осуществляет ритмогармоническую поддержку. Пианисту необходима чуткость по отношению к партнеру, т.к. партия скрипки, хоть и предполагает точное соблюдение ритмической структуры, одновременно, допускает свободу.

Вообще финал Сонаты для скрипки и фортепиано Л. Гурова достаточно труден для исполнения. Композитор применил здесь аккордовую технику, технику двойных нот, прыгающие острые штрихи, мелизматику. Освоение технических трудностей финала – существенный этап работы музыкантов-ансамблистов. Учитывая эмоциональную насыщенность, разнообразие штриховой и образной сферы, размах произведения, можно утверждать, что исполнение этого произведения способствует выработке высокого уровня профессиональной подготовки ансамблистов и хорошей сценической выдержки. В разные годы Сонату для скрипки и фортепиано исполняли студенты классов А. Дайлиса, Н. Козловой, А. Лапикуса, О. Цинкобуровой, Э. Влайку, И. Сауловой.

Сонатные опусы для скрипки и фортепиано В. Верхолы

Виталий Верхола создал два произведения для скрипки и фортепиано в интересующем нас жанре – *Соната-рапсодия* (1970) и Соната №2 (1972). Обе сонаты получили широкое распространение в исполнительской практике благодаря яркости тематического материала и выигрышному использованию выразительных возможностей скрипки и фортепиано. Их исполнителями были известные молдавские музыканты, среди которых современникам особенно запомнился камерный ансамбль Юрия Насушкина (скрипка) и Людмилы Ваверко (фортепиано) [4]. В педагогический репертуар студентов эти сочинения включали педагоги кафедры камерных ансамблей Н. Козлова, Н. Фоменко, И. Саулова.

В обеих сонатах наблюдается как сохранение традиционных черт ансамблевой сонаты, так и обновление канонического решения. Изобретательность автора проявилась уже в трансформировании самого жанра: в первом случае это синтез сонаты с рапсодией, во втором – проникновение в сонату элементов концертирования. Сравнивая между собой эти сонаты, О. Влайку пишет, что «...обе сонаты двухчастны, в них чувствуется опора на молдавский фольклор, име-

ются 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» [5 с. 109]. В Сонате-рапсодии содержание идейного плана едино – это победа жизнеутверждающего начала. В *Сонате № 2* лирико-эпической первой части противопоставлен стремительный финал с импровизационно-джазовыми элементами.

В Сонате-рапсодии драматургические процессы ассоциируются с театральным действием. Так, уже вступление к первой части строится на сопоставлении двух контрастных тематических элементов. Первый, отмеченный авторской ремаркой *Acuto*, исполняет роль интрадных фанфар. Второй тематический элемент выступает как нежный лирический образ, создающийся при помощи нисходящих секунд. Исполняется он соло скрипки певучим *legato* в свободной манере (автор не использует тактовых черт).

Идея контраста выявляется и в соотношении тем экспозиции. Главная тема (*Allegroconfuoco*) ассоциируется с огненным танцем. Синкопированный аккомпанемент в партии фортепиано имитирует цимбальную фактуру и подчеркивает характерную ритмическую организацию восьмых долей пульсацией 3+3+2. На искрящемся акцентами фортепианном фоне скрипичная мелодия появляется как ликование жизнеутверждающего начала. Побочная партия (*Devoto*) богата колористическими приемами, напоминающими импрессионистические краски, а заключительная в драматургическом плане двойственна: в партии скрипки продолжают развиваться кантиленные обороты из побочной темы, в фортепианном аккомпанементе зарождаются секундовые интонации, которые приобретут новую краску в дальнейшем.

Вторая часть однородна по характеру. Это танцевальная музыка с господством акцентного ритма. Контрастом выделяется лишь небольшое скрипичное соло *Lamentoso*, в котором композитор имитирует приемы свободной импровизации. Здесь не указан размер и нет тактовых черт, не даны штриховые пояснения, но логика развития говорит о нарастающей динамике. В целом можно утверждать, что убедительная интерпретация Сонаты-рапсодии В. Верхола 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, черты рапсодии проявляются в чередовании разнохарактерных эпизодов на народно-песенном материале и в коллажной логике структуры.

Соната №2 В. Верхола 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. Для выработки адекватной исполнительской версии этого произведения важно также чувствовать его жанровую двойственность – проникновение в камерный жанр сонаты блестящих концертных элементов. С особой рельефностью они проявляются в динамической репризе первой части, которая возникает на гребне кульминационного разработочного напряжения и подразделяется на две яркие сольные каденции – у фортепиано, а затем у скрипки. В партии каждого из ансамблистов используются эффектные выразительные средства. Фортепианный сольный раздел начинается с изложения темы побочной партии, которая звучит в 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 единого направленного движения. Экспрессивное скрипичное соло базируется на материале главной партии, в нем напряжение усиливается, достигая высокого регистра и обрываясь пронзительным тритоном. В этой скрипичной каденции интенсивно используется техника двойных нот, что помогает подчеркнуть выразительность образа.

Элементы концертности в музыке Сонаты № 2 В. Верховлы проявляются также в использовании фигур игровой логики и в обилии диалогов между партиями скрипки и фортепиано. Так, они отчетливо заметны в строении основной темы финала, сопровождаемой авторской ремаркой *fiucoso*. Это ритмичный танец типа бэтуты, в котором, благодаря обилию синкоп, ощущается влияние джаза.

Соната для скрипки и фортепиано В. Чолака

Трехчастная Соната для скрипки и фортепиано В. Чолака (1989) привлекает внимание 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. Эту Сонату включали в индивидуальные программы студентов педагоги-скрипачки А. Молодожан и И. Саулова.

Художественное содержание *Сонаты* В. Чолака 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. Начальное *Moderato* (первая часть) в тональности *e-moll* решено в сонатной форме и передает широкий спектр музыкальных образов. Певучее и распевное *Adagio cantabile* (вторая часть) в тональности *E-dur* (простая трехчастная форма) выдержано в характере колыбельной. Оно настолько выразительно и целостно, что вполне может исполняться как самостоятельная пьеса. Финальное *Presto* в переменном *a-moll-dur*, сочетающее структурные принципы сонатной, концертной и рондальной форм, воссоздает напряжение и экспрессию современной жизни. Музыкальному языку *Сонаты* В. Чолака свойственны яркий мелодизм, консонирующий тип гармонии, акцентная метроритмика, развитая ансамблевая фактура.

Обе исполнительские 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 одинаковой мере. 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 несколько контрастирующих пластов. С точки зрения фактуры можно выделить частое обращение к гармоническим фигурациям широкого диапазона в быстром темпе, использование широких мелодических скачков, многозвучных аккордов в пунктирном и синкопированном ритме, что особенно типично для разработочных разделов формы.

Скрипичная соната Б. Дубоссарского

Соната для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского (1989) – 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 можно отнести к лучшим образцам сонатного жанра в творчестве композиторов Республики Молдова. Не случайно это сочинение включалось в педагогический репертуар студентов класса камерного ансамбля О. Цинкобуровой, С. Даниловой, И. Сауловой.

Характерной особенностью *Сонаты* является синтез циклической и одночастной форм, это моноцикл. С одной стороны, в произведении три части, контрастные по темпу: *Lento* –

Allegro scherzando – Lento. С другой стороны, они следуют друг за другом без перерыва. В структуре первой части сочетаются признаки двух разновидностей вариационной формы – *basso ostinato* и фактурных классических. Функцию остинатной формулы выполняет трехтактовый интонационный оборот в фортепианной партии, который неизменно проходит в басу 12 раз и дублируется в верхнем регистре. Своим диапазоном он создает ощущение стереофоничности и, одновременно, ограничивает звуковысотное пространство, внутрь которого погружена мелодия скрипки, являющаяся второй темой, значительно превосходящей по интонационной рельефности фортепианную формулу.

Тональность *a-moll*, усложненная хроматизмами, остается в основном неизменной, а основными принципами развертывания интонационно-тематического процесса становятся остинатность, импровизационная обновляемость мелодической линии и концертная состоятельность в фактурном разнообразии партий скрипки и фортепиано. 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.

Во второй части *Сонаты* Б. Дубоссарского сочетаются принципы джазовой импровизации и футированной формы. Основная тема части – это легко запоминающаяся джазовая мелодия, выразительность которой определяется синкопированным ритмом с неожиданными «разрывами» мелодии паузами, чередованием острых штрихов *spiccato* и упругого *legato*. В дальнейшем она развивается по законам фути, причем Б. Дубоссарский демонстрирует совершенное владение полифонической формой. В лаконичной третьей части сонаты (*Lento*) автор возвращает слушателей к музыкальным образам первой части. Сказанное свидетельствует о том, что Соната для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского требует для своего восприятия хорошо подготовленного, интеллектуального слушателя, а ее адекватная интерпретация возможна лишь при хорошей технической подготовке исполнителей.

Соната для скрипки и фортепиано В. Ротару

Соната для скрипки и фортепиано (1993) занимает важное место в камерно-инструментальном наследии В. Ротару. Она продолжает поиски, начатые композитором в фортепианных *Сонатине* (1975) и *Сонате-импровизации* (1991) и развиты позднее в *Сонате-диалоге* для фагота и фортепиано (2003)¹. Направление этих поисков связано со стремлением выразить серьезное, глубокое концептуальное содержание при помощи современных средств музыкального языка. При этом важным условием для автора становится синтез универсальных приемов, выработанных в мировой музыкальной практике, с национальными традициями молдавской народной культуры. Понимание важности подобного синтеза и умение выразить его в исполнительской концепции музыкантов-ансамблистов гарантирует убедительность и оригинальность художественной трактовки сочинения и во многом обусловлено тем, что В. Ротару отчетливо понимал воспитательное значение музыки: в течение многих лет он «возглавлял кафедру камерных ансамблей, был в курсе всех проблем организации учебного процесса, а потому оценивал возможности ансамблевого искусства не только в связи с его спецификой, но и в плане исполнительской деятельности преподавателей кафедры» [7 с. 54]. Естественно, что педагоги кафедры охотно включали *Сонату* для скрипки и фортепиано В. Ротару в программы своих студентов (назовем таких преподавателей как Н. Козлова, С. Данилова, И. Саулова, О. Юхно).

Соната В. Ротару двухчастна. Первая часть, *Recitativ*, снабженная авторским указанием *Lento molto rubato*, воспринимается как глубокое раздумье о смысле жизни и творчества. Вто-

¹ Место *Сонаты* для скрипки и фортепиано В. Ротару в творческом наследии этого композитора подробно рассмотрено в статье автора этих строк *Соната для скрипки и фортепиано Владимира Ротару: особенности музыкального языка, композиции и драматургии* [6].

рая 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, а также свидетельствует о влиянии того принципа формообразования, который присущ молдавской дойне¹. Мысль развертывается как бы на одном дыхании, будучи объединенной общим посылом, пронизывающим весь сонатный цикл. Автор будто не ставит логической точки, не дает слушателю остановиться, а, захватив внимание, ведет его за собой до конца части.

В характеристике тематического материала первой части особое значение приобретает процесс интонационного становления в партии скрипки. Медленный темп, секундовые «стоны» восходящих и нисходящих ходов в тональности *a-moll* создают ощущение напряженной сосредоточенности, которая постепенно перерастает в чувство острой боли. Задачи ансамблистов связаны с целостным выстраиванием этого пути и с передачей выразительного диалога между скрипкой и фортепиано. При исполнении первой части *Сонаты* от скрипача требуется яркость сольного начала. Ему принадлежит приоритет в диалогической форме всей части, поэтому убедительность и глубина высказывания будут определяющими для передачи образного содержания.

Помимо характерного для молдавской народной музыки исполнения мелизмов², которые призваны усилить стонущие или всхлипывающие интонации, 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 помогают исполнителю правильно трактовать замысел автора.

Партия фортепиано строится в тесном взаимодействии с мелодией скрипки. От пианиста требуется большая чуткость и тонкая ансамблевая отзывчивость. Фактура 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.

Музыку второй части Сонаты музыковед Е. Мироненко характеризует следующим образом: «Основной образ второй части – подчеркнуто оптимистичный гимн динамике деятельного движения. Поэтому ритмическая концепция выступает здесь как основополагающая. Ритмика, по признанию автора, близка к быстрым болгарским танцам в переменном-смешанном размере 2/4 3/8, со сложным чередованием разнообразных и причудливых ритмических формул, насыщенных пунктирами, акцентами» [13 с. 43]. 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

1 Принципиальным представляется тезис музыковеда П. Стоянова о том, что в дойне музыкальная структура не имеет тактовой организации [8с. 115].

2 Специфические особенности орнаментики в музыкальных традициях лэутаров подробно раскрываются в статьях скрипача В. Гриба [9-12].

своих кратких реплик в узорчатый орнамент скрипичной партии. В совместных репетициях постепенное увеличение темпа поможет исполнителям добиться эффекта виртуозного ансамблевого единства. Помимо решения чисто технических трудностей, исполнителям необходимо распределить уровень динамической насыщенности каждого эпизода и не терять смысловое единство формы *Сонаты* в целом.

При создании адекватной исполнительской версии *Сонаты* для скрипки и фортепиано неоценимую помощь ансамблистам может оказать знакомство с материалами диссертации Р. Тэлэмбуцэ, который анализирует, в числе прочих скрипичных опусов отечественных композиторов, *Concerto rustico* В. Ротару с позиции преломления фольклорных элементов [14]. Все это в итоге даст возможность целостно передать замысел автора и воплотить главные черты его характера – искренность, эмоциональную открытость, подвижность, бескомпромиссность и нравственную чистоту.

Выводы

Представленные сонаты для скрипки и фортепиано Л. Гурова, В. Верховлы, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару относятся к числу ярких образцов отечественной камерно-ансамблевой музыки. Наряду с произведениями композиторов других стран, они используются в качестве педагогического репертуара в классе камерного ансамбля Академии музыки, театра и изобразительных искусств, способствуя развитию художественных и технических возможностей скрипачей и пианистов.

В ладовой и ритмической организации музыкального материала сонат для скрипки и фортепиано Л. Гурова, В. Верховлы, Б. Дубоссарского и В. Ротару проявляются закономерности, свойственные молдавскому фольклору, что обеспечивает сонатам национальную определенность. При этом преломление фольклора осуществляется многообразно. Л. Гуров прибегает к цитированию подлинных народных мелодий, В. Верховла и В. Ротару пользуются приемом имитирования наиболее ярких сторон жанров национального фольклора. Б. Дубоссарский обращается к ассимилированию его отдельных черт, проявляющемуся преимущественно в ладовой организации музыки, в использовании характерных для молдавского фольклора ступеневых альтераций.

В ансамблевой фактуре скрипичных сонат проявляется связь с исполнительским искусством лэутаров. Это заметно в орнаментике, мелизматике, особых способах звукоизвлечения. Опора на молдавский фольклор и лэутарские традиции позволяет молодым музыкантам на практике освоить те исполнительские приемы, которые обеспечивают интерпретации адекватность художественных образов произведений.

Библиографические ссылки

1. ПОЖАР, С. *К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*. Кишинев: Центральная типография, 1999. ISBN 9975-923-76-3.
2. КЛЕТНИЧ, Е. Леонид Гуров. В: Е. КЛЕТНИЧ. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 73–125.
3. АБРАМОВИЧ, Е. *Композитор Л. Гуров*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979.
4. БОЛОТОВА, Е. Биография композитора (моего отца) [online]. В: *Евгения Болотова*: [site]. 10 ian. 2014 [accesat 22 dec. 2023]. Disponibil: <http://bolotova.md/index.php/verkhola-v-i/stati/item/v-i-verkhola.html>
5. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинев: Grafema Libris, 2011. ISBN 978-9975-52-099-7.
6. САУЛОВА, И. Соната для скрипки и фортепиано Владимира Ротару: особенности музыкального языка, композиции и драматургии. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2022, nr. 1 (42), pp. 54–58. ISSN 2345-1408.
7. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014. ISBN 978-9975-51-529-0. ISBN 979-0-3480-0193-7.
8. СТОЯНОВ, П. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев: Штиинца, 1980.

9. GRIB, V. Fenomenul ornamental în muzica academică și folclorică: abordare istoriografică. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2018, nr. 1 (32), pp. 77–83. ISSN 2345-1408.
10. GRIB, V. *Ornamentica în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice: particularități interpretative* [online]: rez. tz. doc. în arte. Chișinău: AMTAP, 2021 [accesat 26 feb. 2024]. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/20222/58018/vitalie_grib_abstract.pdf
11. GRIB, V. Tipuri de ornamente în muzica instrumentală tradițională. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2020, nr. 2 (37), pp.131–137. ISSN 2345-1408.
12. GRIB, V., BADRAJAN, S. Reflecții asupra fenomenului ornamental în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2016. Chișinău: Grafema Libris, 2016, nr. 2 (29), pp. 134–137. ISSN 1857–2251.
13. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ромару*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. ISBN 9975-78-061-10.
14. TĂLĂMBUȚĂ, R. *Tratări interpretative în creațiile violonistice de inspirație folclorică ale compozitorilor din Republica Moldova* [online]: rez. tz. doc. în arte.. Chișinău, 2023 [accesat 20 dec. 2024]. Disponibil: <https://anacec.md/files/Talambuta-rezumat.pdf>