

**МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ, КУЛЬТУРЫ И
ИССЛЕДОВАНИЙ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

На правах рукописи
С.З.У: 785.7:780.641.072.3(478),,19/20”(043.3)

ГУСАРОВА АНАСТАСИЯ

**ФЛЕЙТА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ**

653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

**Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии**

Научный руководитель: _____ Мироненко Е. С.,
доктор хабилитат,
профессор университетар

Автор: _____ Гусарова Анастасия

Кишинев, 2018

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlul de manuscris
C.Z.U: 785.7:780.641.072.3(478),,19/20”(043.3)

GUSAROVA ANASTASIA

**FLAUTUL ÎN MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ
A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A
DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL
SECOLULUI XXI**

653.01 – MUZICOLOGIE

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____ Mironenco Elena
doctor habilitat,
profesor universitar

Autor: _____ Gusarova Anastasia

Chișinău, 2018

© Гусарова Анастасия, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)	6
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	9
ВВЕДЕНИЕ.....	11
1. АСПЕКТЫ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ВО ФЛЕЙТОВОМ РЕПЕРТУАРЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА	18
1.1. Анализ литературы об историческом развитии флейты и ее выразительных возможностях.....	18
1.2. Методологическая база исследования эволюции камерно-инструментальной музыки в Молдове	24
1.3. Стилиевые и жанровые аспекты в изучении сочинений композиторов Республики Молдова для флейты	33
1.4. Исследование проблем флейтового исполнительства.....	39
1.5. Выводы по главе 1	47
2. ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО.....	49
2.1. Произведения для флейты соло В. Ротару, З. Ткач	49
2.2. Программные сочинения для флейты соло Г. Чобану, С. Пысларь	61
2.3. Выводы по главе 2	74
3. РАЗНООБРАЗИЕ СТИЛЕВОЙ ПАЛИТРЫ В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО	76
3.1. Сочинения В. Ротару для флейты и фортепиано	77
3.2. Дуэты В. Биткина, Д. Федова, О. Негруцы с участием флейты	100
3.3. Выводы по главе 3	122
4. МОНОТЕМБРОВЫЕ И МНОГОТЕМБРОВЫЕ АНСАМБЛИ С УЧАСТИЕМ ФЛЕЙТЫ НА ОСНОВЕ ПРОГРАММНЫХ ЗАМЫСЛОВ.....	124
4.1. Сочинение С. Пысларь <i>Sainte</i>	125
4.2. Сочинения Ю. Гогу, В. Беяева с участием флейты	130
4.3. Выводы по главе 4.....	149
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	151
БИБЛИОГРАФИЯ	154
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	169
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	173

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	175
CURRICULUM VITAE АВТОРА.....	176

АННОТАЦИЯ

Гусарова Анастасия. Флейта в камерно-инструментальной музыке композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии, по специальности 653.01 – Музыковедение, Кишинев, 2018.

Структура диссертации: Введение, 4 главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 219 наименований, 153 страницы основного текста, два приложения.

Ключевые слова: флейта, флейтовый репертуар, композиторы Республики Молдова, жанр, техники композиции, особенности исполнительской интерпретации, новые приемы звукоизвлечения.

Область исследования: камерно-инструментальное творчество композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков.

Цель исследования состоит в представлении панорамной картины флейтовых сочинений разных жанров с точки зрения музыковедческих и исполнительских аспектов.

Задачи исследования: обозначить предпосылки формирования флейтового репертуара в музыкальной культуре Республики Молдова; определить методологическую базу, связанную с проблемами флейтового искусства в научной литературе; исследовать жанровые и стилистические особенности сочинений отечественных композиторов; выявить особенности исполнительской интерпретации; предложить собственные исполнительские рекомендации; определить значение флейтовых сочинений в развитии концертного национального репертуара.

Научная новизна и оригинальность: впервые в молдавском музыковедении создано исследование, посвященное сочинениям для флейты разных жанров и составов второй половины XX – начала XXI веков. Ряд сочинений, в том числе находящихся в рукописях, анализируется впервые. Формулируются исполнительские рекомендации к каждому из сочинений.

Научная проблема, разрешенная в диссертации, заключается в формировании целостной картины развития камерно-инструментальных сочинений с участием флейты в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI вв., что существенно дополняет и обогащает представление об их художественной ценности и значении в отечественной музыкальной культуре.

Теоретическая значимость: исследование отечественного флейтового репертуара вносит значительный вклад в осмысление эволюции камерно-инструментального творчества отечественных композиторов, что значительно расширяет репертуарные и профессиональные возможности исполнительской культуры в Республике Молдова. Материалы диссертации могут послужить основой для дальнейших музыковедческих исследований в данной области.

Практическая значимость: результаты диссертации могут быть использованы в педагогическом процессе следующих дисциплин: *инструмент (флейта), камерный ансамбль, ансамбль духовых инструментов, артистическая практика, история исполнительского искусства, методика преподавания специальности, музыкальная форма, история национальной музыки, методология музыкального анализа, методы и принципы исполнительского анализа.* Данные исследования могут оказать практическую помощь студентам и преподавателям музыкальных учебных заведений, а также концертирующим флейтистам.

Внедрение научных результатов: результаты исследования были апробированы на 10 международных научно-практических конференциях в Республике Молдове и Российской Федерации, в 10 опубликованных научных статьях, а также в педагогической и концертной практике автора диссертации.

ADNOTARE

Gusarova Anastasia. Flautul în muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2018.

Structura tezei: Introducere, 4 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 219 de titluri, 153 de pagini ale textului de bază, două anexe.

Cuvintele-cheie: flaut, repertoriu pentru flaut, compozitori din Republica Moldova, gen, tehnici componistice, particularități ale tratărilor interpretative, noi procedee de emiteră a sunetului.

Domeniul de studiu: creația instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI.

Scopul cercetării rezidă în analiza complexă a unor lucrări pentru flaut diverse ca gen, din perspectivele muzicologică și interpretativă.

Obiectivele cercetării: de a pune în lumină premisele formării repertoriului pentru flaut în cultura muzicală; de a elabora baza metodologică legată de problemele artei de interpretare la flaut în literatura de specialitate; de a studia particularitățile de gen și stil ale creațiilor muzicale; de a scoate în evidență particularitățile tratărilor interpretative; de a propune propriile recomandări interpretative; de a evalua aportul lucrărilor pentru flaut în îmbogățirea repertoriului național de concert.

Noutatea științifică a tezei: pentru prima dată în muzicologia moldovenească este realizată o lucrare dedicată creațiilor pentru flaut, scrise în diverse genuri și pentru componente interpretative variate, ce datează din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI. Unele dintre acestea, inclusiv în versiune de manuscris, sunt studiate în premieră. Pentru prima dată sunt formulate recomandări interpretative pentru fiecare lucrare.

Problema științifică rezidă în conturarea unui tablou complex al dezvoltării creațiilor instrumentale de cameră ce includ flautul, semnate de compozitori din Republica Moldova din perioada desemnată, fapt ce completează și îmbogățește semnificativ cunoștințele despre valoarea lor artistică și importanța ce o au în cultura muzicală autohtonă.

Semnificația teoretică a lucrării se referă la faptul că cercetarea repertoriului autohton pentru flaut aduce un aport considerabil în comprehensiunea evoluției creației instrumentale de cameră a compozitorilor autohtoni, fapt ce lărgeste considerabil posibilitățile repertoriale și artistice ale culturii interpretative în Republica Moldova. Materialele tezei pot servi drept bază pentru studii muzicologice ulterioare în domeniul dat.

Valoarea aplicativă: rezultatele tezei pot fi utilizate în procesul pedagogic, în cadrul mai multor cursuri universitare: *Instrument (Flaut), Ansamblu cameral, Ansamblu de instrumente aerofone, Practica artistică, Istoria artei interpretative, Metodica predării disciplinei de specialitate, Forme muzicale, Istoria muzicii naționale, Metodologia analizei muzicale, Metode și principii de analiză interpretativă*. Cercetările în cauză vor constitui un suport practic în activitatea studenților și profesorilor de la instituțiile de învățământ muzical, precum și pentru flautiști-concertiști.

Implementarea rezultatelor științifice: rezultatele cercetării au fost aprobate în cadrul a 10 conferințe științifico-practice internaționale ce au avut loc în Moldova și Federația Rusă fiind reflectate în 10 articole științifice publicate, cât și în practica pedagogică și de concert desfășurată de autorul tezei.

ANNOTATION

Gusarova Anastasia. Flute in chamber instrumental music by composers from the Republic of Moldova in the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries. Thesis for a Doctor's Degree in Art Studies and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2018.

Structure of the thesis: introduction, 4 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography consisting of 219 titles, 153 pages of basic text, two appendices.

Keywords: flute, flute repertoire, composers from the Republic of Moldova, genre, composition techniques, peculiarities of performance interpretation, new methods of sound production.

Area of research: chamber instrumental works by composers from the Republic of Moldova in the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries.

The purpose of research consists in a complex analysis of flute compositions of different genres as regards musicological and performance aspects.

The objectives of the research are: to denote the pre-conditions of flute repertoire forming in musical culture; to work out a methodological base concerning flute art problems in scientific literature; to study genre and style peculiarities of compositions; to reveal specific features of performance interpretation; to offer own performing recommendations; to demonstrate contribution of flute compositions to enrichment of national concert repertoire.

Scientific novelty and originality: for the first time in Moldovan musicology a research dedicated to opuses for flute of different genre and type of ensemble from the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries was written. A number of compositions, including those held as manuscripts, are examined for the first time. Performing recommendations for every composition have been formulated for the first time.

The scientific problem solved in the thesis consists in forming a holistic view of development of chamber-instrumental compositions with participation of flute in the composers' creation from the Republic of Moldova in the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries, which significantly expands and enriches the picture of their artistic value and importance in national musical culture.

Theoretical importance: the study of national flute repertoire contributes greatly to the comprehension of the evolution of chamber instrumental creation of national composers, which noticeably widens repertoire and artistic possibilities of performing culture as a whole in the Republic of Moldova. The theses materials can provide the basis for further musicological investigations in the field.

Practical significance: the thesis results can be used in the teaching process of the following disciplines: *Instrument (Flute), Chamber Ensemble, Wind Instruments Ensemble, Artistic Practice, History of Performing Art, Teaching Methods of Discipline "Speciality", Musical Forms, History of National Music, Methods and Principles of Interpretative Analyses, Methods of Music Analyses*. The research data can be of practical help both for students and teachers from the music institutions, as well as for flute performers.

Implementation of the scientific results: the research results have been approved at 10 international scientific-practical conferences in the Republic of Moldova and the Russian Federation, in 10 published scientific articles as well as in teaching and concert practice of the author of the theses.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АМТИИ — Академия музыки, театра и изобразительных искусств
ГМПИ — Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных
МГК — Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
МДОЛГК — Московская дважды ордена Ленина государственная консерватория имени П. И. Чайковского
МССР — Молдавская Советская Социалистическая Республика
РАМ — Российская академия музыки имени Гнесиных
РГК — Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
РМ — Республика Молдова
РФ — Российская Федерация
СпбГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ХГАК — Харьковская государственная академия культуры
автореф. — автореферат
англ. р. — английский рожок
анс. — ансамбль
барит. — баритон
в., вв. — век, века
валт. — валторна
виолонч. — виолончель
в т. ч. — в том числе
вып. — выпуск
вышш. — высших
г. — город
г., гг. — год, годы
гоб. — гобой
гос. — государственный
деят. — деятель
дис. — диссертация
др. — другие
д-р иск. — доктор искусствоведения
дух. — духовых
жен. — женского
засл. — заслуженный
изд-во — издательство
изд. — издание, издано
им. — имени
инстр. — инструмент, инструментальный
и т. д. — и так далее
кам. — камерный
канд. — кандидат
кл. — кларнет
кн. — книга
контр. — контрабас
молд. — молдавские
муз. — музыкального
музгиз — музыкальное государственное издательство

нар. — народная
науч. — научных
обр. — обработка
общ. — общей
отв. — ответственный
пед. — педагогического
пер. — переложение
преп. — преподаватель
проф. — профессор
ред. — редакцией
с. — страница, страницы
сб. — сборник
скр. — скрипка
см. — смотреть
сов. — советский
сол-ов — солистов
сост. — составитель
ст. — стихи
струн. — струнный
студ. — студент
т., тт. — такт, такты
т. — том
т. е. — то есть
т. н. — так называемое
тр. — труба
тр-ов. — трудов
тромб. — тромбон
уд. — ударные инструменты
фаг. — фагот
фл. — флейта
ф-но — фортепиано
ц. — цифра
ч. — часть
АМТАР — Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice
ed. — editura
nr. — numărul
sec. — secolul
vers. — versiunea
vol. — volum
p. — pagina

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Камерная музыка с участием флейты давно зарекомендовала себя как неотъемлемая часть профессиональной академической музыки. Начиная с эпохи Барокко, флейта встречается в музыке И. С. Баха, Ж. Б. Буамортье, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, И. Кванца, А. Корелли, Ж. Б. Лойе, Ж. Оттетера, Дж. Б. Перголези, Д. Пёрселла, А. Скарлатти, Г. Ф. Телемана, В период Классицизма флейта становится полноправным оркестровым и солирующим инструментом, концерты для флейты с оркестром создают К. Ф. Э. Бах, Л. Боккерины, Й. Гайдн, К. В. Глюк, Ф. Данци, Ф. Девьен, В. А. Моцарт, К. Стамиц, Ф. А. Хоффмайстер, Д. Чимароза и др. В дальнейшем эта тенденция находит свое продолжение в музыке композиторов-флейтистов эпохи Романтизма: И. Андерсена, Т. Бёма, Дж. Бриччальди, Ж. Демерсмана, К. Допплера, Ф. Допплера, Э. Кёллера, В. Поппа, П. Таффанеля, А. Б. Фюрстенау, Ч. Чиарди, создавших целый пласт виртуозных салонных произведений. Тем не менее, в XIX веке флейта все же несколько уступила свои позиции солирующего инструмента фортепиано, скрипке и виолончели, и лишь в XX веке происходит ее активный «ренессанс». Возрождение интереса к флейте, изобретение и внедрение в исполнительскую практику новых техник и приемов звукоизвлечения стало возможно благодаря разнообразным и богатым возможностям этого инструмента.

Возросший интерес композиторов к камерно-инструментальным сочинениям обострился во второй половине XX столетия и особенно усилился на рубеже XX–XXI веков. Этому способствовали самые разные обстоятельства, среди которых:

1. Камерная музыка для небольших инструментальных составов, в которых каждый инструмент является солистом, дает возможность для экспериментирования и поиска новых технико-стилевых и звуковых приемов.
2. В камерно-инструментальной музыке можно достичь и решить специфические художественные цели, которые неподвластны монументальным жанрам, рассчитанным на большие исполнительские коллективы.
3. В современной камерно-инструментальной музыке активное развитие получили опусы для разнотембровых ансамблей, ориентированных на инициативу отдельного исполнителя-виртуоза. В состав подобных разнотембровых ансамблей, как правило, входит флейта.
4. Техническая эволюция конструкции самих духовых инструментов, включая флейту, открыла возможность абсолютно новых, неизвестных ранее исполнительских приемов звукоизвлечения.

Влияние всех перечисленных ранее аргументов привело к определенному «буму» камерных флейтовых сочинений в композиторском творчестве, который наблюдается в рамках самых разных композиторских школ Западной и Восточной Европы, США.

Так, на протяжении XX – начала XXI веков к сочинениям для флейты соло и ансамблей с ее участием обратились: в Германии — П. Хиндемит, К. Штокхаузен; во Франции — П. Булез, А. Жоливе, Ж. Ибер, О. Мессиа́н, Д. Мийо, Ф. Пуленк; в Италии — Л. Берио, Б. Мадерна, Д. Шельси; в Швейцарии — Х. Холлигер; в Англии — Б. Бриттен, Б. Фёрнихоу; в США — Л. Бернстайн, А. Копленд, Л. Либерман; в Японии — Т. Такэмицу, К. Фукусима; в Румынии — Д. Войкулеску, Д. Ротару, С. Тодуцэ, Г. Фиркэ, К. Цэрану; в России — С. Губайдулина, Э. Денисов и др.

Возросший интерес к камерно-инструментальным сочинениям нашел активное проявление и в современном композиторском творчестве Республики Молдова, где флейта также заняла важное место. Подтверждением этого являются свыше ста опусов молдавских композиторов разных поколений, в числе которых В. Беляев, Ю. Гогу, В. Загорский, Д. Киценко, С. Лунгул, Г. Няга, О. Негруца, С. Пысларь, В. Ротару, З. Ткач, Г. Чобану и др.

Среди опусов композиторов старшего поколения отметим: *Квинтет* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны (1969) В. Лоринова; *Концерто грорсо* для флейты и камерного оркестра (1987), *Секстет* в трёх частях для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны (1988), а также *Две пьесы (Nocturnă и Impromptu)* для вибратона и инструментального ансамбля (2003) О. Негруцы; *Квартет* для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано (1984) Г. Няги; *7 piese* для духовых инструментов и фортепиано (1987) и *Dublu concert* для флейты и симфонического оркестра (1989) З. Ткач; *Muzică concertantă* для 11 инструментов (1994), *Metamorfoze monotematice*: сюита для духовых (1997), *Muzică retrospectivă* для флейты, гобоя, кларнета, фагота В. Ротару и др.

Композиторы среднего и молодого поколения также внесли весомый вклад в обогащение национального камерного репертуара. Д. Киценко является автором сочинений *Jocuri pastorale* для квинтета духовых (1988), *Exodus* для камерного ансамбля (1994), *Kyrie* для камерного ансамбля (1997), *Exodus II* для камерного ансамбля (1998), *Концерт* для камерного ансамбля, созданный для *Ars Poetica* (1999), *Rugă* для флейты, кларнета, фагота и фортепиано (2002), *Trio* для флейты, гобоя и фагота (2003), *Icinica* для 4-х флейт (2004). В. Беляев пополнил список камерно-инструментальных сочинений с участием флейты следующими: *In memoriam* для инструментального ансамбля (1995),

Adio для флейты, гобоя, кларнета и фагота (1996), *Cinci miniaturi* для флейты, скрипки и вибратона (1998).

Ю. Гогу создал *Frunză uscată* для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано (1993), *Privire în eternitate* для флейты, альты и ударных (1996), *Grădină nocturnă* для флейты, кларнета, виолончели и ударных (1996), *Respirația florilor* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (1996); О. Палымский – *Concert de cameră № 5* для флейты, струнного квартета и клавесина (1992), *Passacaglia* для 12-ти инструментов и квартета струнных (1994), *Камерная симфония* для 12-ти инструментов и квартета струнных *Percepție* (1995), *Irealitatea* для флейты, кларнета и фагота (1996), *Datum* для камерного ансамбля (1998), *Voci de nicăieri* для камерного ансамбля (1998), *Pustiire* для флейты, гобоя, кларнета, фагота, ударных и баяна (1999), *Irealitatea II* для флейты, кларнета, фагота и струнного оркестра (2000), *Cufundare în obscuritate* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (2001), *Suferința* для камерного ансамбля (2002), *Intermundium* для 8-ми инструментов (2004) и др.

Перу Геннадия Чобану принадлежат *Sextet* для флейты, кларнета и струнного квартета (1984), *Un pendul imens într-un peisaj de vară* для флейты, гобоя или английского рожка, кларнета, фагота и валторны (1994), *Pentaculus* для квартета духовых (1994), *Pentaculus minus*, vers. a 2-a: для квартета духовых (1996), *Spatium sonans* для флейты соло (1997), *Studiu sonor nr. 3: Tăcerea albă* для камерного ансамбля (1997); М. Стырча является автором *Квартета* для валторны и квартета деревянных духовых (1998).

Поскольку в диссертации не могли быть проанализированы свыше ста опусов, мы избрали ряд произведений отечественных композиторов, среди которых: Владимир Беляев, Владимир Биткин, Юлиан Гогу, Олег Негруца, Снежана Пысларь, Владимир Ротару, Злата Ткач, Давид Федов, Геннадий Чобану. Критерии, по которым были избраны данные сочинения, следующие:

1. критерий новизны — предполагает опору на новые и новейшие произведения, созданные преимущественно в 90-е годы XX и первое десятилетие XXI веков, не привлекавшие ранее внимания молдавских исследователей;
2. критерий качества — сочинения, получившие большое общественное признание у слушателей;
3. критерий востребованности в художественной практике — произведения, которые входят в мой личный, а также студентов кафедры, концертный и педагогический репертуар.

Данная важнейшая область камерно-инструментальной музыки композиторов Республики Молдова не получила до настоящего времени в отечественном музыковедении целостного теоретического осмысления и освещения. Представленное исследование заполняет образовавшуюся лакуну, что делает эту работу актуальной и востребованной, как концертными исполнителями, так и преподавателями и студентами музыкальных учебных заведений.

Описание ситуации в области диссертационного исследования и определение его проблематики. Отечественное музыковедение обладает весьма скромным числом публикаций об истории создания и исполнения камерных сочинений с участием флейты. К ним относятся справочные издания и каталоги; ряд статей музыковедов Т. Березовиковой, Г. Кочаровой, Е. Мироненко, Г. Пироговой, И. Чобану-Сухомлин; отдельные разделы в монографиях Е. Мироненко о творчестве В. Ротару и Г. Чобану; исследование П. Ротару *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX)* и глава этого же музыковеда в обширной коллективной монографии *Музыкальное искусство Республики Молдова. История и современность*.

В процессе подготовки данной диссертации её автором опубликованы несколько статей о сочинениях с участием флейты В. Беляева, В. Биткина, Ю. Гогу, С. Пысларь, В. Ротару, З. Ткач, Г. Чобану.

Цель исследования состоит в представлении панорамной картины флейтовых сочинений разных жанров с точки зрения музыковедческих и исполнительских аспектов. Данной целью обусловлены следующие **задачи диссертационного исследования:**

1. обозначить предпосылки формирования флейтового репертуара в музыкальной культуре Республики Молдова;
2. определить методологическую базу, связанную с проблемами флейтового искусства в научной литературе;
3. исследовать жанровые и стилистические особенности сочинений отечественных композиторов;
4. выявить особенности исполнительской интерпретации современных сочинений для флейты;
5. предложить собственные исполнительские рекомендации, которые могут быть полезны в интерпретации данных флейтовых сочинений;
6. определить значение флейтовых сочинений в развитии концертного национального репертуара, как сольного, так и камерно-ансамблевого.

Методология настоящего исследования базируется на традиционных методах теоретического и исторического музыковедения. В работе используется также методология исполнительского анализа флейтовых сочинений.

Методологической базой исследования послужили музыковедческие труды разных направлений: об истории и развитии флейты; об эволюции камерно-инструментальной музыки в Республике Молдова; исследования о конкретных сочинениях с участием флейты; литература по общим проблемам теории современной музыки; исследования по методике флейтового исполнительства.

Научная новизна и оригинальность: впервые в молдавском музыковедении создано исследование, посвященное сочинениям для флейты разных жанров и составов второй половины XX – начала XXI веков. Ряд сочинений, в том числе находящихся в рукописях, анализируются впервые. Формулируются исполнительские рекомендации к каждому из сочинений, выработанные в процессе собственной концертной и педагогической практики.

Важная научная проблема, разрешенная в диссертации, заключается в формировании целостной картины развития камерно-инструментальных сочинений с участием флейты в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI вв., что существенно дополняет и обогащает представление об их художественной ценности и значении в отечественной музыкальной культуре.

Теоретическая значимость. Исследование отечественного флейтового репертуара вносит значительный вклад в осмысление эволюции камерно-инструментального творчества отечественных композиторов, что значительно расширяет репертуарные и профессиональные возможности исполнительской культуры в Республике Молдова. Материалы диссертации могут послужить основой для дальнейших музыковедческих исследований в данной области.

Практическая значимость исследования. Результаты диссертации могут быть использованы в педагогическом процессе следующих дисциплин: *инструмент (флейта), камерный ансамбль, ансамбль духовых инструментов, артистическая практика, история исполнительского искусства, методика преподавания специальности, музыкальная форма, история национальной музыки, методология музыкального анализа, методы и принципы исполнительского анализа.* Обнаруженные результаты могут оказать методологическую пользу в дидактическом процессе. Данное исследование сможет оказать практическую помощь студентам и преподавателям музыкальных учебных заведений, а также концертирующим флейтистам.

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на совместных заседаниях кафедр *Истории музыки и фольклора* и *Теории музыки и композиции* Академии музыки, театра и изобразительных искусств, на заседании кафедры *Музыковедения и композиции* 25.06.2016, а также на Специализированном профильном семинаре по специальности 653.01 *Музыковедение* 20.03.2017, где была рекомендована к защите.

Результаты исследования были представлены в виде 10 сообщений и докладов в рамках следующих международных и республиканских научных конференций: *Invățămintul artistic – dimensiuni culturale* (АМТАР, 30.04.2010, 15.04.2011, 4.05.2012, 25.04.2013), *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective* (АМТАР, 28.10.2011), *Creația muzicală din Republica Moldova: viziuni din perspectivă istorică* (АМТАР, 27.04.2012), *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane* (АМТАР, 25.10.2012), *Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare* (АМТАР, 17.05.2013), *Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание* (Челябинск, Россия, 1.06.2016), *Достижения и проблемы современной науки* (Санкт-Петербург, Россия, 4.04.2017).

Материалы и выводы диссертации были внедрены в педагогический процесс работы автора диссертации в качестве преподавателя на кафедре *Духовых и ударных инструментов* АМТИИ.

Публикации по теме диссертации. Основные положения изложены автором в 10 публикациях в научных изданиях Республики Молдова и России, 8 из них — в рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, основных выводов и рекомендаций, библиографии, включающей 219 источников на русском, румынском, английском, итальянском, немецком, французском языках, и **двух приложений**, в которые входят список камерных произведений с участием флейты композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков и примечания. Основной текст работы снабжен нотными примерами в количестве 87 и 18 таблицами.

Во введении обосновываются актуальность настоящего исследования, его цель и задачи, формулируется научная проблема, теоретическое и практическое значение данной работы, апробация ее результатов.

Первая глава *Аспекты истории, теории и методики во флейтовом репертуаре композиторов Республики Молдова* состоит из четырёх основных разделов. В первом из них автор предпринимает анализ литературы, посвященной историческому развитию флейты и ее выразительных возможностях. Во втором разделе исследуется методологическая база эволюции камерно-инструментальной музыки в Республике Молдова и на её основе предлагается дополненный автором диссертации вариант периодизации камерно-инструментальной музыки. В третьем разделе рассматриваются стилевые и жанровые аспекты в изучении сочинений для флейты, созданных композиторами Республики Молдова. Четвертый раздел целиком направлен на изучение литературы, нацеленной на проблемы флейтового исполнительства.

Вторая глава — *Жанровое разнообразие в сочинениях для флейты соло* — состоит из двух разделов. Первый посвящен анализу двух сочинений молдавских композиторов: *Импровизации* для флейты соло В. Ротару и *Сонате для флейты соло* З. Ткач. Во втором разделе исследуются программные сочинения Г. Чобану *Spatium sonans* и *Флейта Марсия* С. Пысларь.

Третья глава диссертации *Разнообразие стилевой палитры в сочинения для флейты и фортепиано* включает два раздела: в первом из них анализируются сочинения для флейты и фортепиано В. Ротару, во втором представлены дуэты с участием флейты В. Биткина, Д. Федова, О. Негруцы.

Четвертая глава — *Монотембровые и многотембровые ансамбли с участием флейты на основе программных замыслов* — поделена на два раздела. Первый раздел полностью посвящен ансамблю *Sainte* С. Пысларь; второй — ансамблям с участием флейты, среди которых подробно рассматриваются три опуса: *Ночной сад* и *Дыхание цветов* Ю. Гогу, *Adio* В. Беяева.

Каждая глава завершается выводами.

В заключительном разделе диссертации ***Основные выводы и рекомендации*** подводятся итоги исследования.

1. АСПЕКТЫ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ВО ФЛЕЙТОВОМ РЕПЕРТУАРЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

В основу настоящей главы положен анализ трудов (монографий, научных сборников, отдельных статей в журналах, энциклопедиях, Интернет ресурсах), которые посвящены широкому кругу научных проблем. Это значение флейты как музыкального инструмента; эволюция и специфика исполнительства на флейте; исследования разных жанров камерной музыки, в том числе с участием флейты (миниатюры и крупные формы для флейты соло, пьесы для флейты с фортепиано, трио, квартеты и другие виды ансамблей с участием флейты). В проанализированную нами литературу входят труды на русском, румынском, английском, итальянском, немецком, французском языках. Их авторы — музыковеды из Российской Федерации: И. Барсова, С. Гинзбург, Е. Назайкинский, Л. Раабен, Д. Рогаль-Левицкий, Е. Ручьевская, В. Холопова, Ю. Холопов, Ю. Усов; из Республики Молдова: В. Аксёнов, Т. Березовикова, В. Гилаш, Е. Клетинич, Г. Кочарова, В. Мельник, И. Милютина, Е. Мироненко, Г. Пирогова, П. Ротару, И. Чобану-Сухомлин; из Румынии: Д. Бугич, В. Бэрбучану, Н. Гыскэ, Н. Демиан, В. Киронда, Н. Чобану, а также исследования искусствоведов из стран Европы и США — Б. Бартолоцци, Ц. Когоутека, М. Тилмауса и др.

1.1. Анализ литературы об историческом развитии флейты и ее выразительных возможностях

Флейта как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент имеет богатую историю развития: как в техническом плане — путем совершенствования конструкции, появления новых разновидностей инструмента, — так и в исполнительском, образно-выразительном, отраженную в сольном, ансамблевом и оркестровом репертуаре европейской музыки.

Вопросы истории инструмента, его происхождения, эволюции, структурных разновидностей подробно разработаны в работах И. Барсовой [11], Ю. Усова [129, 130, 131, 132], В. Давыдовой [37, 38, 39, 40]. Они указывают, что флейта принадлежит к самым древним деревянным духовым инструментам, изобретенным человеческой цивилизацией¹.

Флейта была распространена уже в древнем Египте, Греции, Риме; прямые и поперечные флейты были популярны в средневековой Европе. На южной башне

Софийского собора Киева до сих пор сохранилась фреска с изображением скomoroxa, играющего на флейте. Флейта также получила отражение в мировой живописи, литературе, скульптуре. Изображения играющих на флейте персонажей можно обнаружить на полотнах Перуджино, Тинторетто, Тициана, Рубенса, Ван-Дейка, Пуссена, Вермеера, Пикассо, Дега, Хальса и Стэна, Ланкре, Рерихов. На флейте играл прусский король Фридрих II, русский художник П. Федотов, литературные персонажи Ч. Диккенса (Урия Гип в *Дэвиде Копперфильде*) и А. Грибоедова (Молчалин в *Горе от ума*).

Особое место в библиографии нашего исследования занимает монография В. Гилаша *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu* [173]. В ней автор проследивает появление и развитие различных инструментов (в том числе, духовых) в рамках народной оркестровой традиции. В книге содержатся ценнейшие сведения, в том числе, об употреблении нашими предками флейты или близких ей по строению инструментов. Несмотря на то, что флейта не занимает центрального места в молдавской инструментальной традиции, уступив свои позиции флуеру и наю, все же в исследовании В. Гилаша можно найти информацию о том, как использовалась флейта в карпато-дунайском культурном регионе на протяжении тысячелетий.

Так, первые упоминания об использовании прародителя флейты авлоса (одинарного и двойного), относящиеся к 241 году нашей эры, были обнаружены в скульптурных изображениях и надписях в ареале бассейна Черного моря, в Христии, Томисе, Каллатисе [173, с. 31]. В монументе в Добрудже сохранились рельефные изображения, датированные III веком, которые воспроизводят группы музыкантов, в том числе, включающие исполнителей на авлосе. В. Гилаш приводит свидетельства многих археологических раскопок, вследствие которых были найдены фрагменты авлосов из кости. Так, в районе села Секурень Черновицкой области обнаружен инструмент, по своей конструкции напоминающий флейту и относящийся к эпохе палеолита, что позволило исследователям назвать его «флейтой палеолитического времени» [173, с. 32].

Позднее флейты встречаются в ритуалах *torelli* гето-даков [173, с. 39], в хореографическом разделе спектакля под названием *mimus*, в котором сочетались «исполнение на флейте или сиринксе с ударами ногой, звуками кимвала» [173, с. 41].

Европейские исследователи, писавшие в XIX веке о музыкальной культуре валахов, отмечали применение флейты (по мнению В. Гилаша, это мог быть и флуер) нескольких разновидностей, в том числе альтовой [173, с. 50]: «ни один из них не был поперечной флейтой, а был разновидностью, встречавшейся только у валахов» [ibid]. Как

указывает исследователь, в структуру ансамбля молдавских лэутаров, выступавших на праздниках для простонародья, входили «скрипка, кларнет, флейта, поперечная флейта и разновидность гитары» [ibid].

Во второй половине XIX века и в начале XX века в лэутарских оркестрах часто применялись флейты, что подтверждается составом кишиневских оркестров лэутаров Янку Пержа и Костаке Марин, которые «объединяли 2 скрипки, альт, контрабас, кобзу, цимбалы, флуер, флейту, 2 кларнета, 2 трубы, тромбон и ударные» [ibid]. В свою очередь, структура тарафа, которым дирижировал скрипач Г. Мурга, включала до 50 инструментов, среди которых была и флейта [ibid].

В 1945 году при республиканском Доме народного творчества создается инструментальный ансамбль, который с 1949 года работает под эгидой Филармонии, а с 1957 года получает название «Флуераш»² и статус оркестра народной музыки. Структура традиционного тарафа расширяется: из деревянных духовых инструментов, как отмечает В. Гилаш, в него вошли флуер, флейта, кларнет [173, с. 63]. Таким образом, из материалов и выводов исследователя очевидно, что флейта, наряду с деревянными духовыми инструментами фольклорного генезиса, имеет глубокие исторические корни в музыкальной культуре нашей страны. Именно этим объясняется внимание композиторов и публики к флейтовому репертуару и флейтовому исполнительству.

Значение работы В. Гилаша состоит в том, что это, пожалуй, единственный в отечественном музыковедении труд, который рассматривает роль флейты (и близких ей инструментов) в ее историческом развитии на протяжении беспрецедентно длительного исторического периода — от истоков до современного бытования инструмента.

Из более ранних источников по вопросам народного фольклорного инструментария важно упомянуть книгу Б. Котлярова *Молдавские лэутары и их искусство* [68], в которой подчеркивается, что из духовых инструментов в искусстве лэутаров наиболее древними были флуеры разнообразной конструкции, най, чимпой и другие духовые, ставшие неотъемлемым элементом тарафа еще в эпоху Средневековья. Естественно, что флейта, которая вошла в лэутарскую практику значительно позже, использовалась, в том числе, для поддержки и имитации выразительных приемов и тембровых особенностей упоминаемых выше фольклорных духовых инструментов. В книге Б. Котлярова особую ценность приобретает ее заключительная глава, названная *Некоторые особенности стиля лэутаров*, в которой рассматриваются наиболее примечательные исполнительские приемы

народных музыкантов, нашедшие широкое отражение в композиторском творчестве Республики Молдова на протяжении XX века.

Символика флейты в мировой культуре наиболее подробно представлена в монографии В. Давыдовой *Флейта в русской музыке второй половины XX века (концерт и соната). Исследование* [38]. Эта тема, как отмечает во введении к данной книге А. Селицкий, «изучается с привлечением внушительного корпуса древних мифов, произведений художественной прозы и поэзии, живописи и скульптуры, охватывающих едва ли не всю историю цивилизации. Результатом же изучения становится выявление и типология исторически сложившихся, устойчивых и отвечающих природе флейты ее «семантических амплуа», осмысления и эволюции» [38, с. 6].

На наш взгляд, работа В. Давыдовой имеет большую ценность для всех, кто изучает флейтовую литературу, так как на базе обобщения мирового флейтового репертуара исследователь выявила и обосновала наиболее востребованные темброво-выразительные функции флейты, или, как их обозначает В. Давыдова, «семантические амплуа». Кратко охарактеризуем каждое из них.

Одно из наиболее распространенных образных амплуа флейты связано с воплощением **мира природы**, в рамках которого, как утверждает автор, «начиная с XVIII века, флейта мыслится как исполнительница безмятежных пастушьих наигрышей и зачастую создает пасторальный колорит» [38, с. 27]. Звучащая природа иногда проявляется в подражании пению птиц (*Пасторальная симфония* Л. Бетховена, *Пробуждение птиц* О. Мессиана), участвует в инструментовке явлений природы (журчащая вода в *Трех пальмах* А. Спендиарова), в образовании шумовых эффектов проносющейся в воздухе стаи птиц, как в оркестровых партитурах Г. Берлиоза и Р. Штрауса, создает эффект шума ветра и даже наводит на мысль о падающих звездах в *Балетных сценах* И. Стравинского или в сочинении В. Екимовского для 44 флейт *В созвездии Гончих Псов* [38, с. 33].

Другое амплуа флейты связано с ее «**ратным образом**» [38, с. 34] и обусловлено исторической ролью инструмента, который, наряду с ударными, издревле применялся в военном оркестре. Эта семантика нашла отражение в пьесе для клавира У. Берда *Флейта и барабан* из сюиты *Битва*. Позднее, в XX веке флейта приобретает зловещую милитаристскую семантику, что находит применение в *Седьмой симфонии* Д. Шостаковича, в знаменитом «эпизоде нашествия» с участием флейты и флейты-пикколо.

Третье амплуа флейт названо автором «мир Человека» [38, с. 37]. Отчасти это связано с ассоциативной связью тембра флейтового с человеческим голосом и речевой интонацией. Так, Б. Асафьев говорит о поисках в инструменте «выразительного и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу», а Г. Берлиоз считал, что флейта обладает исключительной способностью «передавать некоторые душевные состояния, который ни один другой инструмент не мог бы у нее оспорить» [38, с. 40].

Благодаря такой семантике на протяжении веков «флейта сохраняет свою связь с топикой любви как формы воплощения светлого, положительного начала» [38, с. 41]. У А. Гретри, К. Глюка, П. Чайковского флейта становится выразителем интимной лирики, образа прекрасного идеала. В XX веке в творчестве К. Дебюсси и А. Скрябина были найдены новые штрихи к образу инструмента: чувственность, нега, томление. С течением времени добавляются новые штрихи к образу флейты. Так, в ряде сочинений флейта трактуется как носитель *трагической концепции* (соло флейты из финала *Симфонии № 4* И. Брамса, в 1 части *Шестой симфонии* П. И. Чайковского).

И, наконец, тембру флейты подвластна «сфера **возвышенного**», божественного. Флейта способна одухотворять (как в *Петрушке* И. Стравинского, где автор в ремарке пишет о том, что фокусник оживляет своих кукол прикосновением флейты). В русской литургии для хора *a cappella* со свирелью (*ad libitum* флейтой) Р. Щедрина под названием *Запечатленный ангел* флейта становится звуковым символом «гласа ангельского». В сочинениях С. Слонимского (*Десятая симфония, Мастер и Маргарита, Тихая музыка*) флейта также является носителем духовного начала, а в опусах В. Артемова, по словам М. Тараканова, флейта становится «посредником между человеком и высшими сферами бытия, освященными излучениями Единого» [38, с. 55].

Образная многогранность флейты позволяет ей выступать также «олицетворением всего **античеловеческого начала**» [38, с. 57]. Эта трактовка имеет давнюю историю. Еще в эпоху Средневековья образ смерти нередко был связан с игрой на флейте, а знаменитый Крысолов из легенды играл на дудочке. Эта идея была привнесена и в музыкальное искусство XX века. К примеру, в пьесе Д. Смирнова *Dies irae* для флейты соло тембр этого инструмента символизирует Апокалипсис, а представитель «антимира», булгаковский персонаж Кот Бегемот в *Мастере и Маргарите* С. Слонимского также охарактеризован тембром флейты. Автор монографии анализирует многообразие экспрессивных и технических возможностей флейты.

Таким образом, все многообразие семантических амплуа флейты автор систематизирует в рамках пяти основных типов, совокупность которых имеет достаточно универсальный характер. Это: пасторальное, военное, лирическое (мир человеческих чувств), философское (возвышенное), и антигуманное. В контексте нашего исследования нас, прежде всего, интересует первое амплуа – мир природы, пасторальное начало, так как оно наиболее активно выражено в сочинениях некоторых молдавских композиторов (например, в *Сельских картинках* В. Ротару или в *Дыхании цветов* Ю. Гогу). Тем не менее, философская трактовка инструмента также не чужда молдавским композиторам, подтверждением чему может служить пьеса С. Пысларь *Флейта Марсия*. Как видно из приведенных примеров, отдельные положения теории В. Давыдовой о семантических амплуа флейты вполне применимы к анализу сочинений для флейты отечественных авторов.

Монография В. Давыдовой ценна своим многоаспектным видением проблематики: здесь соединены и вопросы эволюции инструмента как такового, и формирование флейтового репертуара, а также систематизированы и сформулированы наиболее востребованные «семантические амплуа» этого инструмента, подтвержденные знанием поистине огромного числа флейтовых сочинений композиторов, принадлежащих разным эпохам, стилям, школам. Этот синтетический подход также интересен нам и важен в плане методологии, так как позволяет рассматривать произведения для флейты комплексно — в единстве его смысловых (образных), структурных, тембровых, технологических (исполнительских) особенностей.

Стоит также отметить фундаментальный труд французского музыкального этнографа А. Шеффера *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* [219], посвященный происхождению музыкальных инструментов и снабженный богатым иллюстративным материалом. В девятой главе *Instruments à air* рассказывается о духовых инструментах, в том числе и о разновидностях флейты на разных континентах и у разных народов.

Ценные исследования Ю. Усова [129, 130, 131, 132], С. Левина [74], Н. Гыскэ [172] посвящены истории развития духовых инструментов (включая флейту), начиная с античности, развитию репертуара и совершенствованию конструкции и разновидностей инструментов в музыке Барокко, Классицизма, Романтизма. В книге Ю. Усова *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах* [129] особое внимание привлекает Глава 3 Раздела III *Исполнительское искусство и педагогика*, в которой автор

представляет портреты наиболее выдающихся исполнителей на духовых инструментах XIX–XX веков, связывая развитие исполнительства с композиторской практикой и совершенствованием конструкции инструментов, а в разделе IV автор анализирует современную зарубежную литературу для духовых инструментов и наиболее важные исполнительские школы. В книге С. Левина [74] содержится раздел *Духовые инструменты в России*.

Глава *Флейта* в книге Н. Гыскэ *Tratat de teoria instrumentelor* [172] делится на три раздела: первый — посвящен истории и эволюции инструмента, второй — ее техническим и выразительным возможностям, а третий — *Амплуа и использование флейты*.

В совместных работах И. Негурэ и В. Ганцоля рассматриваются акустические и конструктивные особенности флейты. Так, в статье *Fenomenul acustic al flautului* [170] авторы сравнивают особенности звукоизвлечения одного и того же звука на флейте и скрипке, ссылаются на такие акустические законы флейтового исполнения, как обертоновая шкала, специфика извлечения различных гармоник, исполнение октав и др. Здесь также формулируются основные факторы, влияющие на особенности динамики (размер инструмента, материал, из которого он изготовлен), способы исполнения *vibrato*, особенности тембрового «поведения» инструмента, соотношение с данным акустическим пространством, расстояние по отношению к публике. В работе также даны основные образные характеристики звука флейты — *острый, объемный, мягкий, блестящий, металлический, сухой* [170, с. 156].

В другой статье [171] этих же авторов формулируется значение реформы Т. Бёма³ в техническом и образном усовершенствовании флейты. Здесь приводится перечень усовершенствований, подчеркивается значение данной реформы, поскольку именно эта разновидность флейты оказалась востребована до сегодняшнего дня в симфоническом оркестре и концертной практике [171, с. 158].

1.2. Методологическая база исследования эволюции камерно-инструментальной музыки в Молдове

Камерно-инструментальная музыка представляет собой особую область музыкального искусства, которая первоначально предназначалась для исполнения в небольших помещениях и небольшими составами исполнителей (отсюда происходит и ее название). В процессе музыкально-исторического развития сформировались самые разные жанровые разновидности камерной музыки — от миниатюрных пьес до масштабных

ансамблей. Сфера камерно-инструментальной музыки обладает своей спецификой, которая позволяет ей быть всегда востребованной. Как утверждает Л. Раабен, «камерная музыка обладает большими возможностями передачи лирических эмоций и самых тонких градаций душевных состояний человека» [110, с. 671]. В то же время, с точки зрения музыкально-выразительных средств «для камерной музыки характерны тенденция к равноправию голосов, экономия и тончайшая детализация мелодических, интонационных, ритмических и динамических выразительных средств, искусная и многообразная разработка тематического материала» [Ibid].

Особое значение камерная музыка приобрела в XX веке. Как пишет М. Тилмаус в статье *Камерная музыка* в британской энциклопедии *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, процесс ее распространения стал своеобразной реакцией на гигантоманию позднего романтизма. По мнению автора, «поиск новых тембров, видов фактуры, приводящих к вовлечению необычных сочетаний инструментов» [207, с. 117]⁴, становится важной тенденцией камерной музыки XX века, которую в определенной мере можно проследить и на примере молдавской камерно-инструментальной музыки. Не случайно, И. Милютина, которая на протяжении длительного отрезка времени являлась основным специалистом в исследовании камерно-инструментального творчества молдавских композиторов советского периода, в статье *Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии* пишет: «Специфика камерных сочинений, связанная с отражением тончайших душевных движений, психологических нюансов, «остановленного» мига в картинах и динамичных формах быстротекущей жизни и выражающаяся, прежде всего, в детализации средств языка, заставляет композитора (а вслед за ним и исследователя) сосредоточить внимание на малых деталях формы, на самих элементах музыкальной речи» [88, с. 80-81].

В другой статье этого же автора *Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х годов*, во вступлении дается краткий исторический экскурс в развитии молдавской камерной музыки **1930—1950** гг., но основной акцент она делает на творчестве композиторов Республики Молдова, начиная с **1960-х годов**, когда «круг творческих решений стал заметно расширяться, разнообразились жанровые виды, обострилась индивидуальная стилевая ориентация» [86, с. 11]. Эти тенденции отразились в таких сочинениях, как *Вторая кларнетовая соната* С. Лобеля, *Музыка для одиннадцати инструментов* В. Верхолы, *Квинтет для духовых* В. Лоринова. В этот период обозначились две тенденции, определяющие развитие данной жанровой области:

первая связана с усилением камерности «как творческого метода, с углублением лирической образности и отбором утонченно отшлифованных средств» [86, с. 12], а вторая — с тенденцией «межжанровых связей, выходом в область концертности и подчеркнутым воплощением оркестровых приемов музыкального письма» [ibid] (сонаты С. Лобеля, ансамбли В. Загорского и З. Ткач).

1970-е годы представляют собой новый этап в эволюции камерных жанров: «преобладают сочинения, в которых камерными средствами моделируется оркестровый стиль мышления» [86, с. 13], а также выдвигается на первый план «взаимодействие двух типов инструментальной культуры: народной и профессиональной» [ibid]. Новые колористические возможности можно обнаружить в *Забавных историях* для струнного квартета с кларнетом З. Ткач, *Каприччио* для скрипки и валторны, *Дивертисменте для трубы и струнного квартета* Б. Дубосарского, *Рассодии для ная, кларнета и фортепиано* Г. Мусти и др.

В области музыкальной формы указанного периода заметна тенденция «свободного формообразования, что выражается в переплетении различных формообразующих принципов и в усилении рапсодичности» [86, с. 15].

И. Милютина характеризует и индивидуальные особенности творческого почерка некоторых молдавских композиторов: «тема личности в ее экспрессивно-драматическом выражении в инструментальных опусах З. Ткач, одухотворенность светлой лирики и постижение глубин тонких душевных движений в музыке В. Загорского, открытой «всем ветрам» бытия, интеллектуальная философичность в сонатах и квартетах С. Лобеля, романтическая приподнятость в музыке А. Стырчи, полнокровный поток жизни в струнных квартетах Г. Няги, живая фантазия, окрашенная народным мелосом, в сочинениях А. Муляра, живописно-колористическая тенденция с глубоким претворением народной интонации в квартетной музыке Е. Доги, Т. Кирияка и др.» [ibid].

Еще одна работа И. Милютиной *Камерно-инструментальное творчество (к вопросу о национальном стиле)* [85] посвящена анализу эволюции камерного творчества композиторов Молдовы, начиная с 1940-х до второй половины 1970-х годов. Автор выявляет основную тенденцию 1940–1950-х годов, как «укрупнение замыслов. Отдельные пьесы объединяются в сюитные циклы, осваиваются крупные одночастные и циклические формы в произведениях для отдельных инструментов и ансамблей» [85, с. 190]. В 1960-е на первый план выдвигаются жанры струнного квартета, инструментальной сонаты. Ведущей тенденцией остается опора на «жанры народного песнетворчества» [85, с. 191], подлинный музыкальный материал либо импровизационную природу народной музыки. В

свою очередь, «обновление содержания вызывало в молдавской музыке усложнение драматургических задач. Экспрессия художественного образа, отмеченного национальными чертами в области интонации и метроритма, в средствах гармонического языка и фактурных приемах, диктовала и особенности используемых в профессиональных сочинениях конструктивных принципов. Традиционное соединялось здесь с национально-специфическим» [85, с. 193].

Национальная специфика камерного творчества молдавских композиторов кроется, в первую очередь, в опоре на жанровую систему молдавского фольклора — песенного (дойна, лирическая песня, гайдуцкая баллада, бочет) и танцевального (жок, оляндра, бэтута, сырба и др.). «В темах первого круга (песенные тематические структуры), — пишет И. Милютина, — находит отражение сфера лирики, эпоса; второй круг тем (танцевальные тематические структуры) воплощает динамику, движение, задор, удаль, темпераментное веселье, а вместе — жизнь в ее красочном многообразии» [85, с. 195].

По ее мнению, «национальная специфика коренится и в других сторонах музыкального выражения: в метроритмических закономерностях (для молдавского фольклора в большой мере!), в явлениях формообразования — структурных принципах, господствующих в фольклоре» [ibid]. Еще одна проблема, о которой пишет исследователь, это интонационная характерность народных мелодий, ассимилированных в композиторском творчестве. Важной особенностью народного мелоса становится вводнотоновость, которая проявляет себя в «мелодическом облике тем, в их гармоническом строении, в насыщении музыкальной ткани малосекундовыми мелодическими связями, в общей атмосфере тритоновости. Вводнотоновость, как качество собственно музыкальной формы, как явление музыкального становления выступает в тональных планах и тональном развитии» [85, с. 196]. Другая особенность — «альтерационная подвижность ступеней лада» [85, с. 199], следствием чего является «соединение разных ладов в рамках одного тематического образования» [ibid]. Отмечается также воздействие метроритма на «саму архитектуру музыкальных форм, которые зачастую складываются под влиянием народного метроритма» [85, с. 209].

В более поздней статье *К вопросу о стилевой и жанровой интеграции в современном музыкальном искусстве. Обретения и потери* [87], И. Милютина анализирует стилевые тенденции в камерной музыке Республики Молдова 80-х–90-х годов XX века, выделяя в качестве ведущей тенденцию стилевого и жанрового синтеза разных истоков. По мнению исследователя, сфера камерной музыки «несет в себе потенциальную возможность эксперимента» [87, с. 80]. Если в камерном творчестве

композиторов старших поколений — Шт. Няги, Г. Няги, С. Лобеля, А. Стырчи, А. Муляра, З. Ткач — преобладало «соединение элементов фольклора с чертами неоклассической тенденции» [87, с. 81], то в последние десятилетия прошлого века «многие композиторы Молдовы обращаются к традициям, извлеченным из глубины веков. Строгая псалмодия византийского пения, григорианского хорала, знаменного распева смыкается в отдельных сочинениях с элементами, заимствованными из фольклора, будь то молдавская дойна, русская протяжная песня или украинская веснянка. В подобном жанрово-стилевом синтезе при всей его сложности и неоднозначности таится глубокий этический смысл» [87, с. 84].

Опора на древние пласты церковной музыки в творчестве Д. Киценко и Г. Чобану изменила само отношение к музыкальному времени, к соотношению статики и динамики в композиции. «При использовании приемов репетитивной техники, структурного минимализма на первый план выводятся поиски в глубинах физической природы звука, работа с масштабно ограниченными звуковыми структурами. Именно они привлекают основное внимание композитора, стремящегося передать собственное звуковое мироощущение» [87, с. 85].

Таким образом, в работах И. Милутиной мы можем наблюдать скрытую периодизацию камерно-инструментального творчества молдавских композиторов второй половины XX века, которую автор выстраивает на основе десятилетий. В тоже время, в ее статьях очерчены некоторые аспекты эволюции камерной музыки (расширение жанрового диапазона — от отдельных миниатюр к циклическим произведениям, расширение стилевой палитры, эволюция в использовании фольклорных источников).

Среди трудов, посвященных камерно-инструментальному творчеству композиторов Республики Молдова, появившихся в последнее время, выделяются исследования Прасковьи Ротару: *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX)* [180] и её статья о камерных жанрах в коллективном труде *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [154]. Так, в книге *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX)* содержится большой раздел, посвященный истории духовых инструментов на территории современной Республики Молдова, а также эволюция камерно-инструментального исполнительства на духовых инструментах.

В разделе коллективной монографии *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, озаглавленном *Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră*, П. Ротару

предлагает ту же классификацию, что была использована в книге *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX)*. Ценность этого труда состоит в том, что в нем рассматриваются предпосылки зарождения профессиональной камерной музыки, подчеркивается влияние лэутарского искусства на освоение профессиональными музыкантами духовых инструментов, кратко охарактеризован межвоенный период в становлении камерной музыки Бессарабии, связанный с именами В. Булычева, Г. Яцентковского, К. Златова, К. Романова, Е. Коки и, конечно, Шт. Няги, а также содержится обзор наиболее значительных достижений в данной сфере, начиная с 1940-х годов и заканчивая 1990-ми годами. Обзор выполнен на основе жанрового принципа. В нем выделяются сонаты для разных инструментов — как струнных, так и духовых, струнные квартеты, некоторые сочинения для камерного ансамбля (*Exodus* Д. Киценко). Таким образом, сочинениям для ансамблей духовых уделено весьма скромное место.

В монографии П. Ротару *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova* [179], опубликованной в 2007 году, охватывающей все виды и жанры отечественной камерной музыки, определенное место уделено камерно-инструментальным сочинениям композиторов Республики Молдова для духовых инструментов или с участием духовых; автор рассматривает эволюцию камерной музыки в широком историческом контексте. Не случайно, В. Галайку в предисловии к этой работе пишет: «историко-эволюционный ракурс исследования сочетается с формально-систематическим, автор пытается организовать материал не только хронологически, но и по категориям, делая разделы и подразделы по жанровому признаку» [179, с. 4]. Так, автор выделяет миниатюры, сонаты, концерты, камерные ансамбли традиционной структуры (струнный квартет) или менее традиционной. П. Ротару предлагает аналитические этюды отдельных произведений, которые ранее были обойдены отечественным музыковедением, но представляют интерес в контексте настоящей работы (к примеру, *Spatium sonans* Г. Чобану для флейты) [180, с. 33–35].

В рассмотренных нами работах П. Ротару предлагает собственную периодизацию камерно-инструментальной музыки для духовых инструментов [180, с. 35].

По сравнению со статьями И. Милютиной, данная периодизация выстроена следующим образом:

- первый период** — 1940–1950-е;
- второй период** — 1960-е годы;

третий период — 1970–1980-е годы.

На протяжении **первого периода** складываются предпосылки отношения к духовым инструментам в функции солирующих, в зависимости от авторского замысла. Шт. Няга положил начало этой традиции, написав в 1940 году *Дойну* для гобоя с оркестром, которую можно считать одним из первых сочинений в национальной музыке, где в качестве солирующего использован духовой инструмент. В 1950-е годы С. Златов сочиняет оркестровые сюиты (1946–1948) и сюиты для духового оркестра (*Bocăneasca, Joc mare, Sârba codrului*, 1959).

В этот период молдавские композиторы создают как миниатюры для различных духовых инструментов (*Пьеса* для тромбона с фортепиано Д. Федова и *Концертная пьеса* для флейты с фортепиано и *Импровизация и танец* для гобоя В. Ротару), так и произведения крупных форм — сонаты и концерты (*Концерт* для трубы с оркестром А. Муляра, 1955; *Концерт* для оркестра с гобоем соло В. Полякова, 1952; и *Соната № 1* для кларнета с фортепиано С. Лобеля, 1957). С точки зрения стилевых ориентиров, как утверждает автор, «несмотря на то, что сочинения, написанные в этот период, различаются с точки зрения индивидуального стиля, в качестве общего элемента выступает музыкальный язык классического и романтического происхождения, а также тенденция приближения к фольклору» [180, с. 36].

Во **второй период** продолжают развитие завоевания предыдущего этапа. В этот период были созданы *Вторая соната* для кларнета с фортепиано С. Лобеля, 1967; *Квинтет* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны В. Лоринова, 1969; *Скерцо* для флейты с фортепиано Е. Доги, 1967; *Скерцо* для кларнета с фортепиано А. Люксембурга, 1962. Важно подчеркнуть и обращение к полифоническим жанрам (*Две фуги* для гобоя, кларнета и фагота В. Верхолы, созданные в 1969).

Третий период ознаменован небывалым интересом к духовым инструментам. В это время произведения для духовых инструментов можно найти в творчестве практически любого молдавского композитора. В обиход вводятся новые жанры, новые исполнительские приемы для духовых, обогащающие тембровую палитру этих инструментов. Наряду с традиционными комбинациями (солирующий духовой инструмент в сопровождении фортепиано), появляются сочинения менее традиционные по составу, такие, как *Сюиты* для квартета деревянных духовых Т. Тарасенко и В. Ротару, *Концерт* для кларнета и камерного оркестра С. Бузилэ, *Две пьесы* для ная, цимбал и струнного оркестра, а также *Три диалога* для флейты и клавесина Д. Киценко.

Из ранее не использованных жанров для духовых отметим появление сочинений, созданных под влиянием жанров национального фольклора: это *Баллада* для тромбона и фортепиано и *Легенда* для валторны и фортепиано И. Маковея, пьесы *Oleandra* для флейты и фортепиано А. Сокирянского, *Cântecul de leagăn* для валторны и фортепиано И. Маковея и *Învârtita* для гобоя с фортепиано В. Сливинского и др.

Развивается основанная еще в первый период традиция обращения к масштабным жанрам сонаты и концерта. В качестве примера приведем лишь некоторые сочинения данного этапа: *Соната* для фагота с фортепиано В. Верхолы, *Соната* для флейты с фортепиано С. Бузилэ, *Сонаты* П. Русу для гобоя и флейты с фортепиано, *Соната* для флейты А. Федоровой и *Соната* для гобоя Б. Дубоссарского. Из концертов, написанных в эти годы, отметим *Концерт* для кларнета и камерного оркестра С. Бузилэ, *Концерт* для гобоя и камерного оркестра В. Биткина, *Концерт* для кларнета, струнного оркестра и ударных В. Симонова и др. Из приведенного списка становится очевидным, что к жанрам сонаты и концерта обращаются не только опытные композиторы, но и представители молодого поколения.

Именно в этот промежуток времени традиционные жанры сонаты и концерта «модернизируются», трансформируются под влиянием ассимилирования ими других жанров. Так появляются жанровые «миксты» — *Соната-фантазия* (В. Загорский, С. Лунгул), *Соната-баллада* (Б. Дубоссарский), *Соната-поэма* (А. Стырча), *Соната-речитатив* (П. Русу). Другой отличительной тенденцией указанного периода, по мнению П. Ротару, становится использование непривычных комбинаций инструментов: например, в творчестве В. Симонова можно обнаружить *Концерт* для кларнета, струнного оркестра и ударных, *Концертную пьесу* для фортепиано и ансамбля духовых инструментов, *Дивертисмент* для трубы и струнного квартета.

Таким образом, анализируя вклад И. Милютиной и П. Ротару в изучение эволюции камерно-инструментальной музыки Молдовы, можно констатировать следующее. Если И. Милютина рассматривает преимущественно сочинения, относящиеся к периоду зарождения и становления камерно-инструментальной музыки Советской Молдавии, изложенные в отдельных статьях, то П. Ротару фокусирует внимание на сочинениях молдавских композиторов второй половины XX века, представленных в двух монографиях [179, 180]. Учитывая время создания монографий П. Ротару, в них не могли войти последние камерно-инструментальные сочинения. Поэтому целесообразно дополнить периодизацию, предложенную П. Ротару, современным периодом, охватывающим конец XX — начало XXI веков, в котором на первый план вышло новое

поколение композиторов с их собственными идеями в области сочинения опусов для духовых инструментов. Это Д. Киценко, Г. Чобану, В. Беляев, О. Палымский, Ю. Гогу, А. Божонка, С. Пысларь и др. К сожалению, произведения этих авторов в меньшей мере проанализированы в работе П. Ротару, поэтому заполнение данной «лакуны», по мере возможностей, является одной из важных задач настоящей диссертации.

В исследованиях Л. Раабена *Советская камерно-инструментальная музыка* [112] и *Советский инструментальный концерт 1968–1975* [113], содержатся разделы, посвященные камерно-инструментальному творчеству молдавских композиторов. Так, в первом из упомянутых трудов автор обращается к изучению истоков камерно-инструментального творчества, к ранним опусам Е. Коки, Шт. Няги, К. Романова, влияниям румынской и русской традиций на становление национальной композиторской школы, которые проявились в сильном присутствии романтического элемента, например, традиций музыки П. И. Чайковского, А. Бородина, С. Рахманинова, Ч. Порумбеску, Дж. Энеску [112, с. 231]. Соединение молдавского фольклора с русским и украинским можно обнаружить во *Втором квартете* Е. Коки, *Трио* Н. Пономаренко [112, с. 230]. Именно в этот период намечаются способы работы с фольклорным материалом в творчестве молдавских композиторов изучаемого периода. Подчеркнем, что важность работ Л. Раабена состоит в осмыслении различных стилевых влияний на камерно-инструментальное творчество молдавских композиторов 60–70-х годов прошлого века.

Важная роль отводится исследованию В. Аксёнова *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)* [155]. В нем обширный пласт отечественной инструментальной музыки анализируется с точки зрения понятия *стиля*. В первой главе исследования (*Стиль в музыкальном искусстве и в музыкальной науке*) автор рассматривает понятие стиля в его исторической эволюции; во второй главе, озаглавленной *Фольклорный элемент в стилистической структуре композиторских работ (инструментальная музыка)* В. Аксёнов показывает, как эволюционировала трактовка фольклора в молдавской инструментальной музыке, каковы основные типы взаимодействия фольклора и профессионального композиторского творчества, а также выделяет монодию фольклорного генезиса и лэутарские традиции в качестве ведущих стилевых элементов, повлиявших на эволюцию инструментальной музыки. В третьей главе работы представлены стилевые тенденции европейской музыки в композиторском творчестве Республики Молдова. Таким образом, данное исследование В. Аксёнова представляет собой фундаментальную методологическую базу в изучении стилевых

особенностей произведений для флейты молдавских композиторов. В. Аксёнов основательно разработал проблему «композитор и фольклор» применительно к молдавской инструментальной музыке XX века, предложив собственную типологию интерференций фольклорных приемов в композиторское творчество, эволюцию отношения к фольклору и преломления фольклорного начала в сочинениях отечественных авторов, а также наиболее важные компоненты фольклорного мышления.

Музыковед изучил и обосновал также проявления самых разных стилевых влияний мировой музыки на творчество отечественных композиторов и их эволюцию. Актуальными и плодотворными являются его наблюдения об ассимиляции традиций И. Стравинского, Б. Бартока и Д. Шостаковича в камерном творчестве молдавских авторов 1950–1980-х годов (В. Загорского, П. Ривилиса, Б. Дубоссарского, Г. Мусты), а также об освоении авангардистских и пост-авангардистских техник в сочинениях 1990–2000-х годов (Г. Чобану, В. Беяева, О. Палымского, Ю. Гогу и др.). Ценные материалы этой монографии и разработанная исследователем методология стилевого анализа позволяет нам использовать ее положения для рассмотрения камерных сочинений современных молдавских композиторов. Суммируя изложенное, следует подчеркнуть, что положения монографии В. Аксёнова стали важным подспорьем в нашем анализе стилевых особенностей сочинений для флейты и ансамблей с участием флейты композиторов Республики Молдова.

Ещё одним важным трудом стала изданная в 2014 году монография двух авторов Н. Козловой и С. Циркуновой *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания* [64]. Данное исследование состоит из четырех глав. В первой главе рассматриваются основные этапы развития камерно-ансамблевой музыки в Республике Молдова с перечислением наиболее значимых сочинений для каждого периода. Во второй главе рассказывается об истории создания и эволюции кафедры камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Третья глава полностью посвящена методическим проблемам преподавания камерного ансамбля. В четвертой главе дается анализ шести камерных сочинений А. Стырчи, С. Лобеля, Г. Няги, К. Романова, Б. Дубоссарского и Д. Гагауза.

1.3. Стилевые и жанровые аспекты в изучении сочинений композиторов Республики Молдова для флейты

Количество сочинений композиторов Республики Молдова для флейты или с участием флейты весьма внушительно. Для его описания большую помощь оказали

справочные издания о молдавских композиторах. Первое — каталог И. Чобану-Сухомлин *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolul XX)* [165], в котором содержится информация о флейтовых сочинениях, написанных молдавскими композиторами в 80–90-е годы XX века и в начале XXI века. Два других издания, опубликованных ранее, это справочники *Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник*, изданный в 1979 году [65] и более поздний *Композиторы и музыковеды Молдовы*, вышедший в свет в 1992 году [66]. В них не только содержится информация о композиторах, но и прилагаются списки сочинений разных жанров, ориентированные на разные исторические периоды и позволяющие при объединении этих источников получить довольно целостную картину композиторского творчества Республики Молдова. Среди работ справочного характера отметим также труд И. Сухомлин-Чобану *Ghenadie Ciobanu. Biobibliografie* [181].

В исследованиях молдавских музыковедов, — как советского периода, так и последних двух десятилетий, — можно обнаружить характеристику некоторых сочинений для флейты. Ценные данные об отдельных произведениях флейтового репертуара содержатся, например, в исследовании Е. Клетинича *Композиторы Советской Молдавии* [61], куда вошли пять очерков о таких композиторах, как Д. Гершфельд, Л. Гуров, В. Загорский, С. Лунгул, Г. Няга. Так, в очерке о С. Лунгуле автор довольно подробно анализирует *Сюиту-вариации для флейты соло* композитора, выявляя такие ее особенности, как свободная трактовка признаков сюитности и вариационности в данном циклическом произведении, сочетание «народно-жанровой первоосновы и контрастности музыки» [61, с. 187], свойственное жанру сюиты, и внутреннего единства музыкального материала как «коренной черты вариаций» [ibid]. Подытоживая результаты анализа пьесы, автор отмечает: «Сюита-вариации — самое сложное по музыкальной драматургии, по психологическим нюансам и в то же время самое цельное и динамичное инструментальное произведение С. Лунгула. <...> Удачен, несомненно, выбор жанра сольного произведения для флейты, давший автору возможность в полной мере проявить искусство мелодического развития» [61, с. 189].

В этом же издании содержится анализ *Квартета* для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги, состоящего из четырех частей (*Хорал, Фугетта, Интермеццо, Рондино*) и претворяющего черты неоклассицизма, которые, в свою очередь, органично соединяются «с приемами колористического письма и, как это всегда бывает у Г. Няги, с приметами молдавского фольклора, особенно явственными в партии флейты. Наиболее

развитая в этом инструментальном ансамбле, с опосредованными интонациями дойны, она вызывает в памяти виртуозные и проникновенные народные инструментальные наигрыши» [61, с. 241].

Отдельные работы молдавских музыковедов, такие как статьи В. Аксёнова *Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект)* [2], С. Циркуновой *Старое и новое в сонате композиторов Молдовы* [146], М. Белых *Unele particularități ale compoziției sonore pe baza exemplului Axis de V. Beleaev* [157] и др., также являются частью методологической базы данного исследования.

Немалую пользу в процессе работы оказали монографии Е. Мироненко: *Композитор Владимир Ротару* [90] и *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu* [177], в которых анализируются общие эстетико-стилевые константы творчества обоих композиторов, а также предложен подробный анализ сочинений самых разных жанров, в том числе, камерно-инструментальных сочинений с участием флейты (*Muzică concertantă* для 11 инструментов, *Metamorfoze monotematice*: сюита для духовых инструментов в 4 частях, *Muzică retrospectivă* В. Ротару; *Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei)* для баса или баритона и ансамбля солистов, *Pentaculus minus, vers. a 2-a*: для квартета духовых, *Spatium sonans* для флейты соло, *Studiu sonor nr. 3: Tăcerea albă* для ансамбля духовых и струнных инструментов Г. Чобану). К анализу произведений для флейты с фортепиано В. Ротару обращалась также Ю. Троян в статье *Особенности камерно-инструментального стиля Владимира Ротару (на примере флейтовых миниатюр)*, в которой она акцентировала роль фортепиано в ансамбле с флейтой [127], а также в автореферате своей диссертации *Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару* [128].

Что касается сочинений для флейты, созданных Г. Чобану, то их анализ повлек за собой обращение к музыковедческим статьям о его творчестве: *Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений «Pentaculus» и «Pentaculus minus»)* И. Сухомлин-Чобану [120], *Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. Звуковой этюд № 4* Е. Мироненко [89]. В них не только содержится анализ отдельных композиторских работ Г. Чобану, но и рассматриваются наиболее важные философские, эстетико-стилевые характеристики его творчества. Так, Е. Мироненко исследует музыкальные особенности постмодернистского мышления, которые изменили трактовку музыкальной материи. Музыковед объясняет свое понимание «*многopараметрового*» материала [89, с. 135], формулируя восемь

параметров экспрессии, участвующих в становлении музыкальной формы в данном опусе Г. Чобану.

Несколько теоретических работ принадлежат самому Г. Чобану. Это научные статьи *Conceptul contemporan al monodiei* (Современная концепция монодии) [163] и *Interferențe dintre sunet și culoare în unele lucrări camerale: introspecții muzicologice de autor* (Взаимопроникновения света и звука в некоторых камерных сочинениях: музыковедческий самоанализ автора) [164].

В первой работе композитор рассматривает само понятие монодии, ее использование и исполнение как сольно, так и коллективом голосов (либо инструментов) как прием, характерный для разных музыкальных культур — и по времени существования, и по географическим координатам. Еще одна важная идея касается современного использования монодии в композиторском творчестве. Автор отмечает, что «монодия может быть исследована с двух точек зрения: в рамках эстетики «новой простоты» и «нового универсализма», в обоих случаях, будучи актуальной для современного музыкального творчества, представляя собой ответ как на экстремальное усложнение музыкальной лексики, так и на выражение утонченного индивидуализма» [163, с. 42]. Вторая из упомянутых работ Г. Чобану посвящена проблеме взаимодействия *света* и *цвета* в музыке. Автор обращается к положениям работ Аристотеля, В. Кандинского в их трактовке символики цвета, а также комментирует преломление этих идей в таких своих опусах, как *Spatium sonans* для флейты соло и в пятой части цикла *Studiul sonor №3 — Tăcerea Albă*.

Анализ флейтовых сочинений Златы Ткач был бы невозможен без опоры на труды Г. Кочаровой. Помимо капитального монографического труда *Злата Ткач: судьба и творчество* [70], в котором представлена широкая панорама сочинений композитора в их стилевом и жанровом разнообразии, особую важность для нас приобретает ее on-line публикация *Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач*. По словам исследователя, цель статьи состоит в том, чтобы представить наиболее полную панораму инструментальных сонат З. Ткач, а также «привлечь к ним внимание исполнителей» [69, с. 3]. Автор не только предлагает детальное рассмотрение жанра инструментальной сонаты в творчестве композитора (от *Сонаты для альты и фортепиано «Памяти Д. Д. Шостаковича»*, написанной в 1976 году, до последних опусов, датированных 2006-м годом: *Сонаты № 2 для гобоя* и *Сонаты для флейты соло*), но также раскрывает такие проблемы, как разнообразие трактовки циклической формы в сонатах З. Ткач,

монологичность мышления, опору на монодию, особенности интонационного развития, применение новаторских тембровых и исполнительских элементов и их роль в сонатной драматургии.

Все перечисленные выше работы представляют серьезную методологическую помощь для нашего исследования, так как в них предложена методика анализа сочинений с участием флейты, опирающаяся на последние достижения современной науки о музыке, используется адекватный терминологический аппарат, проанализированы стилевые, жанровые, технологические особенности сочинений.

Поскольку в подавляющем большинстве сочинений для флейты можно обнаружить обращение к молдавскому фольклору, понадобилось изучение источников, в которых ставится проблема взаимодействия музыкального фольклора и композиторского творчества. Здесь большую пользу оказали статьи, помещенные в сборнике *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*: Г. Кочаровой *Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества* [72], Я. Мироненко *Выразительная система фольклора и композиторское творчество* [93], Т. Музыки *О значении вариационной формы и импровизационного начала в молдавском музыкальном фольклоре и композиторском творчестве* [95]. Эта же проблематика отражена в статьях сборника *Музыкальное искусство Советской Молдавии*, вышедшего в свет в 1984 году. Здесь заслуживают упоминания статьи Г. Кочаровой *Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке)* [71] и С. Циркуновой *О принципах систематизации жанров молдавского песенного фольклора (о развитии молдавской фольклористики)* [145].

Полезная для нас информация содержится в монографии Т. Березовиковой *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX)* [159], а также в её статье *Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы* [14]. Исследователь выявляет наиболее типичные композиционные принципы циклических произведений, созданных молдавскими композиторами в камерно-инструментальных опусах. Среди них — принцип «пятичастной рондальности», в рамках которого «роль рефрена выполняют более быстрые, моторные части, функцию эпизодов — более медленные, лирические» [14, с. 97]. Автор отмечает, что «аналогичное решение, но с противоположными образно-темповыми обозначениями, находим в цикле В. Ротару «Пейзажи» для флейты с фортепиано. Темповый план этого сочинения (*Andante* –

Moderato – Adagio – Allegro con fuoco – Lento) сочетает в себе две тенденции: к замедлению в нечетных номерах и к ускорению в четных, что обеспечивает возрастание контраста к финалу» [14, с. 97]. Т. Березовикова обращается также к анализу композиционных закономерностей *Сюиты-вариаций для флейты соло* С. Лунгула. В ней, по мнению автора, сочетание вариационных и сюитных принципов носит индивидуальный характер: «приметы сюитности выражены в этом сочинении более явно (деление на ряд контрастных, относительно законченных и обособленных частей), для вариаций же здесь нетипично отсутствие темы, как целостного субъекта, подлежащего трансформации» [14, с. 99].

Для методологии целостного анализа камерных сочинений молдавских композиторов понадобилось изучение фундаментальных трудов молдавских, румынских и российских музыковедов, посвященных проблемам теории музыки, гармонии, анализу музыкальных форм, полифонии. Среди них — исследование Б. Асафьева *Музыкальная форма как процесс* [7]; труды В. Холоповой *Музыка как вид искусства* [136], *Теория музыки* [137], *Формы музыкальных произведений. Учебное пособие* [138]; работа В. Цуккермана *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм* [147]; *Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу* Е. Ручьевской [116]; исследования Е. Назайкинского *Логика музыкальной композиции* [98], *О психологии музыкального восприятия* [99], *Звуковой мир музыки* [97], *Стиль и жанр в музыке* [101]; В. Медушевского *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки* [82]; *Теория современной композиции* [122] и *Фактурные формы сонорной музыки* А. Маклыгина [80], книга М. Лобановой *Музыкальный стиль и жанр: история и современность* [76] и другие работы. Проблемам теории и истории гармонии посвящены труды Ю. Холопова *Гармония* [139], *Об общих логических принципах современной гармонии* [140], *Очерки современной гармонии* [141]; двухтомник Г. Кочаровой и В. Мельник *Гармония* [166, 167].

Классификации музыкальных форм посвящена статья В. Ценовой *О современной систематике музыкальных форм* [143]. Ее автор предлагает осовременить общую типологию музыкальных форм для более эффективного анализа произведений современной музыки. В основе ее классификации лежат пять критериев: «тип звукового материала, интонационные свойства материала, тип процессуальности формы, тип диспозиции формы, степень стабильности музыкального текста» [143, с. 109]. Автор также вводит понятия «коллажной» и «алеаторной композиции» [143, с. 111].

Еще одна группа работ посвящена проблемам музыкальной нотации в современной инструментальной музыке. В статье Е. Дубинец *Эрл Браун: открытия в нотации* [48] анализируется новаторство композитора в области так называемой «графической нотации», в том числе «временной нотации», а также его вклад в нотацию алеаторики. Эта же проблематика подробно освещается в книге Б. Бартолоцци *New Sounds for Woodwind* [188] и монографии Ц. Когоутека *Техника композиции в музыке XX века* [63]. Также существенную помощь оказало учебное пособие *Теория современной композиции* [122].

Среди справочных изданий огромную пользу принесли Музыкальная энциклопедия в шести томах [110], британская энциклопедия *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [207], *Dicționar de forme și genuri muzicale* Д. Бугича [160] и др.

1.4. Исследование проблем флейтового исполнительства

В настоящее время существует достаточно много источников, посвященных самым разным проблемам флейтового репертуара, исполнительства, методики; современным тенденциям в сфере музыкальной нотации, а также характеристике различных исполнительских школ на флейте. Назовем лишь некоторые: *Книга об оркестре* И. Барсовой [11], *История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах* (авторы этого издания — В. Гузий и В. Леонов) [36], *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах* Ю. Усова [129], *Dicționar de instrumente muzicale* В. Бэрбучану [156], *Советское духовое инструментальное искусство* А. Черных [149], *Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории* Т. Гайдамович [23], *Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat* В. Киронда, Н. Чобану [162], *Teoria instrumentelor* В. Демиан [169], *Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat* И. Гойа [174], *New Sounds for Woodwind* Б. Бартолоцци [188], *Tratat de teoria instrumentelor* Н. Гыскэ [172]. Собственно истории и методике исполнительства на флейте посвящены работы В. Давыдовой *Флейта в русской музыке второй половины XX века (концерт и соната). Исследование* [38], книга Б. Тризно *Флейта* [125], методическая разработка Н. Платонова *Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах* [106] и *Школа игры на флейте* Ц. Чиарди [150].

Немалую ценность для исполнителей и педагогов представляет очерк Н. Платонова *Методика обучения игры на флейте* [107]. Во введении содержится информация о разновидностях инструмента; первый раздел статьи посвящен развитию исполнительских способностей флейтиста (об отборе учащихся и первых уроках, интонации, качестве звука

и вибрато, ритме, некоторых особенностях флейтовой аппликатуры, организации домашних занятий и самостоятельной работе учащегося, исполнении мелизмов в классической литературе). Автор убедительно и доступно объясняет особенности исполнения разных мелизмов на флейте. Во втором разделе Н. Платонов анализирует репертуар для флейты, выделяя наиболее значимые произведения крупной формы барочной, классической и романтической эпохи (*Сонаты* Генделя и Баха, *Концерты* Гайдна и Моцарта, *Серенада D - dur* Бетховена и *Интродукция и вариации* Шуберта, а также флейтовая *Соната D - dur* Прокофьева).

Среди других работ, посвященных методике преподавания флейты, заслуживают упоминания статьи Ю. Должикова *Техника дыхания флейтиста* [47] и Ю. Ягудина *О развитии выразительности звука* [152]; работы В. Захаровой *Искусство орнаментации (к вопросу об исполнении барочной музыки)* [52], *Из истории флейтового репертуара (Франция на рубеже XVII – XVIII веков)* [51], *Аутентичное исполнительство в современном образовании* [50]; сборник статей *Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки* [107]. Брошюра Б. Тризно *Флейта* [125] также посвящена основам флейтового исполнительства: здесь кратко излагается история развития флейты, основные приемы игры на инструменте современной конструкции, а также описываются разновидности флейт, применяемых в современном оркестре.

Правда, как пишет в своем автореферате диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения В. Захарова, «в единственной работе, посвященной только флейте, — научно-популярном издании *Флейта* (1964), написанном Б. Тризно, — сведения, представленные в формате брошюры, носят еще более обзорно-общий характер, грешат неточностями, а порой и ошибками» [53, с. 3].

Российский исследователь и автор диссертации *Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития* В. Захарова отмечает, что история «флейтовой культуры Франции — родоначальницы конструктивных усовершенствований поперечной флейты, методических трудов для инструмента, колыбели флейтового репертуара» [53, с. 6] не изучена в достаточной мере, ее место и роль в европейском флейтовом искусстве не осмыслены российским музыковедением, а этапы развития музыки для флейты, эволюция инструмента требуют дальнейших исследований и уточнений. Автор не только воссоздает в работе «картину развития флейтовой культуры во Франции на протяжении ее истории» [ibid], но и выявляет причины, обусловившие её самобытный путь развития, выделяя

общее и уникальное, что было в развитии французской флейтовой школы по сравнению с исполнительскими школами других европейских стран.

Еще одна работа, посвященная флейте и исполнительским школам игры на этом инструменте, принадлежит перу В. Иванова: *Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века*. В её первой главе автор, опираясь на положения исторического музыкознания, всесторонне изучает историю флейты в контексте инструментальной культуры России вплоть до середины XIX века, от «флейтоподобных инструментов в летописях и древних источниках» [55, с. 1], через начальные этапы освоения европейской музыки в придворных, усадебных, крепостных и полковых оркестрах Петербурга и Москвы. Автор рассматривает не только сольное и камерное любительское музицирование на флейте, но и обращает внимание на вопросы обучения флейтистов в учебных заведениях. Вторая глава посвящена проблемам формирования профессиональной игры на флейте, особенностям трактовки флейты в оркестре середины XIX века, развитию флейтовой педагогики, в том числе, деятельности выдающихся флейтовых педагогов, профессоров Московской консерватории Ф. Бюхнера и В. Кречмана. Здесь также анализируются бытующие в этот исторический период инструменты, методические пособия, сольный репертуар до 20-х годов XX столетия. В третьей главе — *Московское флейтовое исполнительство и педагогика с 1922 года до середины XX века* — В. Иванов определяет вклад исполнителей и педагогов советского периода В. Цыбина, Н. Платонова, Ю. Ягудина, Г. Мадатова.

Монография Н. Волкова *Теория и практика искусства игры на духовых инструментах* [20] представляет собой основательный, серьезный труд, который является чрезвычайно полезным и познавательным для любого исполнителя на духовых инструментах. В этой фундаментальной работе освещен широкий круг научно-практических проблем исполнительства на духовых инструментах.

Опираясь на системно-аналитический метод, исследователь демонстрирует обширные познания в сфере музыковедения, физиологии, акустики, инструментоведения, параллельно расширяя существующий терминологический аппарат духового исполнительства. В первой главе книги *Основы формирования исполнительской техники* рассматриваются теоретические основы формирования двигательных возможностей, развития исполнительских навыков, усвоения способов самоконтроля музыканта в процессе музицирования. Во второй главе *Психофизические основы и принципы постановки губного аппарата исполнителя на языковых духовых инструментах* автор

изучает психофизиологические основы постановки губного аппарата, принципы звукообразования. Н. Волков анализирует исполнительский аппарат духовика как систему, изучая такие ее важнейшие элементы, как специфика звукообразования, анализ ощущений, достижение простоты и естественности звукоизвлечения, использование принципа «пружины» в процессе взаимодействия всех компонентов губного аппарата.

Ценность этого раздела состоит в том, что в нем подробно и доступно излагаются основные моменты постановки дыхания в процессе игры на духовых инструментах, вопросы функционирования губного аппарата духовика. В третьей и четвертой главах, которые называются соответственно *Закономерности биомеханики дыхания* и *Анализ исполнительского дыхания музыканта-духовика* используются данные таких наук, как анатомия и физиология, излагаются технологические аспекты исполнительского дыхания на духовых инструментах.

Проблемы техники исполнительства на духовых инструментах изучаются без отрыва от проблем художественных, опирающихся на вдохновение, фантазию музыканта, его творческую интуицию. Глава 5 *Формирование музыкально-художественного мышления* посвящена рассмотрению таких вопросов, как природа исполнительско-творческих способностей, процессу формирования музыкально-творческого мышления. Автор также исследует природу таких явлений, как эстрадное волнение, роль медитации и релаксации в музыкальной педагогике, вводит понятие «художественной техники музыканта» [20, с. 257]. В отличие от многих подобных работ, теоретические выводы исследования основываются на богатейшем экспериментальном материале, изложению и анализу которого посвящена шестая глава книги. Суммируя сказанное выше, подчеркнем, что ценность монографии Н. Волкова состоит в том, что в ней представлено комплексное видение проблем, связанных с совершенствованием исполнительства на духовых инструментах.

Определенную пользу принесли многочисленные источники, созданные зарубежными авторами, которые можно обнаружить в Интернете. Среди них — книга Теобальда Бёма *The flute and flute-playing in acoustical, technical, and artistic aspects* [190]. Эта, ставшая классической, работа обращена к изобретению современной модели флейты, вопросам акустики, технике игры, аппликатуры и другим вопросам исполнения на флейте. Книга Леонардо ди Лоренцо *My complete story of the flute: the instrument, the performer, the music* [193] — подлинная энциклопедия флейты, содержащая множество биографий

флейтистов и композиторов, писавших для флейты, вопросы технической эволюции инструмента.

Книга Р. Рейли *Quantz and his Versuch: three studies* [203] посвящена поперечной флейте, а также наследию выдающегося флейтиста и композитора XVIII века И. Кванца. В третьей главе отражены вопросы исполнительства на флейте, орнаментики, темпа, динамики и др. Книга *Principles of the flute, recorder, and oboe* написана выдающимся флейтистом первой половины XVIII века, придворным музыкантом французского короля Луи XIV, Жаком Оттетером [194]. Первая, весьма обширная, глава освещает основной круг проблем при освоении игры на поперечной флейте: первый параграф — положение тела и рук, второй — амбушюр, третий — натуральные тоны, четвёртый — трели на натуральных тонах, пятый — диезы и бемоли, шестой — трели, седьмой — полутона и трели, восьмой — положение языка, девятый — вибрато и морденты, и т. д.

Еще одна работа Дж. Тромлица *The virtuoso flute-player* [208] также посвящена методике игры на флейте, флейтовым опусам, различным аспектам исполнительства (фразировка, динамика). Анализируется исполнительская практика определенного исторического периода — до 1800 года. В своем труде *The early flute: a practical guide* Р. Браун [191] фокусируется на проблемах исполнительства на флейте в XVIII–XIX вв. В исследовании Э. Путника *The art of flute playing* [200] детально и объемно рассматриваются все виды исполнительских приемов для всех видов флейт, включая фразировку, вибрато, орнаментуку, специфику ансамблевого исполнительства и др.

Автор книги *How to love your flute: a guide to flutes and flute playing* М. Шепард создал капитальный труд [204], охватывающий множество проблем: от истории семейства флейт на разных континентах, через историю флейты в музыке профессиональной европейской традиции (барочная флейта, флейта Бёма, флейта после Бёма) к разъяснению технических особенностей исполнения, правил ухода за инструментом. В книге содержатся также разделы, посвященные исполнительским техникам и приемам. Издание *The early flute* Дж. Солума и А. Смита [206] направлено на историю и репертуар ренессансной, барочной и классической флейты. Э. Бэйнс адресует вторую главу своей антологии *Woodwind Instruments and Their History* [185] флейте, ее конструктивным особенностям и разновидностям.

Работа итальянских авторов Джанни Лазарри, Эмилио Галанте *Il flauto traverso* [211] также представляет собой серьезный труд об истории флейты и флейтового

репертуара с анализом развития флейтового исполнительства и композиторского творчества для флейты в разных странах.

Автор также ознакомился со статьями, посвященными флейте, в различных справочных изданиях: *Harvard dictionary of music* (автор — В. Эппел) [184], *The Harvard concise dictionary of music and musicians* (Д. М. Рэндэл) [202]. Книга *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music* Дж. Бэрона [187] представляет собой капитальное исследование о зарождении и эволюции понятия *камерная музыка*, о развитии этой ветви композиторского творчества — от А. Корелли через Классицизм, Романтизм — к классикам XX века — И. Стравинскому, Д. Мийо, А. Шенбергу, Д. Шостаковичу. Обзор сделан не только по историческим эпохам, то есть по хронологическому принципу, но и по культурно-географическому (по национальным композиторским школам).

Целая группа работ освещает эволюцию различных исполнительских школ игры на флейте — европейской, русской, американской и др. Среди них упомянем работы Ю. Усова *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах* [129], *Портреты советских исполнителей на духовых инструментах* [131], *Советская школа игры на духовых инструментах в 1960–1980-е годы* [132]; книгу Т. Гайдамович *Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории* [23]; статью Л. Беленова *Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции* [12]; книгу А. Баранцева *Мастера игры на флейте. Профессора Петербургско-Ленинградской консерватории* [10]; работы В. Захаровой *Флейтовая культура Франции (генезис, пути и закономерности развития)* [53], В. Березина *Великий французский флейтист в зеркале времени* [13] и другие. Диссертация А. Искандерова *Флейта в творчестве азербайджанских композиторов* [57], написанная в 1969 г., изучает сочинения композиторов Азербайджана для флейты глазами известного флейтиста, основателя школы игры на флейте в республике, автора оригинальных переложений для флейты и фортепиано, воспитавшего более пятидесяти флейтистов.

Большое научное и прикладное значение в контексте настоящего исследования приобретает научно-методическое пособие *Новые приемы игры на флейте*, изданное *Кафедрой современной музыки* Московской консерватории в 2011 году (автор-составитель методической части — О. И. Танцов). Потребность в появлении подобного издания очевидна: здесь впервые на русском языке систематизируются новые приемы игры на флейте, которые возникли в композиторской и исполнительской практике второй половины XX века, а также предлагаются разъяснения, методические рекомендации по

исполнению особых эффектов, способов звукоизвлечения, наиболее распространенных в сочинениях последних десятилетий.

В работе обосновывается объективный и закономерный характер появления новых техник игры на флейте. «Бурное наступление послевоенного авангарда привело к открытию нетрадиционных способов игры, продемонстрировавших неизвестные дотоле возможности классических инструментов. Эти возможности оказались столь необычными и столь богатыми, что смогли дать сильный толчок также для развития классического, академического исполнительства», — пишет О. Танцов [121, с. 4].

Исследователь выделяет три основных направления этого процесса: это во-первых, «поиски новых диссонансов в ситуации тотального продуцирования атональной музыки» [ibid], повлекшие за собой углубленное изучение микроинтервалики и мультифоники; во-вторых, расширение пространства «новых сонорных эффектов — таких, как звук с шумом воздуха, ударные эффекты языком и клапанами, тембральное перекрашивание, свистящие звуки и т.п.» [ibid] и, в-третьих, открытие «новых виртуозных способов игры — циркулярное дыхание, игра обертонами, расширение диапазона до *соль* четвертой октавы» [ibid]. Именно благодаря всем этим инновациям, спустя полтора века флейта «выдвинулась в ряд солирующих инструментов, где властвуют фортепиано, скрипка и виолончель» [ibid].

В контексте исторической эволюции методики исполнения на флейте данный труд московских авторов, безусловно, развивает идеи итальянского композитора Бруно Барталоцци, который еще в 1970-е годы издал небольшую по масштабам, но чрезвычайно важную по своему значению работу *New sounds for woodwind (Новые звуки для деревянных духовых инструментов)* [188]. Несмотря на то, что некоторые положения этого труда сегодня устарели, он дал мощный импульс для появления аналогичных трудов в разных странах, авторами которых стали Пьер-Ив Арто [217, 218], Роберт Дик, Роберт Айткен, Кэрин Левайн [196].

По своей структуре книга О. Танцова *Новые приемы игры на флейте* двухчастна: первая часть состоит из двух глав и содержит научно-методический материал, вторая — нотное приложение. В первой главе рассматриваются различные эксперименты со звуковысотностью. Она включает в себя исследование мультифоники, четвертитонов, обертонов, *glissando*, трелей и *tremolo*. Во второй главе анализируются свистящие звуки, *frullato*, ударные эффекты, исполнение звука одновременно с пением, с шумом воздуха, техники т.н. *циркулярного дыхания* и аппликатура четвертой октавы.

Не меньший интерес представляет для нас второй раздел данного труда, включающий сочинения для флейты *solo*, каждое из которых посвящено какой-то конкретной современной технике исполнения на флейте. Так, в пьесе *Азбука Морзе* С. Павленко использует четвертитоновость; в *Decores* М. Воиновой исследуются возможности исполнения на флейте различных градаций нюанса *piano*; в *Magum II* З. Фахрадов синтезирует различные достижения современного флейтового исполнительства. Опус *FL (falsa lectio)* Д. Курляндского построен на сознательном отрицании традиционных норм флейтового музицирования; *Птичка Божия* А. Вустина и *Marsyas* А. Сыроева также изобилуют исполнительскими приемами экспериментального характера. Данное издание включает основанную на технике мультифоников каденцию флейтового концерта Ю. Каспарова *C'est la vie*, созданного по заказу выдающегося французского флейтиста и педагога П.-И. Арто.

Материалы данного труда бесценны для любого современного исполнителя на флейте: здесь содержится подробное описание новых приемов игры с разъяснениями, рекомендациями по их исполнению, а включенные в сборник нотные образцы позволяют сравнить уровень освоения новых техник игры на флейте в музыкальной культуре Российской Федерации и Республики Молдова.

Подчеркнем, что сходная проблематика также положена в основу третьей главы упоминаемого ранее труда В. Давыдовой *Новое звучание флейты*. Опираясь на новые разработки в области инструментоведения, автор подробно изучает те технические и образные инновации, которые привели к появлению «новой флейты» XX столетия» [38, с. 111] (автор пользуется этим термином по аналогии с «новым роялем», предложенным Ю. Холоповым).

Здесь же содержится убедительная классификация нетрадиционных приемов звукоизвлечения: «вдувание в инструмент с пением (*doubleton* — «поющая флейта»); вдувание с произнесением различных фонем (эффект «говорящей флейты»); вдувание без нажатия клапанов; игра на различных частях инструмента; цоканье языком при закрытом отверстии для вдувания и закрытыми клапанами; удары по клапанам без вдувания в инструмент; игра с использованием электронной техники» [38, с. 112].

Новые способы звукоизвлечения, как указывает В. Давыдова, породили и новые приемы агогики и артикуляции. Среди них важное место занимают: глиссандо, флажолеты, искусственное вибрато и приемы *non vibrato*, микрохроматика, аккорды и созвучия, цепное («циркулирующее») дыхание, языковое пиццикато (слэп).

Описание в цитируемых ранее работах новых приемов игры имеет важное значение для понимания исполнительской специфики игры на флейте современного отечественного репертуара, способно облегчить задачу исполнителя, помочь ему в изучении произведений, в правильном понимании авторского замысла.

Освоение представленной методологической базы исследования определило постановку цели и задач диссертации. **Цель** исследования состоит в представлении панорамной картины флейтовых сочинений разных жанров с точки зрения музыковедческих и исполнительских аспектов. **Задачи исследования:** обозначить предпосылки формирования флейтового репертуара в музыкальной культуре Республики Молдова; определить методологическую базу, связанную с проблемами флейтового искусства в научной литературе; исследовать жанровые и стилистические особенности сочинений отечественных композиторов; выявить особенности исполнительской интерпретации современных сочинений для флейты; предложить собственные исполнительские рекомендации, которые могут быть полезны в интерпретации данных флейтовых сочинений; определить значение флейтовых сочинений в развитии концертного национального репертуара, как сольного, так и камерно-ансамблевого.

1.5. Выводы по главе 1

Проведенный в рамках первой главы анализ ситуации в области научной литературы, позволяет сформулировать следующие выводы.

1. Анализ исторического развития инструмента флейты, выполненный на основе трудов В. Гилаша, Н. Гыскэ, В. Давыдовой Б. Котлярова, С. Левина, Ю. Усова и показал важную роль флейты в мировой музыкальной культуре, а также выявил наиболее значимые «семантические амплуа» инструмента в композиторском творчестве.
2. В Республике Молдова накоплен большой опыт в исследовании камерно-инструментального репертуара, созданного отечественными композиторами и представленного самыми разными жанрами — от инструментальной миниатюры до сонаты, концерта, сюиты и др. Ведущие молдавские музыковеды, среди которых В. Аксенов, Т. Березовикова, В. Гилаш, Е. Клетинич, Г. Кочарова, И. Милютин, Е. Мироненко, П. Ротару, И. Чобану-Сухомлин, С. Циркунова, создали целый ряд музыковедческих трудов, проблематика которых связана с анализом специфики музыкального языка сочинений, претворением национальных фольклорных традиций, с особенностями жанра и стиля, музыкальной формы. Несмотря на обращение целого ряда отечественных музыковедов к области камерно-

инструментальной музыки в целом, всё же на сегодняшний день не имеется достаточного количества исследований, посвященных флейтовым сочинениям композиторов Республики Молдова.

3. Флейте отведена важная роль в общей палитре тембровых красок молдавской камерно-инструментальной музыки. К сочинениям с участием флейты для разных составов — будь то флейта соло, дуэты, прежде всего, флейты с фортепиано, камерные ансамбли (как традиционные, так и менее привычные, например, флейта — клавесин, флейта — вибрафон и др.) — обращались композиторы Молдовы на разных этапах эволюции творчества, но особенно интерес к флейте интенсифицировался во второй половине XX века. Этому есть две причины. Во-первых, благодаря богатым выразительным возможностям флейты, способности этого инструмента воплотить самые разнообразные «семантические амплуа», символы и образы, и, во-вторых, вследствие влияния национальных музыкальных традиций, многовекового бытования близких по строению и звучанию инструментов.
4. Зарубежная музыкальная наука аккумулировала большой объем самых разных знаний, концепций, методических установок, касающихся исследования проблем исполнительства. В своих трудах И. Барсова, Б. Бартолоцци, В. Бэрбучану, Т. Гайдамович, И. Гойя, Н. Гыскэ, В. Демиан, Ю. Должиков, В. Киронда, Н. Платонов, Р. Рейли, О. Танцов, Дж. Тромлиц, Ю. Усов, А. Черных, М. Шепард уделили большое внимание не только методике преподавания флейты, но и рассмотрели проблемы исполнительства сочинений, написанных в современных техниках композиторского письма. Данные труды явились импульсом для анализа современных флейтовых сочинений молдавских авторов.

2. ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО

Произведения отечественных композиторов для флейты соло занимают отдельное место в современном флейтовом репертуаре, которое продиктовано акцентом на специфических тембровых возможностях флейты и ее выразительных средствах. Как покажет дальнейший анализ отдельных сочинений В. Ротару, З. Ткач, Г. Чобану и С. Пысларь произведения для флейты соло становятся, по сути, экспериментальной лабораторией по внедрению новых элементов композиторской техники и новых исполнительских приемов.

Универсальность образных и технических возможностей флейты сочетается с жанровым разнообразием, включающим одночастные пьесы, сюиты, сонаты.

2.1. Произведения для флейты соло В. Ротару, З. Ткач

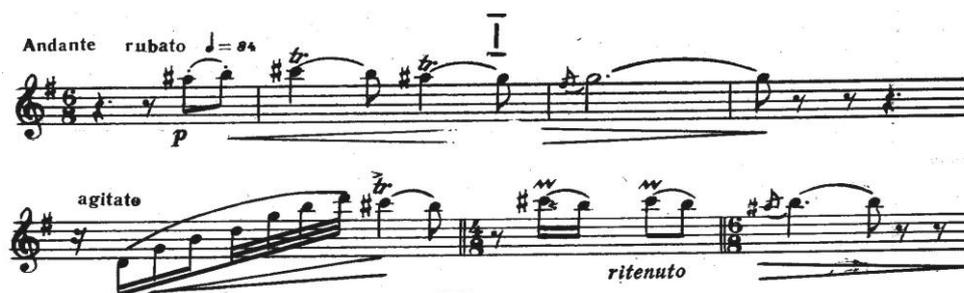
Произведения для флейты занимают особое место в творческом наследии Владимира Ротару. Будучи глубоким знатоком флейты, прекрасным исполнителем, он создал большое число сочинений для данного инструмента (соло, с фортепиано, для разных камерных ансамблей). В данной главе сосредоточим внимание на оригинальном сочинении композитора для флейты соло *Импровизации* (1974). Это циклическое сочинение из одиннадцати пьес, которые нельзя исполнять по отдельности. По своим жанровым ориентирам данный опус приближается к циклу пьес этюдного характера, поскольку в каждой импровизации ставится определенная техническая задача. Так, первая и пятая импровизации нацелены на овладение приемами мелизматике и арпеджио; вторая — на исполнение хроматической гаммы; третья, девятая и десятая — на освоение широких скачков больше октавы; четвертая и шестая — на флажолетную технику. Седьмая, восьмая и одиннадцатая импровизации посвящены исполнению различных арпеджированных пассажей.

Важный вопрос в процессе анализа данного сочинения — есть ли в нем основная тема? Как таковая, завершенная тема здесь отсутствует, однако можно обнаружить базовые интонации, которые встречаются в разных частях цикла. Кроме того, всё произведение основывается на двух определенных ладовых структурах: *G-dur* (с лидийской квартой и второй повышенной ступенью) и гармонический *e-moll* (о чем указывает наличие звука *dis*).

Так, первая и вторая фразы **первой импровизации** излагаются в тональности *G-*

dur, а в третьей доминирует *e-moll*. Четвертая фраза использует звуки тональности *c-moll* (гармоническая субдоминанта исходной тональности), однако каденция оформлена в тональности *e-moll*. И, наконец, финальная, пятая, фраза осуществляет модуляцию из *e-moll* в *E-dur*. Таким образом, в ладотональной структуре темы композитор демонстрирует приверженность классическим и романтическим принципам тонального мышления.

Пример 1:



С точки зрения интонационного строения можно обнаружить целый ряд лейтмотивов. К ним можно отнести форшлагги в зоне каденции (то есть в момент завершения отдельных фраз), использование трелей в мелодических вершинах, ведущих свое начало от жанра дойны (этот прием станет позднее своеобразным «фирменным знаком» в флейтовых пьесах В. Ротару). Мелодическое строение пьесы базируется на комбинации коротких, остро ритмованных интонаций и фраз, украшенных мелизмами, с более протяженными мотивами и фразами технического, этюдного характера (как, например, пассажи и арпеджио в 5, 9, 11, 12 тактах).

Как интонационные, так и ритмические аспекты мелодики связаны с причудливой сменой двухдольных и трехдольных размеров — 6/8, 3/8, 4/8 и 2/8, а для создания дойнообразного эффекта композитор указывает в нотном тексте ремарку *rubato*.

В плане исполнительства здесь очень важно внимательно отнестись к расшифровке украшений, поскольку они касаются ладовой структуры пьесы. Если на протяжении всей пьесы мелизмы исполнялись в рамках диатоники, то в шестнадцатом такте, в трели, появляется звук *b*, который обогащает исходную ладовую структуру элементами локрийского лада. Так, диэзная сфера тональностей (*G-dur* — *e-moll*) дополняется бемольной, а отмеченный выше ладовый контраст обеспечивает сопоставление игривых, танцевальных, радостных музыкальных образов с более лирическими.

Мелодия, вьющаяся в характере изящной колоратуры, обогащенная мелизмами, при всей своей кажущейся прозрачности и легкости, требует определенного мастерства от исполнителя. Украшения и пассажи должны быть исполнены

точно, ясно, с изяществом и выразительностью.

Вторая импровизация отталкивается от интонаций восьмого такта первой импровизации с добавлением к ней квинтового тона тональности *e-moll* с задержаниями на второй ступени, подчеркнутыми трелью (пример 2).

Пример 2:



С точки зрения технических приемов исполнения, здесь применяются гаммообразные пассажи с включениями хроматических тонов (пример 3).

Пример 3:



Лейтинтонация — сочетание первой и второй ступеней в нисходящем движении с мордентом на второй ступени — появляется и здесь (см. такты 1–2, 5–6, 9–10, 13–14), а за счет большего регистрового охвата в данную импровизацию привносится и звуковое разнообразие. Мелодический материал излагается более мелкими длительностями, также напоминая о принципах строгих (орнаментальных) вариаций.

Одна из трудностей исполнения второй импровизации заключается в том, чтобы достигнуть полноценного звучания в штрихе *legato* во всех трех регистрах флейты. При темпе *Presto*, в котором написана данная импровизация, это довольно трудно, но достижимо. Исполнителю следует добиваться яркого и четкого звучания всех гаммообразных пассажей. Что касается многочисленных мордентов (тт. 1–2, 5–6, 9–10, 13–14), то все они должны прозвучать ясно, активно, ни в коем случае не «скомканно», так как одновременно с мордентами автором выписаны акценты.

Третья импровизация основана на мелодии со скрытым двухголосием, что нередко встречается в пьесах В. Ротару для флейты (приведем в качестве примера начальную тему *Сельских картинок*). Мелодическая линия как бы «расщепляется» на два звуковых пласта, расстояние между которыми достигает двух октав с педалью на звуке *d* первой октавы. Значение данной вариации состоит в том, что именно здесь впервые

выкристаллизовывается дожнообразная тема всего цикла ($g - a - h - c - h - a - g$), которая не заявляет о себе с самого начала произведения.

Пример 4:

При общем усложнении фактуры мелодическая линия заметно упрощается, строясь на восходящем движении по нижнему тетраходу $G-dur$. Единственный хроматический звук в этой вариации — повышенная вторая ступень.

В данной импровизации исполнителю представляется возможность показать грамотное владение звуком. Постоянные скачки следует играть так, чтобы нижняя нота d была полнозвучной (т. к. сам автор ремаркой *sonoro* дополнительно обращает внимание флейтиста на качество звукоизвлечения) и ритмичной, поскольку существует опасность «вялой» атаки, при которой звук будет «запаздывать». При этом флейтисту следует учитывать, что исполнение остинатного звука d не должно доминировать над тематическим верхним голосом скрытого двухголосия.

Четвертая импровизация посвящена технике исполнения флажолетов и приему *frullato* (как будет видно из анализа более поздних сочинений В. Ротару для флейты и фортепиано, эти приемы нередко сосуществуют во флейтовых опусах композитора). В мелодии сохраняются лишь короткие мотивы на базе нижнего диатонического тетрахода в восходящем и нисходящем движении. Скрытое двухголосие и педаль на звуке d (тт. 1–8) продолжают фактурные находки предыдущей импровизации, связывая воедино соседние импровизации. Эпизодически меняющаяся педаль на звуке e (тт. 9–12) указывает на ладовую переменность ($G-dur$ — $e-moll$), характерную для цикла импровизаций в целом.

Пример 5:

Неизменный равномерно-акцентный ритмический рисунок привносит в данную вариацию моторность. Флейтисту необходимо обладать виртуозной техникой, поскольку темп исполнения должен быть таков, чтобы у слушателей создавалось ощущение гармонически звучащих интервалов.

В пятой импровизации в ладовом отношении акцент сделан на тональности *e-moll*. Мелодия носит дожнообразный характер. Широкий регистровый охват, включение пассажей, напоминающих о первой вариации (см. такт 4), элементы двухголосия в т. 9, как в третьей импровизации, сочетание арпеджио и пассажей в поступенном движении свидетельствуют о вариационном развитии мелодических элементов, заявленных ранее.

Пример 6:

Molto rubato. $\downarrow = 84$

sonoro e espressivo rit.

gliss

in tempo

f

p

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/8 time signature. It includes performance markings such as 'Molto rubato', a tempo marking of 84, and dynamic/expressive instructions like 'sonoro e espressivo rit.'. The second staff continues the melody with a 'gliss' marking and a dynamic of 'f'. The third staff features a dynamic of 'p' and includes various articulation marks like accents and slurs.

Что касается исполнительских задач, то флейтисту в данной импровизации следует быть достаточно внимательным к качеству исполняемых мелизмов, поскольку практически в каждом такте композитор использует разные виды украшений. Все эти нюансы должны быть настолько отретпетированы, чтобы у слушателей создавалось впечатление виртуозной импровизации самого исполнителя.

Шестая импровизация в точности повторяет нотный материал четвертой. Меняется лишь размер — с 2/8 на 4/8. Она завершается без приема *frullato*. После заключительной ноты мы видим ремарку автора *attacca*, чего не наблюдалось в четвертой импровизации.

Пример 7:

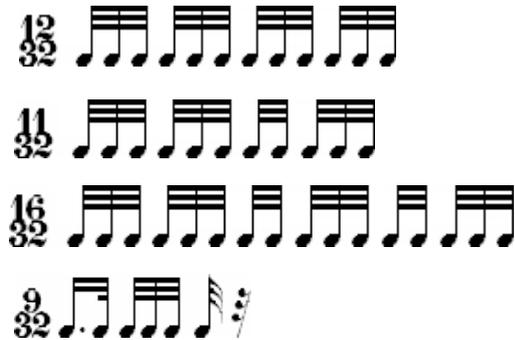
Vivo $\downarrow = 160$

f

The musical score for Example 7 is a single staff in treble clef, one flat key signature, and 4/8 time. It starts with a dynamic of 'f' and features a series of triplet markings over the notes.

Седьмая импровизация вводит новый тип фактуры — восходящие и нисходящие пассажи арпеджио, усложненные хроматическими звуками к опорному тону (*dis – e, cis – d*). Технические задачи данной вариации усложняются сменами размера 12/32 – 11/32 – 16/32 – 9/32. См. Таблицу 2.1.:

Таблица 2.1.



Варьирование ритмических формул с разным числом единиц и разными видами группировки создает чередование несимметричных ритмических рисунков разной протяженности, требующей от исполнителя развитого метроритмического мышления, умения точно исполнять различные рисунки.

Восьмая импровизация по своему мелодическому строению близка предыдущей, однако основное отличие кроется в упрощении ритмического рисунка. Если в седьмой импровизации группировки арпеджированных пассажей происходят по три звука, то в восьмой — по шесть звуков, что меняет слушательское восприятие в сторону большей полётности. С точки зрения метроритма принцип смены размеров сохраняется и здесь. Постоянно происходит смена ритмических групп из тридцать вторых длительностей: 6+6, 6+5, 5+5.

Здесь от флейтиста требуется абсолютно ровная и филигранная техника. Исполнение импровизации должно быть плавным и легким, создавая ощущение звуковых переливов.

Пример 8:



Мелодическое оформление **девятой вариации** сходно с четвертой и шестой. Композитор варьирует интонацию первой фразы, добавляя пунктиры и синкопы.

В ладовой сфере наблюдается развитие исходной модели за счет уже использовавшейся фригийской секунды на базе дважды гармонического минора. Любопытно завершение пьесы на основе приема ритмического уменьшения (усечения).

От исполнителя здесь требуется, прежде всего, ритмическая точность и превосходное владение штрихом *staccatissimo*. Необходимо также добиться отсутствия звуковых "провалов". Помимо этого, следует продумать грамотную расстановку пунктов вдоха, которые в итоге обеспечат хорошее и яркое звучание всей импровизации.

Пример 9:



Предпоследняя, **десятая импровизация** выделяется из общего ряда своими лаконичными масштабами — два такта в размере 6/8, а также резко контрастным темпом с ремаркой *Andantino* (в предыдущих двух импровизациях указана ремарка *Presto*). Абсолютное повторение двух первых тактов из третьей импровизации устанавливает определенные «связи на расстоянии». А сама импровизация завершает линию развития дойнообразных мотивов цикла.

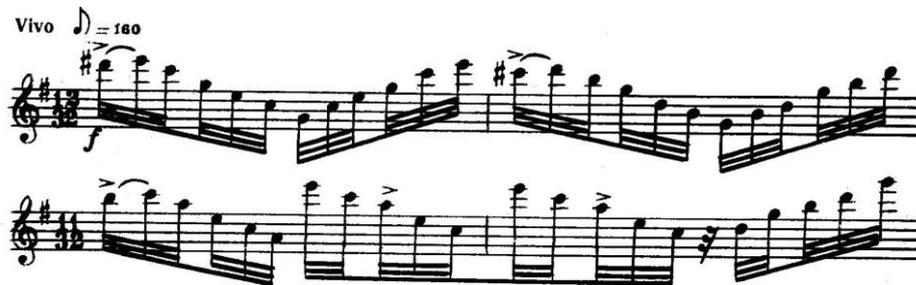
Пример 10:



С исполнительской точки зрения, композитор, будучи профессиональным флейтистом, очень грамотно располагает эту медленную импровизацию в череде быстрых частей (№VI — *Vivo*; №VII — *Leggierissimo l'istesso tempo*; №VIII — *Prestissimo*; №IX — *L'istesso tempo*), которые исполнялись без остановок, поскольку между ними была выписана *attacca*. Поэтому данную импровизацию исполнителю следует воспринимать не только как завершающую линию развития дойнообразных мотивов цикла, но и как возможность «отдыха» перед последней импровизацией, которая выписана в темпе *Vivo*.

И, наконец, финальная, **одиннадцатая импровизация** по своему мелодическому строению и фактуре завершает линию седьмой и восьмой пьес (поскольку финальная импровизация — это точное повторение седьмой импровизации).

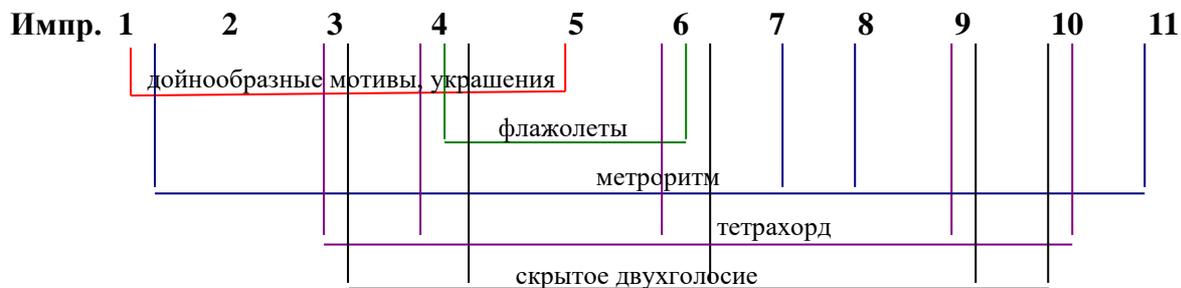
Пример 11:



Таким образом, анализ каждой из частей позволяет сделать вывод о том, что данный цикл можно отнести к так называемым «свободным вариациям» (из-за смены масштабов, отсутствия четкой темы вариаций и других признаков). С другой стороны, помещение в центр вариационных преобразований фактурного принципа позволяет говорить о признаках «строгих», «орнаментальных» вариаций. Фактором единства всего сочинения выступает тональное мышление классического типа.

Важная роль отводится разным связям на расстоянии, которую проще отразить в таблице:

Таблица 2.2.



Таким образом, композитор использует на разных уровнях целого самые различные приемы объединения, которые должны быть проанализированы и адекватно интерпретированы исполнителем.

Теперь обратимся к анализу *Сонаты для флейты соло* Златы Ткач. При необычайно разнообразной жанровой палитре творчества З. 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 [69].

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*» [69, с. 2–3].

Данный перечень выявляет интерес к сонатному жанру на протяжении всей жизни композитора, а также важное место, отводимое сонатам для деревянных духовых. Необходимо 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 d-moll* 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» [146, с. 93]. Исследователь указывает, что в ряде случаев в сочинениях сонатного жанра «воплощена система образов, типичная для сонатно-симфонического цикла» [146, с. 93], либо, напротив, возрождается доклассическое понимание сонаты как инструментального сочинения.

Например, 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

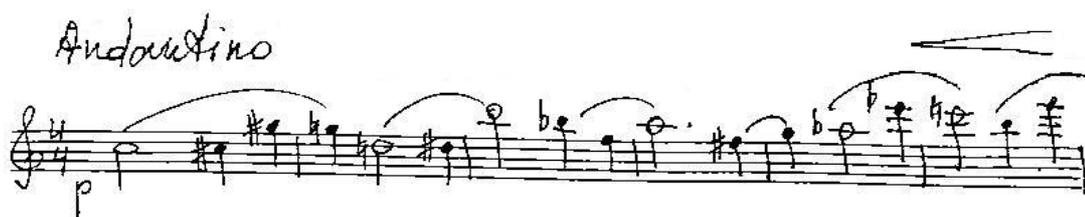
отношению к обрамляющим ее крайним частям более сдержанного, философски-углубленного плана» [69, с. 3]. Музыкальный язык сочинения находится под сильным влиянием Д. Шостаковича (использование монограммы *D – Es – C – H*), а также ассимилирует достижения многовековой европейской музыкальной традиции, о чем свидетельствует использование тематической формулы *Dies irae*. Интонационное своеобразие альтовой *Сонаты* связано с привлечением характерных мелодических ходов на чистую и уменьшенную кварту, уменьшенную октаву. Что же касается функционального соотношения частей цикла, то, 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 разворачивании 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» [69, с. 3–4].

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 [69, 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.

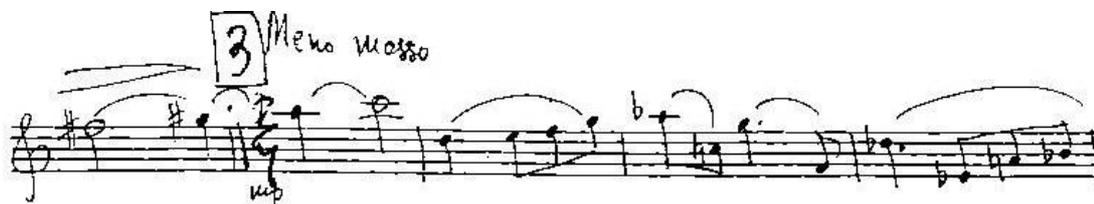
Соната написана в модифицированной сонатной форме, где присутствуют формально экспозиция, разработка и реприза. Экспозиция наиболее точно совпадает с классической сонатной формой: главная партия по характеру представляет философскую медитацию в духе монологов Д. Шостаковича (сама главная партия написана в простой трехчастной форме).

Пример 12:



Побочная партия (ц. 3) контрастирует с главной по жанру и темпу. Это лирическая вальсообразная тема в размере 3/4 (ремарка *Meno mosso*).

Пример 13:



В разработке (ц. 6 – ц. 11) композитор отходит от классического канона и строит данный раздел как фантазию-импровизацию в романтическом духе с акцентом на пассажной фактуре.

Пример 14:



Последний раздел импровизации (ц. 10) можно считать динамической кульминацией (*ff*) *Сонаты*, выполняющий функцию преддыкта к репризе. Поскольку в центральном разделе развитие главной и побочной партий из экспозиции не продолжается, 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:

Таблица 2.3.

Экспозиция		Эпизод вместо разработки	Реприза синтезирующая гл.п.	Кода
гл. п.	п. п.			
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>A₁ C₁ A₂ C₂</i>	
тт. 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. Солисту 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. Подобное качество исполнения достигается при помощи длительных и постоянных тренировок.

В условиях изменившегося темпа (ц. 6) 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.

Наиболее оживленный раздел (завершение эпизода в ц. 10) богат обилием мелкой техники, восходящих и нисходящих пассажей с использованием различных приемов звукоизвлечения (трели, *frullato*). Он 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» [107, 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.

Кода (*Presto*), как пишет Г. Кочарова, отмечена «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» [69, 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*¹.

Пример 15:



В целом, «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» [69, с. 9].

2.2. Программные сочинения для флейты соло Г. Чобану, С. Пысларь

Программное сочинение для флейты соло *Spatium sonans* (*Звуковое пространство*) было написано Г. Чобану в 1997 году. Его премьера состоялась 9 октября 1997 года в рамках VII-го фестиваля *Дни новой музыки* в исполнении Юлиана Гогу⁵.

В монографии о композиторе Е. Мироненко предлагает анализ данного произведения, опираясь на идеи книги Е. Магницкой *Творческая интерпретация космоса*

[77]. В данной работе Е. Магницкая поставила задачу «декодировать художественные смыслы, образы и символы современных произведений, воплощающих как явления земного космоса — здешнего, видимого мира, так и явления небесного космоса — мира невидимого, пребывающего в вечности» [77, с. 11]. Впервые в этом исследовании Е. Магницкая предлагает «энергоинформационную концепцию музыкального звука и музыкального времени..., графику своеобразного кодирования различных форм космической энергии» [77, с. 13]. При этом пуантилизм и соноризм рассматриваются ею как два основополагающих и контрастных способа воплощения энергоинформационной сущности мира.

Анализируя пьесу *Spatium sonans*, Е. Мироненко отмечает отношение Г. Чобану к звуку как к универсальному космическому явлению: «композитор делает попытку раскрыть космические потенции звука, запечатлеть его потоки, колебания, импульсы, пульсации, вибрации, вспышки, скопления и разрежения энергии» [177, с. 88]. Сочинение включает четыре раздела или блока. В плане содержания их последовательность представляет собой постепенную динамизацию энергийных космических процессов, отраженных в звуковом пространстве.

Первый раздел в плане музыкально-выразительных приемов представляет собой монодию, обогащенную приемами сонорики. В данном опусе ярко представлена опора на монодию, как одну из стилевых констант творчества Г. Чобану. С монодийной фактурой связаны и другие сочинения композитора, как, например, 1 часть *Приношения Дософтею*.

В первом разделе *Spatium sonans* (*Cantabile*) партия флейты строится поначалу как цепочка долгих звуков, «разбросанных» по разным регистрам. Их длительность подчиняется особенностям так называемой *time notation*, временной нотации, в которой отдельные звуки в партии флейты хронометрируются в точном количестве секунд.

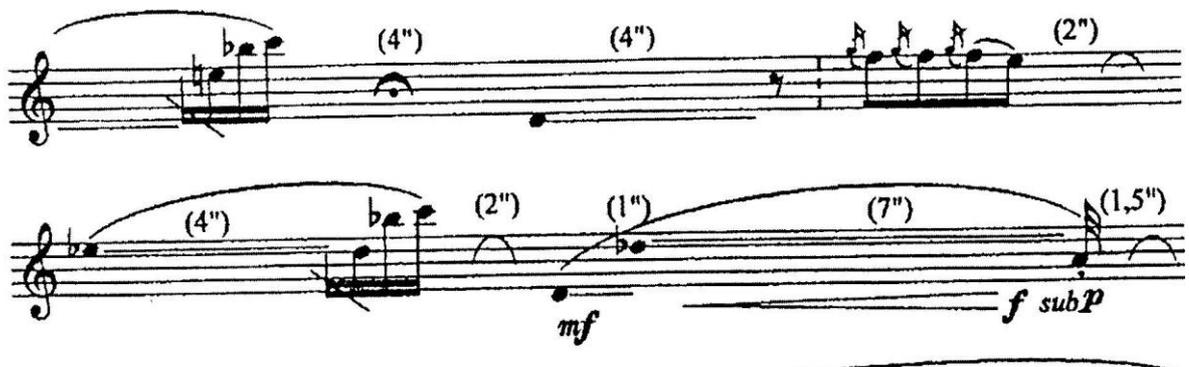
Пример 16:

С точки зрения ладового начала здесь доминирует фригийский *d*, однако

встречаются и разные варианты ступеней ($des - d, a - as$), что в результате приводит сначала к «раскачке» малой восходящей ноны — $d^1 - es^2$, а затем к появлению уменьшенных и увеличенных октав ($d^1 - des^2, as^1 - a^2, e^2 - es^3$). Подобная опора на широкие интервалы порождает звучания, ассоциирующиеся с миром космоса, а не с миром человеческих эмоций. Здесь композитор использует различные фактурные приемы, характерные для техники сонористики.

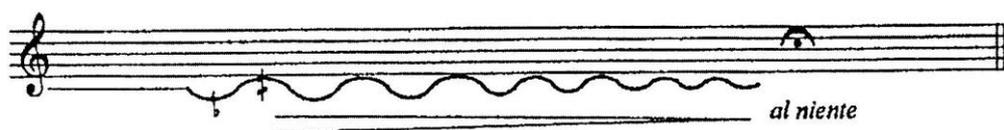
Для их классификации обратимся к методике анализа алеаторных и сонористических сочинений, предложенной А. Маклыгиным [80]. Это, во-первых, длинные звуки, которые можно отнести к так называемому «*потоку*», в данном случае воспроизведенному дискретно, фрагментарно. Во-вторых, Г. Чобану использует прием «*россыпь*», основанный на коротких мелодико-ритмических фигурах шестнадцатыми длительностями, пронизывающими начальную «континуальную» фактуру и воспринимающимися как вспышки, «всполохи» в ночном небе. Важно заметить, что оба сонорных приема объединяются в пару так называемых «*пульсирующих*» приемов фактуры. Третьим характерным приемом сонористики становятся форшлагги: такие сочетания звуковых точек, оформленных мелкими ритмическими длительностями без пауз, также можно отнести к разновидности «*устойчивого потока*».

Пример 17:



Другую разновидность этого же приема — «*неустойчивый поток*» (по классификации А. Маклыгина) композитор использует в заключительном разделе 1 части: «последний звук, — пишет Е. Мироненко, — подвергается пенетрации, опеванию нетемперированной хроматики с динамическим затуханием до неслышимого (ремарка *al niente* — уход в ничто)» [177, с. 88].

Пример 18:



Исполнительские трудности первой части связаны также с метроритмическими особенностями воспроизведения флейтовой партии, а именно с временной нотацией. Субъективное ощущение длительностей должно укладываться в темповую концепцию композитора.

Интонационную сложность в первом разделе представляет исполнение скачка — d^1 – des^2 . Чтобы справиться с этой проблемой, исполнителю необходимо обратить внимание на грамотный амбушюр, так как, помимо интонационных сложностей, этот фрагмент мелодии сопровождается динамическим нагнетанием, что может усугубить неточность интонации.

В завершающем фрагменте на звуке d^1 выписано *glissando* с использованием четвертитонов. При его исполнении флейтисту необходимо контролировать слухом точность интонационных соотношений.

Второй раздел (*commosso*, стр. 11) развивает образы первого. Здесь «достигается более высокий уровень энергичности. Силовые линии, потоки, вспышки происходят более интенсивно, звуковые отражения космических событий чаще сменяются и, что существенно, добавляются новые «события»» [177, с. 89]. Фактурные элементы, ранее использованные в предыдущем разделе, трактованы композитором в ином ключе: звуковые «россыпи» в основном имеют нисходящее направление, а интервалы малой ноты в мелодической линии преобразуются в малосекундовые интонации, дополняясь более певучими интервалами нисходящей малой терции. «Россыпи» даны в развитии: короткие 3 – 4-звучные мотивы разрастаются до более протяженных, охватывающих 8 – 9-звучные пассажи, построенные с преобладанием квартовых и секундовых интервалов.

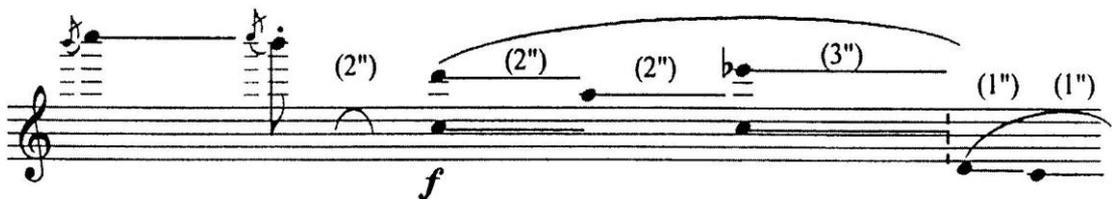
Пример 19:



С точки зрения лада здесь синтезируются два узкообъемных модуса разной структуры. Первый — в границах тритона ($as - a - b - h - des$), а второй — в границах кварты ($gis - a - h - c - cis$). Оба модуса имеют один и тот же центр h , что обеспечивает звуковое единство раздела. Развитие фактуры приводит к тому, что в целостные

вертикальные комплексы объединяются разные элементы — например, ход на большую терцию и интервал ноны, либо вертикально оформленные децимы как результат проникновения в широкообъемные скачки терцового принципа.

Пример 20:



Во втором разделе композитор использует также специфические приемы звукоизвлечения. Это две разновидности мультифоники: $c^2 - d^3$ и $c^2 - es^3$. По замечанию О. Танцова⁶, «техника звукоизвлечения мультифоники требует хорошо тренированного амбушюра. Следовательно, занятия с ним не только эффективно улучшают общее состояние губного аппарата, но и способствуют формированию у флейтиста новых представлений о роли воздушной струи и полости рта в качественном звучании инструмента. Вообще, сыграть мультифоник (например, определенный интервал) точно весьма непросто» [121, с. 7].

Ценные рекомендации по овладению мультифониками дает В. Офферманс⁷: «прежде всего, перед игрой необходимо представить звучание нот, составляющих интервал, — и отдельно, и одновременно. Музыкант должен приспособить полость рта одновременно к двум этим звукам. Далее нужно вообразить себе каждый звук как гласную букву. Когда исполняются октавы, нижним звукам хорошо подходит гласная “о” (“окуль”) и “а” (“фара”). Для верхних звуков хороши открытые и острые гласные буквы, такие как “и” продолжительное (английское “cheese”), а также “и” короткое (“лик”, “миг”). Это внутреннее представление звука/буквы — важнейшая основа исполнения мультифоники на флейте. Воздушная струя формируется таким образом, что фактически в ней наличествуют две струи. На пути к этому полезно внушить себе, что верхняя и нижняя губа, каждая в отдельности, извлекают свой звук» [цит. по 121, с. 7].

Исполнителю *Spatium sonans* при профессиональном освоении мультифоники можно рекомендовать следующие упражнения: первое — извлечь нижнюю ноту, затем, постепенно усиливая воздушную струю, извлечь верхнюю. Второе — противоположное: сначала извлечь верхнюю ноту, затем, постепенно ослабляя воздушную струю, извлечь нижнюю. Таким образом можно понять, какое давление воздуха необходимо для того или

иному мультифоника. Для того, чтобы облегчить процесс их разучивания и исполнения, Г. Чобану выписал желаемую аппликатуру. Технически правильное и художественно оправданное исполнение мультифоники требует заблаговременной тренировки, поиска нужной силы воздушного столба и грамотного звукоизвлечения во время их исполнения, чтобы получить двойной призвук.

Большим подспорьем исполнителю становится и то, что композитор тщательно выписывает нужную аппликатуру для звучания желаемых обертонов в исполняемых мультифониках, что не так часто находит отражение в партитурах других современных композиторов. Тем самым, Г. Чобану контролирует точность и адекватность трактовки своего композиторского замысла.

Более легким исполнительским приемом во втором разделе является *frullato*⁸ на *p*, представленное на звуках *gis¹* и *h¹*.

Если первый и второй блоки произведения более близки по своему характеру, то третий наиболее контрастен: в нем происходит не только изменение драматургического замысла путем более мягкого колорита звучания, но также меняется тип фактуры: вместо сонористической монодии на первый план выходит фактура, близкая к пуантилизму. Композитор использует новый вариант фактурных «россыпей» — на этот раз это протяженные, богато звучащие восходяще-нисходящие пассажи тридцатьвторых нот. Их звуковой состав синтезирует использованную во второй части квартовость с секундовостью, тем самым развивая общий фонд интонаций этого инструментального цикла.

Пример 21:

The image displays two staves of musical notation for Example 21. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals (sharps, flats, naturals). The first staff has a large slur over the first two measures, and the second staff has a large slur over the first two measures. The notation is dense and intricate, reflecting the 'pointillist' texture mentioned in the text.

Дальнейшему развитию подвергается и регистровый план произведения. В третьем разделе затрагиваются крайние регистры флейты — от звука c^1 — самого низкого у флейты⁹, до звука c^4 , а общий диапазон флейтовой партии составляет четыре октавы — почти максимальный для данного инструмента (напомним, что самым высоким звуком у флейты является звук g^4). Отметим, что использование звуков четвертой октавы — довольно редкое явление в классическом и современном флейтовом репертуаре. Важно подчеркнуть и то, что крайние звуки флейтового диапазона использованы в качестве своеобразной «оси», подобного центру галактики или Солнечной системы: сверхширокие скачки в мелодии как бы «отталкиваются» от нижнего c , таким образом, этот звук выполняет важную роль в цементировании музыкальной конструкции части.

С исполнительской точки зрения необходимо отметить, что третий блок цикла изобилует виртуозными восходящими и нисходящими пассажами из мелких длительностей, сопровождающимися множеством знаков альтерации, что весьма усложняет процесс чтения нотного текста. В связи с обилием виртуозных пассажей во флейтовой партии возникает множество интонационно сложных сверхшироких скачков, достигающих расстояния в три октавы. Задача состоит в том, чтобы в быстром темпе, на динамическом оттенке f мгновенно переключиться с исполнения звука c^1 на c^4 , что также требует правильного использования амбушюра. Не следует забывать и об исполнении звука на хорошей опоре, что поможет флейтисту преодолеть исполнительские трудности данного фрагмента.

Третий раздел, несомненно, является не только кульминацией цикла, но и средоточием наиболее его ярких звуковых образов. В нем композитор словно запечатлел подлинную игру не только звуковых, но и световых излучений, напоминающих красоту фейерверка. Тем самым, высвечивается еще одна важная сторона индивидуального композиторского мышления. Известно, что Г. Чобану чрезвычайно занимают проблемы, связанные с взаимодействием звука и цвета, о чем говорит содержание его научной статьи *Interferențe dintre sunet și culoare în unele lucrări camerale: introspecții muzicologice de autor* [163].

Композитора интересует соотношение категорий «звук и цвет», «звук и его пространственные характеристики» [164, с. 114]. В этой статье можно найти и авторское разъяснение художественного замысла произведения для флейты соло *Spatium sonans*. «Смены света и тени, пышная живописность цветов, проникающих в хорошо организованное звуковое пространство, характеризует произведение для флейты соло

Spatium sonans. <...> Длительное наслаждение определенными звуками, интонациями, пассажами, настойчивый поиск определенных зон света, насыщенных участков, обширные, щедрые пространства, отраженные в каждом, глубоко прочувствованном звуке, проникающие при помощи определенного временного распределения элементов, который обозначает острое чувство времени и цвета» [164, с. 115–116].

Существует еще один авторский комментарий, касающийся образного строя *Spatium sonans*, в котором содержатся намеки на визуальные впечатления самого композитора. Разъясняя свой замысел, он вообразил картину, заимствованную у О. Мессиаана: «между 7 и 8 часами утра, на параллели Канарских островов, глядя на Атлантический океан» [164, с. 116].

Заключительный раздел цикла символизирует возвращение к образам начальной части в новом качестве: по словам Е. Мироненко, он «вызывает чувство чистоты, покоя и прозрачности. Это энергия мягких световых отблесков и зарниц. Здесь возвращается сонорика протяженных звуков-линий» [177, с. 90]. При общем преобладании долгих звуков и отдельных вертикальных комплексов, среди которых доминируют построенные на интервале большой ноты, музыка заключительного раздела содержит также краткие (как в первом блоке) «россыпи», основанные на квинтовых интервалах. Таким образом, в построении фактурных «россыпей» сохраняется обертоновый принцип.

Обращаясь к исполнительским трудностям последнего раздела, отметим, что "композитор использует оригинальную разновидность *flagiolette*: обычно применяется одинарный флажолет с передуванием звука на нужный интервал; здесь же Г. Чобану предлагает последовательное исполнение четырех призвуков: $c^2 - g^2 - c^3 - e^3$. Таким образом, здесь использованы два «спецэффекта»: сохраняются те же мультифоники, что и во втором разделе, а также появляются *flagiolette*, описанные нами ранее. Подчеркнем, что Г. Чобану чередует исполнение этих двух сложных исполнительских приемов, что требует от флейтиста постоянных ежедневных упражнений" [35, с. 95].

Подводя итоги анализа опуса Г. Чобану *Spatium sonans*, следует подчеркнуть, что данную пьесу характеризуют такие общие для творчества композитора черты, как обращение к космической тематике, желание соединить в своем творчестве важнейшие философские категории: *звук, свет, цвет*. Помимо этого, для сочинения характерно обращение к монодии, как одному из признаков архетипального мышления Г. Чобану, что отмечают музыковеды И. Сухомлин [120] и Е. Мироненко [89]. По мнению И. Сухомлин-Чобану, в музыке композитора можно обнаружить взаимодействие четырех типов

музыкальных архетипов¹⁰, один из которых касается пространственных характеристик (соотношение верха и низа, высокого и низкого регистров) [120, с. 141]. Внимание к пространственным аспектам звучания особенно заметно в рассматриваемой нами пьесе для флейты соло. Она же обращает внимание на то, что архетипальность вообще и в сочинениях Г. Чобану связана с пристальным вниманием к физическим характеристикам звука [120].

Постепенный переход к новому сонорному пространству начал проявляться в творчестве Г. Чобану еще в 1980-е годы, сохраняя свое значение до сегодняшнего дня. В самых разных сочинениях можно обнаружить приемы, похожие на те, что композитор применил в *Spatium sonans*. Так, в *Звуковом этюде № 4* он оперирует похожими «параметрами экспрессии» (определение В. Холоповой). Среди них выделим лишь некоторые, встречающиеся и в *Spatium sonans*. Это — «параметр континуальных протяженных интонаций», «параметр экспрессии, связанный с вибрирующим звукоизвлечением», «параметр экспрессии звуковых россыпей», «параметр коротких интонационных всплесков-всполохов» [89, с. 136] и другие.

В целом композитор усложнил звучание данной пьесы большим количеством современных звуковых эффектов и приемов. В первом разделе — *glissando* с использованием четвертитонов, во второй — мультифоники, в четвертом — чередование мультифоники с *flagiolette*, что придало данному опусу определенную сложность в исполнительском плане. Следовательно, приступая к разбору данного произведения, флейтисту необходимо заранее безукоризненно овладеть вышеперечисленными приемами звукоизвлечения, дабы приблизить слушателя к ощущению космизации композиторского мышления Г. Чобану.

Пьеса для флейты соло **Флейта Марсия** Снежаны Пысларь¹¹ была написана в 2003 году и впервые исполнена в 2005 году в Музее Истории Молдовы, в рамках Международного фестиваля *Zilele muzicii noi* Вадимом Остроуховым¹². Название данной пьесы подчеркивает увлечение автора легендами, обрядами, ритуалами и мифами. Как утверждает сама автор, «каждая легенда — это целый мир... красота первоисточника вдохновляет, каждый в античной легенде может услышать что-то свое» (из личной беседы с автором пьесы).

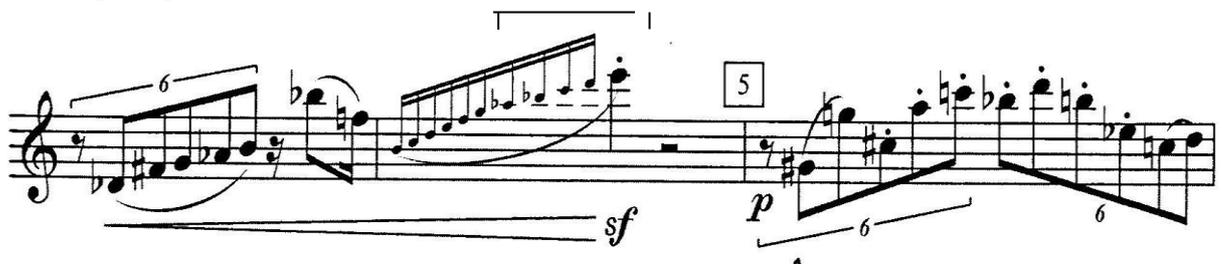
В рукописи своей пьесы автор приводит краткое изложение античного мифа об Аполлоне и Марсии: «Существует легенда о златокудром красавце Аполлоне, боге света, прорицателе грядущего, непобедимом в игре на лире, и козлоногом сатире Марсии —

диком божестве природных сил из малоазиатской Фригии, наслаждающимся экстатическими звуками флейты. ...Марсий самоуверенно вызвал Аполлона на состязание в музыке, был побежден и по условию отдан на произвол победителю. Аполлон жестоко наказал его за дерзость, привязав к дереву и велел содрать с него шкуру... ».

В основе пьесы лежит двенадцатитоновый звукоряд: «центральный элементом» (определение Ю. Холопова) данной ладогармонической системы является объединение звуков *e* и *b*, вокруг которых строится интонационное развитие. Известно, что «центральный элемент — источник развития и средоточие ладогармонических связей, может иметь разную форму» [141, с. 162], в том числе и форму особых аккордов или созвучий. Звук *e* в качестве центрального элемента впервые появляется в 1 такте, *b* — в 10 такте. На этих двух звуках строится мелодия, которая нередко включает интонации уменьшенной квинты. Эти же элементы можно обнаружить и в предыдущем сочинении *Incantation* для саксофона и фортепиано С. Пысларь.

Сразу отметим, что „с модальной точки зрения 12-тоновый звукоряд проявляет себя лишь в начале, в дальнейшем же автор подчеркивает иные модальные образования. Например, в 37 такте (1 такт до ц. 5) появляется фрагмент локрийского гексахорда от звука *h*, переходящий в целотоновый звукоряд от звука *as*” [32, с. 48].

Пример 22:



Важно отметить, что этот же целотоновый звукоряд появится в самом конце пьесы, создавая своеобразную арку на уровне лада. Анализ мелодической линии выявляет тяготение автора к линейному мышлению, к горизонтали, включающему ходы на многочисленные диссонирующие скачки. Подобный тип мелодики приближается к европейской разновидности, характерной для XX века, о котором В. Холопова пишет, как о «развитии, и даже гипертрофии гармонически-скачковой стороны» [137, с. 15], проявившейся у А. Веберна, О. Мессиаана, В. Лютославского и др. Другое название такой мелодики, предложенное тем же автором, — «пуантилистическая мелодика» [137, с. 16].

Пример 23:



Еще одно свойство данного вида мелодии состоит в избегании секундовых ходов, а если они и используются, то завуалировано, в мелизматике (форшлаг в такте 3, либо в 8 и 10 тактах).

Если в других флейтовых сочинениях этот прием соотносится с мелодикой фольклорного генезиса, то здесь он имеет другое происхождение, намечая контрастную интонационную сферу, которая проявит себя позже. Речь идет о новом разделе (цифра 3), который появляется не как тематический контраст, а словно «прорастает» изнутри, из предыдущего тематического материала. Здесь на первый план выходят секундовое сопряжение тонов либо узкообъемные попевки.

Пример 24:

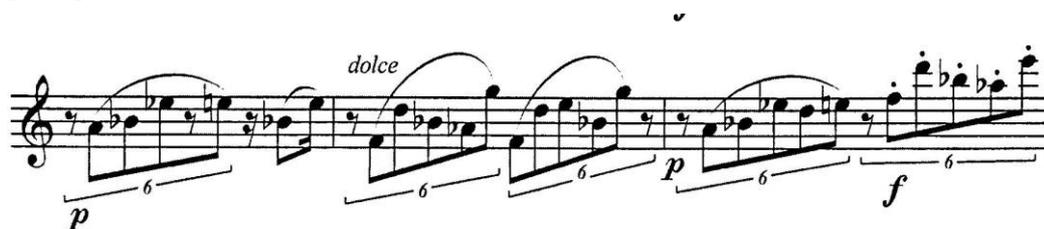


На контрастный характер раздела указывает и ремарка автора *dolente* (жалобно, скорбно). Тематизм раздела базируется на интонациях *lamento* (нисходящие секундовые ходы, характерный ритмический рисунок, например, в 27 такте). Плачевый, ламентозный характер раздела подчеркивается исполнительскими приемами, например, *glissando* в тт. 28–29.

Дальнейшее развитие мелодии, построенной на узкообъемных попевках, происходит за счет синтезирования элементов первого интонационного комплекса, вкрапления во флейтовую партию пассажей и скачков. Примечательно, что в мелодию

скачкового типа проникают секундовые интонации, значительно ее преобразующие — как сонорно, так и семантически. Здесь возникают элементы скрытого двухголосия, ярким примером чему служит звуковой материал ц. 7, где мелодия словно «раздваивается» за счет разнонаправленных векторов: секундовые интонации проникают внутрь скачковой горизонтали.

Пример 25:



В этом смысле автор продолжает тенденцию полифонизации ткани, характерную для XX века, а именно, придание музыке для одного инструмента элементов полифонии. Схожее построение можно обнаружить в цикле пьес *Метаморфозы* Б. Бриттена для гобоя соло, а именно в *Нарциссе*, где в средней части отчетливо звучит канон в обращении, словно символизируя отражение героя в воде.

Очередное возвращение к тематизму секундового типа обнаруживается в ц. 8, здесь, впрочем, оно выступает в преобразованном виде, пропитывается скачками на тритон и уменьшенную октаву, типичными для первого комплекса. Начиная с цифры 9, первый тип тематизма явно «одерживает победу», главенствует, становится все более виртуозным, легким, инструментальным, причудливым.

Этот характер подчеркнут и артикуляцией: если в разделах, основанных на секундовом тематизме, использовались приемы *legato*, *non legato*, то в заключительном разделе (от цифры 9) — *staccato* (хотя встречаются и *tenuto*, и акценты в вершинах мелодической линии). Диапазон мелодии расширяется, захватывая различные регистры, завоевывая звуковое пространство объемом более двух октав.

Пример 26:



Возвращаясь к изложенной в начале данного аналитического очерка легенде об Аполлоне и Марсии, можно констатировать: программность пьесы реализуется в конфликте двух типов мелодики: «гармонически-скачковом» и типе с «линейно-секундовой основой мелоса» (определение В. Холоповой) [137, с. 15]. Драматургия пьесы основана на демонстрации персонажами своих способностей (как в состязаниях на турнирах), их дальнейшем противостоянии и столкновении — что вполне соотносится с античной фабулой.

Обратимся к метро-ритмическим особенностям пьесы *Флейта Марсия*. Несмотря на наличие тактовых черт, в пьесе *Флейта Марсия* определенный размер отсутствует, а тактовые черты обозначают не конкретный метр, а деление на музыкальные фразы. За единицу метра следует брать пульсацию по четвертям, состоящим из триолей:  Таким образом, тактовые черты в данной пьесе указывают не на метр, а служат ориентирами для исполнения агогических нюансов.

В подобной системе, относящейся к «нетактовым формам организации ритма» [137, с. 123], музыкальный поток развивается свободно, на основе принципов нерегулярности, неперIODичности.

Отмеченная ранее текучесть, свобода изложения музыкального материала в пьесе С. Пысларь, тем не менее, сочетается с вполне четкими архитектурными закономерностями. В данной пьесе обнаруживаются признаки 5-частного рондо, где структура может выглядеть следующим образом:

Таблица 2.4.

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i> ₁	<i>B</i> ₁	<i>A</i> ₂
6 тактов до ц.1	ц.3	ц.5	ц.8	ц.9

Что касается исполнительских особенностей данной пьесы, то одна из главных задач состоит в том, чтобы достичь свободы, естественности исполнения при соблюдении всех композиторских ремарок.

Для адекватной и высокохудожественной интерпретации флейтисту необходимо обладать "развитой техникой, точной артикуляцией, верной трактовкой различных ритмических рисунков, чтобы мелодический «узор» не был отягощен неровным движением, напряжением" [32, с. 52]. Наибольшая исполнительская сложность состоит в том, чтобы добиться полнейшего равновесия в звучании инструмента в разных регистрах,

поскольку вероятность сужения звука в третьей и четвертой октавах довольно высока. Тем самым, существует риск искажения тембра инструмента. Для успешного решения всех образных и технических задач от исполнителя требуется опыт исполнения современной музыки, музыкальная зрелость, серьезная работа по осмыслению и анализу нотного текста.

2.3. Выводы по главе 2

Изучение избранных нами сочинений для флейты соло выявляет не только образное, конструктивное и жанровое разнообразие, но и опору на стилевую индивидуализацию каждого опуса. Например:

1. В сочинении *Импровизации* для флейты соло В. Ротару (1974) уже определенно просматриваются стилевые закономерности творчества композитора, проявленные в будущем. Это глубокое родство с молдавским фольклором, заметное на всех уровнях жанра и формы, а также стремление к свободным рапсодийным конструкциям и подлинной концертной виртуозности.

2. В *Сонате* для флейты соло З. Ткач тоже можно обнаружить рапсодийно-фантазийную направленность развития, вместе с тем, музыкальный материал сонаты тяготеет к специфическим, только для творчества З. Ткач, лирико-романтическим стилям, отстраненным от элементов молдавского фольклора. Ценность данного сочинения заключается в поиске новой модификации классической сонатной формы.

3. Сочинение *Spatium sonans* Г. Чобану представляется нам наиболее новаторским и экспериментальным, как по своей идее, художественному замыслу, так и по средствам его воплощения. В интонационном плане композитор обращается к приемам монодии, обогащенной четвертитоновостью. Г. Чобану стал первым из отечественных композиторов, «кто обратился к стилистической манере пения византийской традиции и открыл современному слушателю ее смысл и красоту. <...> Архетипы византийской монодии стали приметамы стиля композитора» [91, с. 231]. В данном сочинении композитору также удалось акцентировать наиболее важные эстетико-стилевые константы своего творчества, связанные с синтезированием *звука, света и цвета*.

4. Драматургия пьесы С. Пысларь *Флейта Марсия* базируется на идее состязания, противостояния, вызванного наличием в ней двух персонажей-антагонистов – Апполона и Марсия. Особенности мелодического строения пьесы *Флейта Марсия* говорят о развитии авангардных традиций. В плане звуковысотной организации данный опус основан на

двенадцатитоновом звукоряде, пуантилистической технике письма А. Веберна, О. Мессиана, В. Лютославского. Метроритмические особенности пьесы С. Пысларь восходят к композиторской практике второй половины XX века, а именно — к «нетактовым формам организации ритма».

Таким образом, избранные для анализа сочинения для флейты соло позволяют сделать вывод о многообразии жанровых разновидностей, стилевых направлений, поиске индивидуальных драматургических и композиционных решений.

3. РАЗНООБРАЗИЕ СТИЛЕВОЙ ПАЛИТРЫ В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО

Сочинения для флейты и фортепиано составляют важную часть отечественного флейтового репертуара на разных этапах его эволюции. В первую очередь, это объясняется потребностью в сочинениях такого рода для нужд учебного процесса и концертной практики. Изучение и исполнение сочинений данного состава легко организовать в классе специального инструмента и камерного ансамбля в высших и средних учебных заведениях музыкального профиля. Нередко сочинения для флейты и фортепиано используются на различных национальных и международных конкурсах флейтового исполнительства в качестве обязательного произведения. Так, в этом качестве на протяжении уже нескольких десятилетий исполняются *Сельские картинки* В. Ротару, созданные в 1974 году.

В то же время сочетание солирующего инструмента и фортепиано предоставляет композитору все возможности для реализации полноценного дуэта, материал которого может варьироваться по своим стилевым ориентирам, фактурным параметрам, техническим трудностям и т. д. Поэтому в данной группе сочинений можно обнаружить как опусы, ориентированные на более традиционный музыкальный язык, на претворение жанрово-стилевых особенностей национального фольклора (как, например, в сочинениях Владимира Ротару *Сельские картинки*, *Пейзажи* или *Фольклорные мотивы*, *Пьеса* для флейты и фортепиано и *Бурлеска* Олега Негруцы, *Концертная пьеса* Д. Федова), так и сочинения экспериментального направления: здесь ярким примером может служить концертная пьеса *Каприччио* В. Биткина, отразившая освоение современных техник композиции второй половины XX столетия.

Важно отметить и тот факт, что сочинения для флейты и фортепиано чрезвычайно разнообразны по своим жанровым признакам: от одностанной миниатюры, виртуозной пьесы — до многочастных сюитных циклов. В рамках настоящей главы мы рассмотрим такие жанровые разновидности, как концертная пьеса виртуозного характера (*Концертные пьесы* В. Ротару и Д. Федова), сюита (*Сельские картинки* В. Ротару как образец двухчастной танцевальной сюиты фольклорного типа «медленно-быстро» и его же 5-частный цикл *Пейзажи*), а также одностанная крупная композиция, основанная на сопоставлении контрастных разделов (*Фольклорные мотивы* В. Ротару).

3.1. Сочинения В. Ротару для флейты и фортепиано

Созданные в разные периоды композиторского творчества, флейтовые опусы Владимира Ротару отражают эволюцию его стиля в плане усложнения гармонического языка, освоения и обогащения новых типов инструментальной фактуры и флейтовой техники, требующей от исполнителя владения широкой палитры современных исполнительских приемов.

Если выстроить названия его пьес в хронологическом порядке, флейтовое наследие композитора выглядит таким образом:

Andante cantabile для флейты и фортепиано (1959),

Концертная пьеса для флейты и фортепиано (1974),

Импровизации для флейты соло (1974),

Сельские картинки для флейты и фортепиано (1974),

Пейзажи: пять миниатюр для флейты и фортепиано (1975),

Детская пьеса на молдавскую народную тему для флейты и фортепиано (1983),

Фольклорные мотивы: конкурсная пьеса для флейты и фортепиано (1986).

Помимо этих сочинений, композитор сделал многочисленные обработки фольклорных мелодий для флейты и фортепиано, ему так же принадлежит методическое пособие для исполнителей флейтистов *Ежедневные упражнения на основе хроматической гаммы*, «единственное в исполнительской практике в республике» [90, с. 33].

Andante cantabile — первая в творческом наследии композитора пьеса для флейты и фортепиано, созданная в 1959 году, в 28-летнем возрасте, в период работы в качестве солиста в оркестре Музыкально-драматического театра им. А. С. Пушкина [66, с. 78]. Эта масштабная концертная пьеса виртуозного характера, по словам самого композитора, была задумана как *Соната для флейты и фортепиано*, но первоначальный замысел не был осуществлен.

Пьеса сочинена в трехчастной форме, представляющей её промежуточную разновидность между простой и сложной (*A B A₁*), части которой, предваряемые небольшими вступительными разделами, контрастируют тонально (*D dur – H dur – D dur*), метрически (*3/4 – 3/8 – 3/4*), и по темпу (*Andante – Allegretto – Andante*):

Таблица 3.5.

		A						
Вступление		a		a₁		дополнение		
т. 1–8		т. 9–26 <i>D-dur</i>		т. 27–43 <i>D-dur</i> → <i>Fis</i>		т. 44–54		
B								
вступл.	b	b₁	b₂	b	b	b	b₃	
т. 55–58	т. 59–74	т. 75–82	т. 83–86	т. 87–94	т. 95–106	т. 107–121	т. 122–140	
	<i>H-dur</i>	<i>H-dur</i>	<i>H-dur</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i> → <i>H-dur</i>	<i>h</i> → <i>D-dur</i>		
		A₁						
вступл.		a₂		заклучение				
т. 141–151		т. 152–162		т. 163–180				

Фортепианное вступление пьесы, написанное в форме квадратного классического периода, не сразу проявляет основную тональную опору *D-dur*. Оно начинается с выдержанной субдоминантовой гармонии, затем возникает гармония VI ступени, приобретающая функцию побочной тоники. В конце фортепианного вступления возникает красочное последование из двух нонаккордов: второй ступени гармонического и доминантового.

Пример 27:

Andante

Первая часть (*a*) (*Tempo I*, тт. 9–26, в форме сложного периода) построена на теме широкого дыхания, обнаруживающей, несмотря на размер 3/4, влияние жанра *hora mare*.

Пример 28:

The image shows a musical score for Example 28, consisting of two systems. The first system begins at measure 9 with the tempo marking 'Tempo I' and dynamics 'mf molto espressivo'. It features a melody line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 13 with dynamics 'poco a poco cresc.' and continues with similar melodic and accompanimental elements.

Это проявляется в интонационном строении мелодии. Ее двутактовые фразы, где восходящее и нисходящее движение уравновешено, а скачки компенсированы поступенным движением, в сочетании создают прекрасную кантиленную мелодию, словно отражающую хореографический рисунок медленной *hora mare*. «Манера их исполнения, — пишет Э. Флоря об этих медленных лиричных танцах — отличается плавностью, степенностью, некоторой торжественностью и, вместе с тем, необычайной грациозностью и изяществом» [135, с. 53-54].

Базовый ритмический рисунок — половинная, залигованная с первым звуком триоли восьмых — близок ритмической группе четверть с точкой и три восьмые, типичной для танцев этого типа. Аккомпанемент фортепиано базируется на короткой оstinатной ритмико-фактурной формуле, в основе которой лежит арпеджированное тоническое трезвучие. Характер аккордовых последований T, s гармоническая, D₂→s, VI, II, D в тт. 12–19 демонстрирует традиционное гармоническое мышление молодого композитора. В процессе мелодического развертывания происходит варьирование мотивов (т. 24), проникновение виртуозных элементов, в том числе гаммообразных пассажей секстолями шестнадцатых (т. 21).

Второе предложение сложного периода первой части *a*₁ (тт. 27–43) отличается от первого довольно интенсивным гармоническим развитием, завершающимся красочной

модуляцией из *D-dur* в *Fis-dur*, которая закрепляется пространственным дополнением (тт. 44–54). Развитие тематического материала в первом разделе пьесы с постепенным динамическим нарастанием звучания представляет собой две больших звуковых волны, следующих друг за другом.

В средней части **B** (*Allegretto*, тт. 55–140), написанной в простой трёхчастной форме, в партии флейты в высоком регистре появляется изящная, полетная мелодия (*Leggero*). Ее грациозность подчеркивается ритмом, включающим разнообразные соотношения длительностей, словно призванных отразить ее хореографическую поступь.

Развертывание темы, как бы взлетающей по звукам мажорного квартсектаккорда, с последующим хроматическим заполнением, включением мордентов, акцентов, выделяющих мягкие “женские” окончания фраз, отличается пластичностью и свободой дыхания.

Фортепианная партия имитирует тип тарафной фактуры. Как и в первой части, здесь сохраняется принцип длительного ритмо-гармонического остинато, включающего микро-имитации мелодической линии. Подобное сопровождение в полной мере оттеняет красоту флейтовой кантилены.

Пример 29:

Середина раздела (*b₂ – b – b*, тт. 83–106) выделена замедлением темпа (*Poco meno*). Тематический же материал разделов мало отличается от начального раздела **B**, так как, по

сути, основывается на тех же вариантных попевках и сохраняет подобный оstinатный ритмический рисунок. В процессе развития спокойная лирико-танцевальная мелодия частично переносится из партии фортепиано в партию флейты, сопровождаясь нежными фигурациями шестнадцатых, типичными для романтической фактуры.

Пример 30:

Показательно, что композитор не прибегает к мотивному дроблению, сохраняя в основном первоначальную структуру темы. Одним из распространенных приемов развития становится гармоническое варьирование темы в параллельном ладу. Так, в среднем разделе ($b_2 - b - b$) В. Ротару гармонизует тему в тональности *gis*, параллельной *H-dur*. Кроме того, наблюдаются оригинальные фактурные находки, связанные с использованием полифонических приемов. К примеру, материал в середине пьесы изложен в виде двухголосного канона в восходящую октаву (тт. 87–94), а его последующий вариант идет в сопровождении изящного орнаментального контрапункта флейты.

Кульминационная зона (с т. 122) связана с постепенным уплотнением фактуры в партии фортепиано и введением завершающего музыкального материала из раздела *B*, выполняющего в конструктивном плане функцию связующего построения к общей репризе пьесы. Пик кульминации совпадает с началом последней — изложением основной темы в партии фортепиано (тт. 141–151).

Пример 31:

The musical score for Example 31 is presented in two systems. The first system begins at measure 141, marked 'Tempo I' and 'ff'. The melody in the right hand consists of a series of triplets, with a 'cresc.' (crescendo) marking. The piano accompaniment in the left hand features powerful octave basses and arpeggiated figures. The second system begins at measure 145, continuing the melodic and accompanimental patterns. The score is in 3/4 time and D major.

Здесь (т. 150) мелодия приобретает патетическое звучание, излагаясь четырехголосными аккордами в высоком регистре. Фортепианное сопровождение усилено мощными октавными басами на сильных долях такта и арпеджированными фигурациями в широком расположении. Можно сказать, что все кульминационные зоны в сочинениях В. Ротару для флейты и фортепиано отданы фортепиано, что представляется естественным в силу значительно больших возможностей фортепиано в динамическом и фактурном аспектах. В партии флейты тема проводится в тональности шестой низкой ступени (*B dur*), тем самым, вводя свежую тональную краску, обогащая звучание исходной тональности *D dur*.

Остановимся более подробно на исполнительских трудностях сочинения. Первый раздел пьесы *A (Andante)* изобилует множеством динамических и агогических нюансов. Постоянные колебания темпа (*poco a poco accelerando – ritenuto – rubato – rallentando – a tempo – stringendo – ad libitum*) требуют от флейтиста агогической свободы исполнения, что подтверждается и авторской ремаркой *molto espressivo*. Восходящие и нисходящие пассажи шестнадцатыми должны исполняться флейтистом виртуозно, с блеском, быть четко артикулированными. Что касается качества звука, то даже в самых напряженных местах он должен оставаться полным, чистым и мягким (в этом плане следует уделить особое внимание ноте *ais* в третьей октаве в т. 36). В ансамбле пианист должен обратить особое внимание на обилие ритмо-интонационных имитаций в фактуре пьесы,

графичность и чеканность танцевальных ритмо-формул, не ослабляющих, однако, но подчёркивающих певучесть мелодических интонаций солиста.

Разделы *b – b₁* (тт. 59–82) и *b – b₃* (тт. 107–140) требуют от флейтиста ритмически упругого исполнения. В этом плане особое внимание нужно уделить четкому и качественному звукоизвлечению нот третьей октавы. Средний раздел *b – b* (тт. 87–106), напротив, предполагает исполнение широким и мягким звуком. Что касается кульминации, то она должна звучать мощным, насыщенным звуком с «поющими» верхними нотами, максимально экспрессивно и в то же время свободно.

Несмотря на умеренный темп пьесы, она очень виртуозна (как для флейтиста, так и для пианиста). В ней использованы различные пассажи, триольное движение, сложные ритмические рисунки, множество мелизмов. Это стремление к виртуозности получит развитие и в последующих пьесах для флейты и фортепиано Владимира Ротару.

Концертная пьеса для флейты с фортепиано Владимира Ротару (1974) — блестящее, виртуозное масштабное произведение, написанное в сложной трехчастной форме (с точной репризой и варьированной средней частью).

Первый раздел пьесы (темповое обозначение *Allegro moderato*) характеризуется причудливой, несколько “капризной” мелодической линией, украшенной мордентами и сотканной из мелодических ходов короткого дыхания. В этой мелодии явно прослеживается влияние молдавского фольклора, что подтверждается ее танцевальным характером в ритме сырбы с использованием мелизматикеи.

Мелодия пьесы с устоем *g* и элементами полимодальности (лидийская кварта, миксолидийская септима и вторая повышенная ступень), создаёт характер «терпко» звучащей, хроматической ткани.

Пример 32:

Несмотря на весьма умеренный темп, данной пьесе свойственна моторность, предполагающая большую точность в трактовке метроритма, ровное исполнение шестнадцатых длительностей, что особенно сложно, если отдельные звуки пассажа украшаются мелизматикой (мордентами).

Движение ровными шестнадцатыми в партии флейты усложняется триольными формулами, напоминая о приемах варьирования в танцевальных мелодиях молдавского фольклора.

Пример 33:

The musical score for Example 33 consists of two systems. The first system shows a flute part with a continuous sixteenth-note passage, often grouped in triplets, and a piano accompaniment with a steady sixteenth-note bass line. The second system continues the flute's melodic line with similar rhythmic patterns and triplets, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Перед началом среднего раздела возникает миниатюрная по масштабам каденция (тт. 37–38), основанная на объемном пассаже в высоком регистре (от *dis* второй октавы до *h* третьей октавы).

Пример 34:

The musical score for Example 34 shows a flute part with a cadenza section. The tempo is marked "Andante con moto". The piano accompaniment features a steady sixteenth-note bass line. The cadenza section is marked with a dynamic of *p* and ends with a "Fine" marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Средний раздел сложной трехчастной формы (*Andante con moto*) строится на подвижной озорной мелодии в тональности *C-dur*, который позднее будет обогащен миксолидийской септимой и лидийской квартой. Мелодика раздела напоминает по своему характеру шуточные народные песни, хотя композитор не цитирует какую-то конкретную мелодию, а передает дух фольклорного прототипа. Задорный характер мелодической линии подчеркивается острым синкопированным ритмом фортепианной партии (восьмая – четверть – восьмая).

Простая, незатейливая мелодия подвергается интенсивному развитию путем тонального и гармонического развития. К примеру, композитор естественно соединяет аккорды, принадлежащие далеким тональностям, отстоящим на тритон — *As-dur – D-dur* (т. 62). Среди других приемов ладо-гармонического развития данной пьесы отметим использование мажоро-минорных сопоставлений, а именно чередование тональностей *C-dur – Es-dur* (такты 41–49 или 53–57).

В среднем разделе пьесы (т. 65) мелодическая линия переносится в партию фортепиано, а партия флейты основана на мотивном развитии коротких синкопированных реплик шестнадцатыми нотами с форшлагами.

Пример 35:

The image displays a musical score for Example 35, consisting of two systems of staves. The first system includes a piano part (left hand and right hand) and a flute part. The piano part features a rhythmic pattern of eighth, quarter, and eighth notes, with dynamic markings such as *p* and *mf*. The flute part consists of short, syncopated motifs of sixteenth notes with grace notes. The second system continues the piano part with similar rhythmic patterns and dynamic markings, while the flute part continues with its characteristic motifs. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and various accidentals and dynamics.

Исполнительские особенности данной пьесы во многом связаны со стилистически верным исполнением украшений (форшлагги, морденты, трели), с осознанием их фольклорного генезиса. Помимо вышеперечисленного, технические трудности так же

связаны с неудобствами дыхания, которое затрудняется непрерывностью движения в быстром темпе. Пропускать ноты или останавливать движение крайне нежелательно, поэтому флейтисту необходимо отрабатывать техническую сторону пьесы, доводя ее до совершенства, а дыхание натренировать так, чтобы для вдоха достаточно было короткого мгновения.

Масштабы пьесы требуют от исполнителя необходимости создания единого, не «выпадающего» за темповые рамки исполнения, «на одном дыхании». Еще одна исполнительская задача состоит в том, чтобы найти новые краски в исполнении точной репризы, избежав при этом монотонности, механистичности (скорее всего, исполнитель должен внести свои темповые или динамические изменения).

В цикле пьес для флейты с фортепиано *Сельские картинки* (1974) В. Ротару ставит перед исполнителем иные, по сравнению с *Концертной пьесой*, задачи благодаря возросшему уровню сложности музыкально-выразительных средств, отражающих не только большую зрелость композиторского мышления, но и активное освоение им достижений музыкальных техник второй половины XX века.

С точки зрения жанра — это двухчастная сюита, с темповым соотношением частей *медленно-быстро*, вполне традиционным для молдавской народной музыки. Любопытны также пропорции цикла: первая пьеса (*Пейзаж*) достаточно невелика по масштабам и выполняет роль вступления ко второй (*Каприччио*) — развернутой, контрастной как по образному строю, так и по темповым соотношениям. Именно она несет основную образную и драматургическую нагрузку цикла.

Пьеса *Пейзаж* (ремарка *Tempo rubato*) написана в манере *parlando rubato*, в условиях времяизмерительной ритмики при отсутствии тактовых черт, в предельно медленном темпе (согласно обозначению композитора, ♩ = 40). По своей структуре *Пейзаж* представляет собой «импровизационную каденцию в народном духе. Помимо медленного темпа, для нее характерны свободная ритмика, обильная мелизматика и разнообразная агогика. Эта часть является превосходным примером пейзажной лирики композитора» [30, с. 149]. По мере экспонирования инструментального пастушеского наигрыша в воображении слушателя возникают ассоциации с разнообразными картинами сельской жизни, звуками природы, пением птиц.

Данные ощущения создаются благодаря использованию композитором множества агогических изменений и темповых колебаний (*Meno, Piu mosso, Presto, Tempo primo,*

accel. e rit.), помогающих дуэту исполнителей отразить импровизационную свободу мелодического дыхания. Обилие мелизматике (мордентов, трелей, форшлагов), нисходящее и восходящее *glissando* усложняют ее рельеф. Сама по себе мелодия довольно сложна и мобильна в ладовом отношении: начинаясь в лидийском *G*, она завершается в лидийском *C*. При этом оstinатно повторяющиеся попевки постоянно расцветаются и функционально переосмысливаются благодаря сопоставлениям параллельных квинтовых созвучий в фортепианном сопровождении, переходящих в дальнейшем в цепь квартоквинтовых созвучий.

Образность первой части «пронизана духом “царицы” молдавского лирического фольклора — дойны... представляя в профессиональном убранстве национально-почвенный стиль *parlando rubato* с непринужденной и раскованной свободой выражения, изысканным рубатным метро-ритмом, своеобразной мелизматикой, интонационными контрастами» [90, с. 22].

Пример 36:

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano. The score is divided into two systems. The first system includes a Flute part with a melodic line and a Piano accompaniment. The second system continues the Flute part with more complex rhythmic patterns and the Piano accompaniment with sustained chords and arpeggios. Performance markings include 'Tempo rubato', 'sempre sonoro', and 'Meno Più mosso'.

Партия флейты строится из отдельных фраз, мелодических попевок, постоянно возвращающихся либо к звуку *g*, либо к звуку *d* в разных регистрах. Темповый, жанровый и образный контраст микро-цикла ведет начало от фольклорной сюиты типа *хора – сырба*, *дойна – сырба*. В. Ротару новаторски обновляет закономерности народной сюиты. Исследователь Т. Березовикова относит данный двухчастный цикл к формуле *дойна – хора* [159, с. 59].

Несмотря на заглавие второй части цикла *Kaprichcio*, ритмоинтонационный её материал опирается на танцевальный прототип молдавского танца.

В *Kaprichcio*, наряду с темповыми сдвигами, присутствует сольная каденция в партии флейты перед репризой (что указывает на близость к концертному жанру). Само *Kaprichcio* изложено в простой трехчастной форме (*A B A₁*):

Таблица 3.6.

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>cadenza</i>	<i>A₁</i>
т. 1–32	т. 33–70	т. 70–72	т. 72–103

Показательно, что при основной тональности *G-dur* *Kaprichcio* начинается с квинтового созвучия на III низкой ступени, резко сменяемой последованием квинтовых созвучий на III натуральной, V, VI, и лишь с т. 7 происходит утверждение *G-dur*. Таким образом, непрерывность гармонического развития связывает обе части мини-цикла в единое целое.

Пример 37:



Раздел *A* (*Allegro vivo*, тт. 1–32) напоминает народный танец *сырба*, что подтверждается быстрым темпом и двухдольным метром. Восходящие и нисходящие пассажи шестнадцатыми в партии флейты придают музыке веселый, бодрый и энергичный характер, соответствующий данному фольклорному жанру. Упругость звучания поддерживается обилием акцентов и мордентов. Аккомпанемент фортепиано поддерживает метроритмическую пульсацию, ассоциируясь с игрой тарафа.

С цифры 3 (*Meno*, тт. 33–70) начинается средний раздел *B*, написанный в *D-dur*. Он отличается скандированием мелизматически украшенных танцевальных попевок в высоком регистре с акцентированием IV повышенной ступени лидийского *D*, а с т. 48 лидийского *E*. Восходящие секвенции в партиях флейты и фортепиано добавляют ощущение праздничного воодушевления. Темповое (*poco a poco accel.*, ц. 3, т. 4) и динамическое нагнетание (*sub. pp – poco cresc. – mf – f – ff*) наращивают экспрессию, что

приводит к сольной каденции в партии флейты (*Molto rubato*, 1 т. до ц. 6). Этот раздел возвращает слушателя к музыкальной образности первой части сюиты.

Реприза *Каприччио А₁* (*Tempo primo*, ц. 7) сохраняет динамическую активность, но основной фактурный тематический материал сокращен: вместо трех секвентных восходящих построений здесь присутствует только одно в лидийском G. Зато получают яркое развитие звукоизобразительные элементы, имитирующие переклички птичьих голосов, вызывающие аллюзию знаменитой *Ciocîrlia* (ц. 8). Здесь квинтовые восходящие зовы флейты, исполняемые *frullato*, задорно подхватываются в партии фортепиано. *Каприччио* завершается восходящим пассажем у флейты с репетиционным повторением звуков. Его эффектность, концертность усилена полифоническим изложением — трехголосным канонем в нисходящую октаву на расстоянии одного такта — в партиях флейты и фортепиано.

Проанализируем исполнительские трудности данного микроцикла. При исполнении *Пейзажа* солист должен блестяще владеть разнообразными исполнительскими приемами, среди которых упомянем мелизмы (морденты, трели, форшлагги), нисходящее и восходящее *glissando* и др. На флейте исполнение последних достигается благодаря амбушюру. Изменяя напряжение губ и силу воздушного столба и одновременно поворачивая флейту внутрь на нисходящем *glissando* и наружу при восходящем, флейтист должен добиться плавного и интонационно чистого звучания.

Что касается групп мелких длительностей, то их нужно трактовать как предыкт к последнему выдержанному звуку, который и выполняет функцию смыслового акцента. Это подтверждается авторским указанием *crescendo* под каждым пассажем. Выполнение вышеуказанного способствует осмысленности фразировки.

Исполняя *Пейзаж* (ремарка *Tempo rubato*), важно учесть и систему агогических изменений и темповых колебаний, тем более, что сам композитор уделяет этому особое внимание, тщательно выписывая обозначения (*Meno, Piu mosso, Presto, Tempo primo, accel. e rit.*), и тем самым, подчеркивая смену характера музыки.

На протяжении всей импровизационной каденции выделяются два звуковых центра (*g* и *d*), поэтому в процессе исполнения логика музыкального движения определяется тяготением к этим выдержанным на *fermato* звукам.

Поскольку первая часть — прекрасный образец пейзажной лирики композитора, исполнителям необходимо помнить и о художественной стороне произведения. Они должны ощутить атмосферу сельской идиллии с обилием звукоизобразительных

эффектов: пения птиц, пастушьих наигрышей и др. Мультиплицирование вариантных попевок ставит перед флейтистом задачу поиска разнообразных исполнительских приемов для отображения тончайших звуковых нюансов.

Среди других исполнительских сложностей, безусловно, существует проблема звукового соотношения солирующей и аккомпанирующей партий в ансамбле. Речь идет о точности артикуляции, идентичности акцентов у флейты и фортепиано, стилевом единообразии в трактовке мелизмов.

Каприччио изобилует множеством быстрых и искрометных пассажей шестнадцатыми. Флейтисту здесь необходимо соблюсти ритмическую упругость и четкость исполнения.

Что касается каденции, то в ней можно наблюдать «объединение исполнительских задач самой высокой пробы. К ним относятся исполнение репетиций дожнообразных мотивов, охватывающих порой диапазон свыше двух октав и более, нисходящих и восходящих пассажей (в диапазоне — $c^1 - h^2$, либо — $c^1 - b^3$). Эти пассажи необходимо играть идеально ровно в разных регистрах. Кроме того, композитор, словно проверяя умение солиста одинаково виртуозно исполнять разделы каденции самыми разными штрихами, вводит указания: *portamento, legato, non legato*» [30, с. 151].

Пример 38:

The image shows a musical score for Example 38, consisting of four systems of music. The first system is for the flute, starting with a 6-measure rest, followed by 'Molto rubato', 'accel.', 'rit.', 'Presto', and 'Meno'. It includes dynamic markings like 'f' and 'cresc.' and a 'cresc.' instruction. The second system continues the flute part with 'accel.', 'rit.', 'pp', and 'Flag. sempre flageolet 5^{va}'. The third system shows the flute part with 'flag.', 'f', 'pp', 'sonoro', and 'echo'. The fourth system is for the piano, starting with 'molto accel.', 'f', and 'pedale'.

Отдельного внимания требует исполнение флажолетов. Будучи одним из самых выразительных приемов флейтовой литературы, они часто встречается во флейтовых

сочинениях композитора (некоторые фрагменты из цикла частей *Импровизации* для флейты соло).

Важно обратить внимание и на мелизматику: она должна быть четко исполнена, в строгом соответствии с авторским обозначением. Детализированная темповая шкала каденции требует от исполнителя естественного сочетания виртуозности и спонтанности интерпретации. В каденции необходимо комбинирование разных типов звучания и адекватного исполнения разных приемов.

И каденция, и первая часть мини-цикла требуют «поиска особых, неклассических качеств звучания и способов звукоизвлечения. Речь идет о более матовой окраске звука, с определенным «шипом», приближенной к тембрам то ная, то кавала» [30, с. 152].

В исполнении каденционных флажолетов звучание необходимо максимально приблизить по звуковой окраске к фольклорному. Оно должно быть приглушенным, доносящимся как бы «издалека». В образном плане характер каденции соответствует настроению первой части (*Пейзажу*).

Анализ сочинений для флейты и фортепиано, созданных Владимиром Ротару на разных этапах его композиторской деятельности, был бы неполным без рассмотрения цикла *Пейзажи* (1975), состоящего из 5 миниатюр. Это произведение сочетает лаконизм высказывания со сложностью музыкального языка, в полной мере демонстрируя умение композитора в малой форме полноценно и концентрированно воплотить собственный замысел.

Любопытно темповое соотношение частей этого цикла, а также специфика образного строя каждой из них, отраженная в схеме:

Таблица 3.7.

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5
<i>Andante molto espressivo</i>	<i>Moderato</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro con fuoco</i>	<i>Lento</i>
медленное вступление	скерцо	лирический центр	драматический финал	медленная coda

Очевиден «перевес» медленных частей медитативного характера, усиление роли последних в общей концепции сочинения. Например, появление в центре цикла медленной части *Adagio* дает основания говорить об ассоциациях с инструментальной сюитой эпохи барокко, хотя данная аналогия опровергается темповым решением финальной части цикла.

В данной сюите композитор указывает размер (2/2) лишь в первой части (несмотря на медленный темп и импровизационный характер солирующей партии). Этот размер сравнительно редок для флейтовых сочинений В. Ротару, и свидетельствует о непрерывном развитии его композиторского мышления, о стремлении избегать стереотипов и уже использовавшихся ранее решений.

Так, к примеру, более оживленные с точки зрения темпа вторая и четвертые части, также лирический центр и послесловие (соответственно, третья и пятая части) записаны с отсутствием тактовых черт, в мензуральной нотации. Сказанное подтверждает, что данный тип метроритмического мышления приобретает особую важность в творчестве композитора, позволяя ему выразить свое изменившееся мироощущение, адекватно отразить возросшую сложность композиторского языка.

Признаки концертности обуславливают исполнительские технические задачи. Так, в четвертой части композитор базируется преимущественно на разных вариантах *frullato*.

Пример 39:



Во второй части обращают на себя внимание октавы в «разложенном виде», а в третьей — скачки на большие интервалы.

Пример 40:



В заключительной части цикла особую трудность для исполнителя представляют скачки на интервалы уменьшенной и увеличенной октав, а также точное исполнение авторских ремарок *fermata*, которые разграничивают короткие мотивы и фразы флейтовой партии, создавая живую музыкальную ткань.

Пример 41:



Интонационное развитие цикла *Пейзажи* позволяет говорить о его монотематичности: в основе — интонации в духе дойны, экспонированные еще в первой части цикла, и получившие свое развитие в третьей части. Во второй части эти интонации, напротив, как бы «растворяются» в пассажах, сохраняя, тем не менее, отдельные мотивы (в их числе — нисходящее секундовое движение с трелью). Подтвердим сказанное нотными примерами.

Пример 42:



Пример 43:



Пример 44:



Отметим также, что одним из мелодических элементов данной пьесы стали хроматические последования. Исполнению этих хроматических пассажей В. Ротару как педагог уделял большое внимание, подтверждением чему является специальное методическое пособие — *Ежедневные упражнения флейтиста на хроматической гамме*, созданное в 1971 году. Важно добавить, что упражнения в данном пособии даны в разных ритмических вариантах, что способно помочь в разучивании пассажей шестнадцатыми и в пьесе *Фольклорные мотивы*.

Пьесу для флейты и фортепиано *Фольклорные мотивы*, созданную в 1986 году, отделяет от предыдущего цикла *Пейзажи* 15 лет, т. е. её можно отнести к периоду зрелого

композиторского стиля В. Ротару. Помимо использования стилевых «наработок» 1970-1980-х годов, здесь мы обнаруживаем **большую** сложность музыкального языка, а именно влияние техники музыкального авангарда второй половины XX века.

Данное сочинение В. Ротару рекомендовал «для II межреспубликанского конкурса музыкантов-исполнителей на деревянных духовых инструментах, состоявшемся в 1989 г. в Кишиневе» [64, с. 41].

Известно, что конкурсные флейтовые опусы В. Ротару (к примеру, *Концертная пьеса*) отличают виртуозность, масштабность, яркость музыкального языка, разнообразие исполнительских приемов и средств выражения, опора на народно-песенный и танцевальный материал.

Фольклорные мотивы — одночастная многотемная композиция, которая членится на разделы, в первую очередь, из-за темповых контрастов, указанных автором. При этом соотношение этих темпов не встречалось ранее в творчестве В. Ротару и не совсем для него традиционно:

Таблица 3.8.

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>Cadenza</i>	<i>Coda</i>
<i>Lento, quasi doina</i>	<i>Allegro, affanatto, quasi esercizio</i>	<i>Allegro deciso quasi danza</i>		<i>Presto possibile</i>

Несмотря на одночастную структуру этого произведения, тематический и темповый контраст позволяют говорить о преломлении композиционных признаков сюиты.

Первый и второй разделы формы написаны в так называемой мензуральной или времяизмерительной метрике, без использования размера и тактовых черт, но с использованием некой единицы измерения в качестве точки отсчета. В то же время, третий раздел формы связан с введением нерегулярно-акцентной метрики (переменного размера 9/8, 12/8 либо 6/8).

Еще один своеобразный «островок» времяизмерительной метрики появляется в тактах 52–62 в инструментальной каденции. Таким образом, с точки зрения темповых соотношений, в этой пьесе можно вести речь о трехчастной форме по типу «медленно – умеренно – быстро» (в котором последний раздел — *Presto possibile* — не имеет самостоятельного значения из-за своей краткости и выполняет, скорее, роль завершения). С точки же зрения метроритмической организации, в данной пьесе можно выделить два ее вида:

Таблица 3.9.

1	2	3	4
Мензуральная нотация без метра	нерегулярно-акцентная метрика	мензуральная нотация без метра	нерегулярно-акцентная метрика

Отметим, что генезис подобного приема восходит к двум жанрам молдавского фольклора, в первом случае — к жанру молдавской доины, а, во втором — народных танцев (*хоры, сырбы*).

Проследим развитие основного музыкального материала пьесы с точки зрения тематизма. Начальный раздел (*Lento, quasi doina*) основан на дойнообразной теме с основным тоном *c*. Опевание опорных тонов (звуков *g* и *c*) осуществляется за счет мелизматике. Тема базируется на модальном звукоряде следующего вида: *c – des – d – es – fis – g – as – h*. Как видим, данная ладовая структура представляет собой дважды гармонический *c-moll* с элементами фригийского лада (звук *des*). Строение мелодической линии подчеркивает характерный интервал увеличенной секунды, что подтверждает уже начальный пассаж в мелодии.

Пример 45:

The image shows a musical score for a piece titled "Lento, quasi doina". It consists of three systems of staves. The first system is for Flute and Piano. The Flute part starts with a dynamic marking of *f* and the instruction "molto espressivo ed con gusto rustico". The Piano part also starts with *f*. The second system continues the Flute and Piano parts, with the Flute part marked "poco a poco accel." and the Piano part marked "sostenuto". The third system shows further development of the Flute and Piano parts, with the Flute part marked "f" and the Piano part marked "f". The score includes various musical notations such as triplets, fermatas, and articulation marks.

Еще одним важным тематическим элементом является мотив, основанный на нисходящих квинтовых скачках (чистая и уменьшенная квинта), *g – c – fis*. Значительная

роль отводится аккомпанементу расподийного, импровизационного характера на базе аккордовых последовательностей. При этом важно отметить достаточно диссонантную вертикаль, особенно по сравнению с мягким, диатоничным гармоническим языком более ранних пьес композитора. В качестве подтверждения можно привести использование аккорда тоники с добавочными тонами кварто-секундовой структуры и включением тритона на IV повышенной ступени, создающее остро-диссонантное сопровождение.

Важным фактурным приемом являются репетиции триольного мотива *g – c – fis*. Этот мотив возникает то в партии флейты, то в фортепианном сопровождении, тем самым динамизируя и полифонизируя фактуру пьесы (см. пример 45).

Особая роль в развитии мелодического материала раздела отводится мелодическим каденциям в духе дойны. Проиллюстрируем сказанное с помощью нескольких нотных примеров.

Пример 46:



Пример 47:



Таким образом, мелодическое строение пьесы двухэлементно: первым элементом являются интонационные образования в духе дойны, особенно использованные в каденционных мелодических формулах, типичных для этого жанра молдавского фольклора, а вторым — виртуозные технические элементы с акцентом не на мелодических, а на фактурных аспектах (скачки, хроматизмы и т. д.). Эта контрастность

обусловила сочетание двух основных векторов развития, реализованных композитором одновременно.

Само обозначение следующего раздела пьесы — *Allegro affanatto, quasi esercizio* — указывает на этюдный характер раздела, виртуозность флейтовой партии. Тематическое начало здесь отступает на второй план, уступая место пассажам секстолями, которые завершаются скачком на терцдециму ($e^1 - c^3$ в гармоническом *C-dur*). Одновременно на фоне мелодии в партии фортепиано проводится аккордовый аккомпанемент, дополняющий исходное ладовое образование звуком пятой пониженной ступени.

В целом сопровождение этой темы несколько напоминает колокольный звон и вызывает определенные аналогии с фортепианными опусами С. В. Рахманинова (*Колокола, Сюита № 1 для двух фортепиано* и др.). Любопытно ритмическое решение фортепианного аккомпанемента, так как в условиях времяизмерительной метрики В. Ротару использует прием ритмического уменьшения:

Таблица 3.10.



В плане развития материала композитор использует прием секвенцирования как один из факторов тонального развития (исходная фраза проводится от звуков *c, d, b*).

Тем самым, художественное решение раздела основано на сочетании двух типичных для флейтового творчества В. Ротару образных сфер: дойнообразной лиричности, меланхоличности, с одной стороны, и стихии движения, моторности, нередко танцевальности, с другой. По своей композиционной структуре данный раздел приближается к однотональному периоду единого строения, без деления на предложения и состоящему из четырех фраз (последняя фраза выполняет функцию каденции).

В разделе *Allegro deciso, quasi danza* композитор вводит нерегулярно-акцентную метрику. Принимая во внимание особенности ритмической организации, можно предположить, что здесь нашли отражение особенности жанра хоры, однако размер (по сравнению с каноническим 6/8) изменен на переменный 3/8 – 12/8. Этот динамичный, энергичный по своему «посылу» раздел основан на остигатном движении баса, в основе которого лежит дважды гармонический *c-moll*, заявленный в начальном разделе пьесы.

Пример 48:

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from measures 13 to 16. The tempo is marked 'Allegro deciso, quasi danza'. The flute part begins at measure 13 with a dynamic of *f* and the instruction 'molto articolando ed con anim'. The piano part starts at measure 13 with a dynamic of *ff*. The flute part continues to measure 16 with various articulations and dynamics. The piano part continues to measure 16 with a consistent rhythmic pattern.

Одновременно в партии флейты используются вариационные принципы мелодического развития на основе базовых интонаций начального раздела (сравним, к примеру, мелодические линии 1 и 13 строк). При общем их сходстве обращает на себя внимание ритмическая изобретательность, развитие мельчайших ритмических мотивов.

Развивающий характер мелодической линии находит свое выражение в комбинировании самых разных мотивных элементов: среди них выделим малообъемные мотивы (состоящие из прим и секунд), берущие свое начало от первого элемента темы (строка 16, 1 такт), а также прием «инкрустаций» темы пассажами этюдного характера.

Виртуозный и концертный характер *Фольклорных мотивов* усиливает наличие развернутой сольной каденции (тт. 52–67), в классических традициях завершающейся долгим звуком перед следующим за ней заключительным разделом, выполняющим роль коды и предполагающим самый быстрый для данного произведения темп. Этот прием позаимствован из классического и романтического инструментального концерта. Основной мотив (большая терция – малая секунда) излагается в тональности VI ступени *As dur*, создавая tonальный контраст и оттеняя финальное изложение темы.

Таким образом, с точки зрения композиции пьесы в рамках одночастности ясно выделяются следующие разделы: первый раздел — *Lento, quasi doina*; второй раздел — *Allegro affanatto, quasi esercizio*; третий раздел — *Allegro deciso, quasi danza*; каденция флейты; Coda *Presto possibile* (см. таблицу 3.8). В итоге, форму данной пьесы можно

определить как сложную трёхчастную безрепризную с каденцией и краткой кодой, основанной на интонационных формулах второго раздела **B**, что вносит своеобразный элемент репризности.

Что касается исполнительских аспектов данной пьесы, важно отметить, что флейтист должен в совершенстве владеть самыми разными современными приемами исполнения (например: *frullato* на строке 1, *glissando* на строке 17, двойных нот на строке 27, *flageoletti* — тт. 32–36 и др.). Исполнителю необходимы навыки прочтения современной музыки, записанной в мензуральной нотации, чтобы сохранить, с одной стороны, метроритмическую точность, не нарушая авторского замысла, а, с другой стороны, добиться свободного, импровизационного исполнения. Необходимо также наличие виртуозной и легкой техники в исполнении пассажей, скачков, различных фактурных приемов. Вообще, можно констатировать, что с технической точки зрения — это самая сложная пьеса для флейты, когда-либо написанная В. Ротару, и одна из наиболее технически каверзных в отечественном флейтовом репертуаре в целом.

Подведем итоги анализа сочинений В. Ротару. Изучение тематических, ладогармонических, фактурных особенностей пьес для флейты и фортепиано В. Ротару продемонстрировало, что основными особенностями этих опусов являются *элементы концертности*. Сказанное можно подтвердить несколькими аргументами:

Важная роль отведена концертным пьесам, в которых композитор, помимо художественных задач, решает и чисто технические. Они очень виртуозны, в них сконцентрированы разные исполнительские приемы, виды флейтовой техники.

Во-вторых, во многих произведениях композитор создает специальные развернутые каденции, которые типичны для жанра инструментального концерта. Так, если для концертных пьес это легко объяснимо, то, появление каденций в скромных по своим масштабам миниатюрах для флейты с фортепиано (ярким примером может служить вторая часть цикла *Сельских картинок*) можно расценить как несомненную примету стиля композитора.

Другой важной тенденцией является стремление к цикличности. Речь идет либо о мини-циклах фольклорного происхождения, либо о сюитных композициях (*Импровизации* как цикл этюдов, *Пейзажи* — 5-частный разножанровый цикл и др.) При этом пьесы либо отграничены друг от друга, как части многочастной композиции, либо объединяются приемом *attacca*, превращаясь в слитно-циклическую композицию (*Фольклорные мотивы*).

Внутри циклов также устанавливается своя логика соотношения частей. Так, в цикле *Пейзажи* Т. Березовикова находит признаки рондальности на базе соотношения темпов *Andante – Moderato – Adagio – Allegro – Lento*. По мнению исследователя, здесь сочетаются две тенденции: «к замедлению в нечетных номерах и к ускорению в четных, что обеспечивает возрастание контраста к финалу» [14, с. 97].

Еще одной важной стилевой особенностью флейтовых сочинений В. Ротару становится *импровизационность*, ставшая, по-существу, одним из основных приемов экспонирования и развития музыкального материала в пьесах для флейты и фортепиано. Об этом свидетельствуют свободное мелодико-ритмическое развитие, причудливая смена темпов и другие приемы.

Использование фольклорных элементов (жанровые и стилевые приметы дойны, сырбы, хоры), можно обнаружить в каждом из проанализированных сочинений.

Что особенно важно для исполнителя, в сочинениях В. Ротару уместно используются разнообразные виды флейтовой техники (мелизмы — трели, морденты, форшлагги, *glissando*, разные виды пассажей, флажолеты, и др.) Тем самым, его сочинения незаменимы в педагогическом репертуаре, репрезентативны в конкурсном процессе, поскольку позволяют выявить уровень исполнительского мастерства участников. Не случайно исследователь творчества В. Ротару Е. Мироненко отмечает «подлинную концертную виртуозность в подаче материала» [90, с. 88].

3.2. Дуэты В. Биткина, Д. Федова, О. Негруцы с участием флейты

Владимир Биткин стоит особняком в ряду композиторов Республики Молдова второй половины прошлого века. Выпускника Московской консерватории по классу Н. Сидельникова (композиция), Ю. Холопова (анализ музыкальных форм), и Э. Денисова (инструментовка) отличает яркое, оригинальное дарование, широчайшая эрудиция, знание как средневекового музыкального наследия (особенно он ценил К. Джезуальдо), так и современных направлений композиции (именно Биткин впервые в молдавской музыке применил элементы додекафонии, алеаторики, инструментального театра и других авангардных техник письма).

Любопытна характеристика творческой личности композитора, данная 30 лет назад музыковедом Г. Пироговой: «Уже в начале творческой деятельности В. Биткина обозначилась характерная особенность его композиторской индивидуальности. В ней

сочетаются как бы «инженер» и «театральный драматург»: яркая театральная образность обретает жизнь в рамках строгой конструктивной обусловленности» [105, с. 6–7]. Если говорить об особенностях творческого процесса, типичного для В. Биткина, то исследователи отмечают чрезвычайную скрупулезность, тщательность «отбора интонационного материала, отработки плана произведения и моментов технологии» [105, с.7].

Идея написания *Каприччио* была подсказана флейтистом Г. Мосейко, первым исполнителем пьесы; ему же и посвящено сочинение. По мнению Г. Пироговой, «в какой-то степени в *Каприччио* отражены первые впечатления, связанные с Молдавией, ее музыкальным фольклором, который поначалу был воспринят композитором как род ориентальной музыки» [105, с. 7]. Тем не менее, ретроспективный взгляд на это сочинение выявляет иные акценты. По нашему мнению, влияние молдавского фольклора в данной пьесе очень опосредованно. Но важно подчеркнуть то, что, по-видимому, это первый в молдавской музыке образец композиции с применением алеаторики и четвертитоновой техники в отечественном флейтовом репертуаре. Именно от этого сочинения ведут нити к композиторским достижениям 1990-х годов, к опусам Г. Чобану, Ю. Гогу и др. В этом контексте, новаторская роль В. Биткина не должна быть недооценена.

Каприччио для флейты и фортепиано (1972) начинается лаконичным и, вместе с тем, характерным для современной музыки шумовым вступлением. Пианист должен, руководствуясь ремаркой композитора, «нажать пальцем на замок рояля и быстро отпустить». Затем, словно из тишины возникает краткая звуковысотная тема *dolce*, в которой композитор избегает повторения тонов, движения по терциям и других приемов тональной музыки. Вслед за выразительной начальной интонацией *a – gis – e* мелодия излагается «изломанно», с широкими скачками в разных регистрах (например, *d* 3 октавы – *h* малой октавы), со скачками на большую септиму, уменьшенную октаву и др.

Пример 49:

The image shows a handwritten musical score for flute and piano. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piano part starts with a forte (f) dynamic and a 'Pedal' marking. The flute part starts with a 'dolce' marking and a 'pp' dynamic. The score shows a melodic line for the flute and a rhythmic accompaniment for the piano.

Подобные приемы говорят о влиянии пуантилизма, и, шире, той тенденции музыки XX века, которая была охарактеризована В. Холоповой как «гипертрофия гармонически-скачковой стороны». Известно, что данное явление восходит своими корнями к нововенской школе, преимущественно к творчеству А. Веберна. Не случайно, среди музыкальных пристрастий В. Биткина были и нововенцы, о чем свидетельствует сочинение *Монолог на имя «Шенберг»* для виолончели соло, созданное к столетию со дня рождения композитора, один из наиболее удачных опусов раннего периода.

Первый раздел *Каприччио* основан на цепочке монологов флейты (всего их 4), что перекликается с важнейшим качеством стиля В. Биткина, о котором музыковед пишет: «склонность к сценическому искусству проявляется у В. Биткина не только в создании музыки для театра и кино. Даже в инструментальных сочинениях композитор прибегает к методам и средствам, способствующим их «театрализации». Его музыка словно соткана из монологов, диалогов, своего рода мизансцен» [105, с. 7].

В *Первом монологе* флейты соло партия фортепиано «безмолвствует» (пример 50), а его мелодическое строение основано на секундовых интонациях и микро-интонировании. Композитор «использует определенную систему обозначений, указывая понижение и повышение на четверть тона и на три четверти тона. Таким образом, данная система записи позволяет фиксировать все разновидности высоты звука в пределах четвертитонового строя» [175, с. 58].

Отметим, «что уже с начала XX столетия поиски шли в различных направлениях. Один путь — микротемперация, то есть освоение микроинтервалики и создание новых инструментов, способных произвести звуки шкалы более дробной, чем двенадцатиступенная» [116, с. 51]. По этому пути в первой половине века пошли Ч. Айвз, Ф. Бузони, М. Матюшин, А. Лурье, И. Вышнеградский, А. Хаба. По-видимому, этот исторически первый пример использования четвертитоновости в молдавской академической музыке XX века.

В этот же период, а именно, в 1913 году, М. Матюшин предложил особую нотацию для четвертитонов. Проблема нотации четвертитонов также заслуживает особого внимания. В современной музыке «высота звука в условиях микротемперации фиксируется в традиционной пятилинейной системе с применением знаков микрохроматики» [122, с. 65]. Следует отметить, что нотация В. Биткина соответствует той, что приведена в книге Ц. Когоутека *Техника композиции в музыке XX века* и связана с творчеством А. Хабы [63, с. 101].

Микроизменения звука внутри мелодической линии, асимметричные нерегулярные ритмические рисунки создают причудливый импровизационный узор. Все развитие, как из ядра, прорастает из звука *d*, к которому добавляются — помимо ближайших темперированных тонов *dis* и *des*, — тоны, отстоящие от исходного звука на четверть тона вверх и вниз.

Пример 50:

The image shows a musical score for Example 50. It consists of two staves. The top staff is for the piano, marked 'Andante (♩ = 63-69)'. It begins with a piano (pp) dynamic and a 3-measure rest. The melody consists of a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bottom staff is for the strings, marked 'lasciate vibrare al niente'. It begins with a 3-measure rest followed by a 3-measure rest.

В дальнейшем это «микространство» постепенно расширяется в обоих направлениях: вниз при помощи звука *cis*, вверх — путем «завоевания» звука *f*, повышенного на четверть тона, либо пониженного на четверть тона.

Несмотря на внетональный характер монолога, выхода за пределы привычной 12-ступенной хроматики в область четвертитоновых соотношений, открывающих целый космос новых звучаний, монолог слушается легко и естественно, благодаря наличию основного тона как центра притяжения, своеобразного «центрального элемента» (термин Ю. Холопова).

Таким центром становится «зона» звука *d* (как сам *d*, так и некоторые его разновидности, *d* пониженный на четверть тона и *dis*). В целом, первый монолог обладает некоей смысловой и конструктивной законченностью.

Второй монолог (цифра 1) основан на изложении мелодии в более высоком регистре (вторая октава) и от иного звука (*e* вместо *d* приобретает роль локального центра). Так же, как и в первом монологе, этот центр представлен своими разновидностями — *eis* и *es*.

Иное значение в этом разделе приобретает фортепианная партия. Автор сохраняет, как и во вступлении, педаль (*primera corda senza sono*). То есть, по указанию самого композитора, пианисту необходимо «пальцем левой руки беззвучно прижать струну в 2-х сантиметрах от колодки; демпферы поднять до окончания этого эпизода». Одновременно в партии левой руки берутся отдельные звуки, исполнение которых, по-видимому, приводит в движение прижатую струну и заставляет ее звучать.

Вообще, в XX веке «расширенная трактовка инструмента для получения новых звуковых эффектов достигается путем нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования и усиления» [116, с. 55]. В этом контексте В. Биткин использует первый принцип, прибегая к приемам, использующим периферийные возможности инструмента, которые не изменяют его физических параметров, но позволяют получить нехарактерные для него звуки, тембры, ударные или пространственные эффекты. При этом образуются звуки как определенной, так и неопределенной высоты.

Из фортепианных приемов, примененных композитором в данной пьесе, отметим, в том числе, «беззвучное нажатие клавиш, дающее пространственную иллюзию отголоска после резкого и коротко взятого аккорда (реверберация свободных струн дает как бы висящий в воздухе «нематериальный» звук). Удар по клавише при зажатой струне — воспроизводит «сухой» стук молоточка».

Логика развития второго монолога связана с расширением диапазона флейтовой партии: если в первом монологе композитор опирается на диапазон *c*, *повышенный на 3/4 тона* – *g*, то в дальнейшем тенденция расширения диапазона мелодической линии сохраняется. Продемонстрируем сказанное в форме таблицы, где в третьей колонке указаны звуковые диапазоны каждого монолога:

Таблица 3.11.

Монолог 1	с т. 3	<i>c</i> с повышением на $\frac{3}{4}$ тона – <i>g</i> первой октавы
Монолог 2	цифра 1	<i>f</i> с повышением на $\frac{3}{4}$ тона 1 октавы – <i>d</i> третьей октавы
Монолог 3	цифра 2	<i>c</i> с повышением на $\frac{3}{4}$ тона 1 октавы – <i>c</i> третьей октавы
Монолог 4	цифра 3	<i>c</i> с повышением на $\frac{1}{4}$ тона – <i>d</i> 4 октавы

Важно также отметить расширение начальной интонации в цепочке монологов: *d* – *d* повышенное на $\frac{1}{4}$ тона в первом монологе, *e* – *f* — во втором, *d* – *f*, повышенное на $\frac{3}{4}$ тона в третьем и *d* – *g* в четвертом.

Такое развитие интонационного ядра выстраивает внутри первого раздела определенные связи на расстоянии, объединяя цепочку монологов: *a a₁ a₂ a₃*.

Важно подчеркнуть и расширение спектра ритмических моделей внутри первого раздела музыкальной формы. Метроритмическое мышление композитора представляется также новаторским. Что касается метроритма, то автор не указывает размер пьесы, хотя внешне она выглядит как написанная в размере 4/4, то есть как сочинение, выполненное в тактометрической или тактовой системе. Тем не менее, анализ музыкального материала позволяет выявить следующие закономерности.

Единицей измерения действительно является четвертная доля, однако число долей в разных тактах различно, и наряду с преобладающими четырьмя четвертями в такте, можно встретить 3 четверти (т. 19), 5 (т. 29), 6 (т. 37) и, наконец, 7 четвертей (т. 47). Сказанное свидетельствует о том, что композитор использует типы «нерегулярной ритмики» по терминологии В. Холоповой [122, с. 175].

Однако, наряду с описанными выше приемами, можно обнаружить и такт, содержащий 6 четвертей плюс восьмая, говорящий об экспериментах В. Биткина с так называемыми «неравнодольными тактами» [122, с. 122]. Подчеркнем, что в системе «неравнодольных тактов» целиком написан раздел *Allegretto* (цифра 5), где восьмая добавляется то ко второй, то к третьей доле.

Пример 51:

The image shows a musical score for Example 51. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (marked 'picc.') and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto (♩=132)' and the style is 'semplice'. There are various performance instructions: 'in tasto a coperto corde', 'premere corde senza suono', and 'con Ped.'. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic complexity.

Таким образом, метроритмическое мышление В. Биткина синтезирует различные тенденции композиторского творчества второй половины XX века. Добавим, что алеаторическая каденция также основана на нетактовых формах музыкального ритма.

Еще одним показательным конструктивным элементом на уровне метроритма является соотношение регулярности и нерегулярности, бинарности и других форм

ритмического деления доли. К ним относятся и особые виды ритмического деления. Композитор выстраивает такты по «регулярному» принципу (4 доли в такте, деление на восьмые), либо привносит элемент нерегулярности (триоли, квинтоли и т. д.). Их использование напоминает прогрессию: триольное деление доли находим во вступлении (т. 2 и т. 10), секстоли и септоли (тт. 30 и 31), квинтоли (т. 35), секстоли (т. 41), и, наконец, новемоли (т. 50). При этом какой-либо строгой закономерности не наблюдается, кроме общей тенденции к использованию деления доли на все большее число звуков.

В следующем разделе музыкальной формы *Allegretto* (ц. 5), о метроритмических особенностях которого уже было сказано, В. Биткин отказывается от идеи четвертитоновости, однако развивает идею нетрадиционной трактовки фортепианной партии. Автор даёт указания: «*premere corde senza sono* (первая струна без звука) и *in tasto a coperto corde* (на струны данного диапазона положить фланелевую ткань и слегка прижать ладонью)». Таким образом, использование фланелевой ткани играет роль сурдины, перестраивая и тембр, и высоту звука. Особый характер звукоизвлечения поддерживает и нетрадиционная нотация (см. пример 51).

Звуковой эффект от этого приема состоит в том, что левая рука на педали держит беззвучно созвучие *c – es*, в то время как правая играет по струнам рояля, покрытых фланелью. По видимому, композитор поставил задачу дистанцироваться от традиционных фортепианных тембров и создать необычный сонорный эффект.

Что касается приемов развития в *Allegretto*, здесь в рамках размера 4/4 плюс одна восьмая композитор оперирует разными комбинациями длительностей, по-разному сочетая на разных долях следующие ритмические модели:

Таблица 3.12.



В 13 тактах используются следующие комбинации, отраженные в таблице цифровом виде (четверть равна 1, две восьмые 2, три восьмые — 3, четыре шестнадцатых — 4):

Таблица 3.13.

1. 2341	4. 4132	7. 2311	10. 1131	13. 1321
2. 1132	5. 2311	8. 1231	11. 2311	
3. 2311	6. 1131	9. 2322	12. 2132	

Таким образом, становится очевидно, что в 3, 5, 7, 11 тактах композитор повторяет комбинацию 2311, комбинация № 2 является зеркально симметричной по отношению к наиболее часто повторяющейся комбинации, а в комбинации № 8 последняя единица переведена вперед и т. д. Схема подтверждает, что свободное, импровизационное музицирование основано на точном расчете, математических закономерностях.

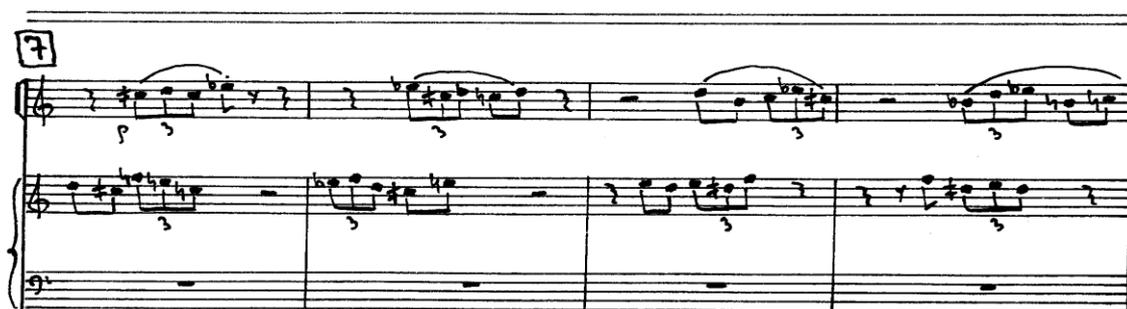
Vivace (цифра 6) — самый развернутый и самый моторный, подвижный из всех разделов *Каприччио*, где токкатность выходит на первый план, подчиняя себе как флейтовую, так и фортепианную партию. Интонационно и фактурно этот раздел обнаруживает определенные связи с тематизмом вступления. Несмотря на отдельные отклонения от 4-дольного метра (3/4, 5/4), в целом сохраняется регулярная акцентность, темперированный строй, а приемы звукоизвлечения в партиях инструментов вполне традиционны.

Пример 52:

The image shows a handwritten musical score for Example 52. It consists of four staves. The top staff is for the flute, and the bottom three staves are for the piano. The score is in 4/4 time and includes markings such as "6 Vivace (♩ = 168)", "muta in fl. gr.", "leggiero", "p ord.", "senza Ped.", and "poco a poco cresc.". The notation shows complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Токкатность достигается при помощи репетиций в партиях флейты и фортепиано, движения ровными восьмыми в триолях, резких переключений регистров, словно «разрывающих» на части фортепианную фактуру. Фактура в целом линейная, иногда с явным «диагональным» соотношением партий.

Пример 53:

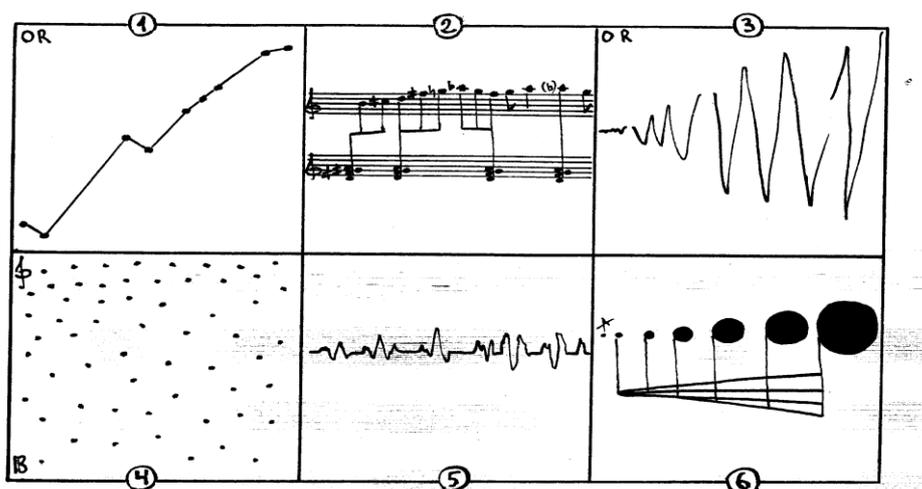


Развитие музыкального материала данного раздела идет в направлении нагнетания звучности, уплотнения фактуры, активности, даже некоторой суетливости основных «персонажей», апогеем которых станет алеаторическая каденция.

Объясняя содержательную идею *Каприччио*, Г. Пирогова отталкивается от слов самого композитора: «ящик с игрушками <...> оживая, они выбираются из своего темного пристанища и, обретая грозную силу, стремятся всюду творить зло. Лишь мудрая сила разума может усмирить их и вновь обратить в безобидные игрушки» [105, с. 7]. В основе пьесы музыковед видит игру «двух начал — разыгравшейся грозной стихии и всепобеждающего разума» [105, с. 7].

Кульминацией пьесы стала каденция, основанная на технике алеаторики (сочетание ограниченной и неограниченной алеаторики), основные параметры которой тщательно разъяснены в нотном тексте. Композитор помещает сюда 6 квадратов, с графическими изображениями внутри, разъясняя в комментариях, как устанавливается порядок чередования квадратов, определяет звуки для импровизации, контур мелодической линии и др. Отметим, что символы и объяснения очень точны.

Пример 54:



Перечислим шесть элементов, использованных в процессе импровизации: тематический звукоряд, исполняемый от любого звука и с приблизительным соотношением интервалов (в квадрате № 1 указан мелодический рисунок); квадрат 2 предлагает готовый «паттерн»; квадрат № 3 — «расширение потока звука от трели до предельных интервалов»; квадрат 4 — «быстрое, хаотическое движение любых звуков высокого и среднего регистров»; квадрат № 5 — «*glissando* с постоянным возвращением к исходному звуку»; и последний квадрат автор разъясняет так: «с ритмическим ускорением унисон расширяется в кластер (для флейтиста любые звуки с данным ритмом)» (ц. 12).

Общая продолжительность импровизации — около 30 секунд, то есть в данном разделе автор использует «хронометрический способ нотации» [122, с. 108], широко укоренившийся в композиторской практике во второй половине XX века.

Заключительный раздел пьесы *Adagio* выявляет новые качества музыкального материала. В партии флейты на смену токатности приходит кантиленность; ходы на широкие интервалы (восходящие и нисходящие ноны, увеличенные октавы) подчеркивают особый лиризм заключительного музыкального образа.

Пример 55:

Любопытно введение композитором новой тембровой краски — «горлового пения» в партии флейты в октавных двухголосных педалях. Как утверждается в книге *Теория современной композиции*, одним из нетрадиционных приемов звукоизвлечения для духовых становится «участие голосовых связок, или пение «в инструмент», приносящее новые сонорные краски» [116, с. 56].

Пример 56:

Незаметно фортепиано утрачивает функцию ударного инструмента и на посткульминационном этапе приобретает певучесть звучания. Флейтовая партия связана с образами разума, благородного чувства и силы духа.

Приведем схему композиционной структуры данной пьесы:

Таблица 3.14.

<i>Andante</i>					<i>Allegretto</i>	<i>Vivace</i>	<i>Cadenza</i>	<i>Adagio</i>
ф-ное вступление	A			ф-ная интерлюдия	B	C	D	E
	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄				
с.1	с.2	ц.1	ц.2	ц.3	4 такта до ц.5	ц.5	ц.6	3 такта после ц.12

Следует добавить, что на расстоянии обнаруживаются некоторые интонационные связи: так, вступление и раздел *Vivace* базируются на схожих интервалах, общие интонации находим в фортепианном вступлении и заключительном разделе пьесы. Общая структура — сквозная, при этом разделы разновелики, различны по способам звуковысотной и метроритмической организации (особое место занимает алеаторическая

каденция). Заключительный раздел *Adagio* с тематической точки зрения воспринимается как реприза, а с образной, драматургической — как эпилог.

Суммируя сказанное выше, подчеркнем, что перед нами — одно из наиболее новаторских сочинений национального флейтового репертуара, объединяющее в рамках единой композиторской концепции самые разные техники композиции XX века: алеаторику, сонористику, четвертитоновую технику и др.

С исполнительской точки зрения это сочинение требует подлинного инструментального мастерства, музыкальной зрелости, серьезной подготовительной работы по «расшифровке» авторского текста в единстве его интонационных и ритмических аспектов. Определенную сложность представляет исполнение микротоновых отклонений на 1/4 и 3/4 тона, «горлового пения», верная трактовка ритмических моделей: так, например, есть опасность перепутать триоли с группами из трех восьмых в рамках «неравнодольного» метра в разделе *Allegretto* (цифра 5), которые исполняются по-разному. Могут возникнуть и ансамблевые проблемы из-за сложного для исполнителей переключения размеров (не указанных в нотном тексте); в подобных случаях целесообразно самим проставить размеры в каждом такте в процессе репетиций.

Как утверждается в исследовании *Теория современной композиции*, техника исполнения четвертитонов на флейте связана с приемом препарирования инструмента. Для этого «прикрывают клапаны скотчем, что дает возможность играть в быстром темпе последовательность четвертитонов. Измененный на четверть тона звук меняет и свою тембровую окраску. Для получения особых красок у флейты изымают середину корпуса, присоединив к головке нижнюю часть, играют на одних головках» [116, с. 57].

Обращают на себя внимание и экспериментальные приемы звукоизвлечения на рояле, что подтверждают следующие ремарки: *lasciate vibrare al niente; играть с правой pedalю, сводя звучность на нет*, свидетельствующие о стремлении В. Биткина создать еле слышимый педальный фон, на котором появляется мелодия флейты.

Известно, что молдавский композитор Д. Федов¹³ был прекрасным пианистом, им создано множество фортепианных сочинений. Тем не менее, в творческом наследии композитора можно найти пьесы для духовых инструментов, среди которых *Концертная пьеса* для тромбона и фортепиано (1973), *Две пьесы* для валторны и фортепиано (1977), *Две концертные пьесы* для трубы и фортепиано (1977), *Концертная пьеса* для трубы и фортепиано (1982), *Концертная пьеса* для валторны и фортепиано (1982). В центре нашего внимания находится *Концертная пьеса* для флейты и фортепиано (1973).

Простой перечень этих сочинений позволяет констатировать, что все они написаны в период зрелости мастера, когда были сформулированы и апробированы его творческие методы, с одной стороны, а с другой, эти пьесы подтверждают предпочтение автора концертным пьесам, в рамках которых создаются благоприятные предпосылки как для демонстрации виртуозных возможностей флейты, так и ресурсов в построении развернутой композиционной структуры.

Концертная пьеса Д. Федова для флейты и фортепиано основана на моторных, танцевальных ритмо-интонационных формулах, «отсылающих» слушателя к молдавским народным танцам. Если привлечь во внимание размер $2/4$ и движение шестнадцатыми, а также использование ритмических формул, включающих синкопы и варьированные группировки шестнадцатых и восьмых, то можно обнаружить аллюзию на народный танец *сырба*. Оно подтверждается также темпом *Allegro vivace* в крайних разделах пьесы, который контрастирует с более спокойным темпом среднего раздела *Meno mosso* (тт. 69–155). Пьеса написана в сложной трехчастной форме с эпизодом в середине и варьированной репризой:

Таблица 3.15.

<i>A</i>			<i>B</i>		<i>A₁</i>		
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a₁</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a₂</i>	<i>b₂</i>	<i>a₃</i>
тт. 1–22	тт. 23–44	тт. 45–68	тт. 69–113	тт. 114–155	тт. 156–179	тт. 180–201	тт. 202–217

Отметим также, что близость к народному музицированию подтверждает еще один аргумент, а именно наличие четких цезур, ясность построения разделов формы, использование вольт, неизменное повторение музыкального материала, типичное для фольклорной сюиты танцев и соответствующее характерной манере фольклорного исполнительства.

Раздел *A* начинается восьмитактовым вступлением фортепиано, в котором композитор избегает экспонировать тематически рельефный материал. Это, скорее, общие формы движения, или, по терминологии Ю. Тюлина, «фоновый музыкальный материал» [116, с. 77], основанный на хроматическом заполнении узкообъемных (терцовых) попевок: направление движения внутри мотива — восходящее, а соотношение самих мотивов — нисходящее.

Мелодические ячейки вступления усложнены за счет проходящих хроматических звуков: тем не менее, на метрически опорные доли такта приходятся в основном прима и терция тонического трезвучия с захватом звуков *d* и *des*. Таким образом, ладотональная

основа пьесы — 12-ступенный *F-dur* с подчеркиванием мелодических ячеек типа *f – g – gis – a* с чередованием диатонической и хроматической разновидностей ступеней.

Подчеркивание отдельных ладовых элементов во вступлении позволяет обнаружить элементы лидийского (ход в мелодии *a – b – h – c*) и миксолидийского ладов (*d – es – e – f*), в то время как ячейка *f – ges – g – as* обогащает исходную ладовую структуру признаками фригийского лада. Таким образом, в простом, на первый взгляд, хроматическом движении звуков кроются богатые ладовые возможности.

Основная тема раздела *A* построена в лидийском *F* с повышенной второй ступенью (*gis*). Здесь, в отличие от вступления, мелодическое развитие более индивидуализировано, с подчеркиванием лидийской кварты при помощи орнаментирования мелодической вершины, что придает мелодии терпкий фольклорный колорит, «вуалирование» увеличенной секунды в мелодической линии на слабых долях такта (в различном метрическом положении). Все эти приемы создают в партии флейты причудливую танцевальную мелодию, поддержанную крайне лаконичным фортепианным сопровождением (сухие нерегулярные синкопированные аккорды терцово-секундового строения).

Пример 57:



Общая структура раздела *A* — простая трехчастная репризная с серединой развивающего типа, причем в среднем разделе партия флейты усложняется за счет октавных скачков, скрытого двухголосия, высокого регистра, благодаря чему весь раздел приобретает виртуозный характер (границами разделов являются такты 8–9, 22–23, 44–45).

В исполнительском плане важно обратить внимание на фортепианное сопровождение раздела *b*, где имитируется цимбальный (или тарафный) аккомпанемент с характерным соотношением «бас-аккорд» и повторяющимися ходами в басу (*d – a – gis – a*).

Пример 58:



Еще одна разновидность этого же фактурного приема обнаруживается в тт. 35–36, где аккомпанемент синтезирует некоторые элементы флейтовой партии.

Пример 59:



Влияние тарафного музицирования можно обнаружить и в кульминации раздела *A* с характерными нисходящими октавными ходами (тт. 61–62). Данный раздел, как и пьесу в целом, отличают архитектурная стройность, пропорциональность разделов.

В *Meno mosso* (раздел *B*) обращает на себя внимание смена темпа и тональности (появление ключевых знаков *h-moll*). Тем не менее, различные ладовые обогащения видоизменяют гармоническую разновидность *h-moll* путем введения дорийской сексты, расцвечивающей мелодию и придающей ей ностальгическое очарование, а появление фригийской секунды в мелодических вершинах (с последующим нисходящим движением) обогащает исходную образность оттенками суровой печали.

В мелодии этого раздела явственно ощущается влияние интонационных особенностей доины, о чем свидетельствуют остановки на долгих звуках; мелодические фразы, нередко начинающиеся трелью, мелизмы. Интонационное единство крайних и среднего разделов обеспечивается вкраплением интонаций увеличенной секунды.

Пример 60:



В образном и конструктивном отношении раздел **B** многосоставен: здесь обнаруживаем два контрастных раздела: *c* (тт. 69–113) и *d* (тт. 114–155). От более созерцательной, дойнообразного характера мелодии в разделе *d* композитор обращается к более драматически-активному музыкальному материалу, который по своей плотности, насыщенности превосходит крайние разделы.

Соотношение разделов пьесы решено довольно индивидуализированно и не вполне типично. Если в крайних разделах акцентируются моторность, танцевальность, музыка носит оптимистичный, объективный характер, то средняя часть вносит контраст, который ощущается в субъективной образной сфере, близкой дойне. Тем не менее, этот контраст долго не выдерживается: интенсивность, виртуозность, драматизм музыкально-выразительных средств приводят к генеральной кульминации именно в разделе *d*, сопряженной с наивысшей сложностью — как языковой, так и исполнительской.

В репризе пьесы раздел *a*₂ излагается без изменений, а в разделе *b*₂ восходящие пассажи заменяются нисходящими, с сохранением каденционного фрагмента, основанного на выразительных нисходящих хроматических интонациях (тт. 39–44 и тт. 196–201).

Несмотря на синтезирующий характер репризы, автор не подвергает развитию, усложнению фортепианную партию, сохраняя ее скупость, графичность, тем самым создавая благоприятные условия для демонстрации экспрессивных и технических возможностей флейты.

Среди исполнительских трудностей коснемся исполнения трелей в тт. 98–111. Они должны быть сыграны равномерно. Поскольку трели построены от разных звуков,

удобство их исполнения также различно. Наибольшую сложность представляют трели от ноты *f* третьей октавы, которую нужно учить в медленном темпе, разными ритмическими рисунками. Также этот прием можно отрабатывать на основе чередования звуков *f* и *g* третьей октавы, добиваясь ритмичного колебания трели.

В тт. 121–129 в мелодических залигованных скачках необходимо добиться интонационно и сонорно чистого звукоизвлечения, поскольку «под лигой» их исполнение затруднено и существует риск «срыва», «треска» в звуке. В тт. 40–44, 146–154, 167–201 особого внимания заслуживает исполнение приема *frullato* со сменой звука на восьмых долях. Четкое, точное, наполненное, «звучное» исполнение этого приема не должно сопровождаться снижением активности звука и его качества к концу 44, 154 и 201 тактов.

Таким образом, основными признаками *Концертной пьесы* являются виртуозность, контрастность моторно-танцевальных и ритмо-интонационных ячеек в крайних частях дойнообразной средней части, опора на ладовые особенности молдавского фольклора (элементы лидийского, дорийского, фригийского и др. ладов). Многоплановый характер среднего раздела со значительным развитием музыкального материала свидетельствует об индивидуальной трактовке сложной трехчастной формы.

Определяя место данного сочинения в национальном флейтовом репертуаре второй половины XX века, отметим, что по опоре на жанровые особенности народной музыки, по ясности и классичности композиционных структур эта пьеса приближается, прежде всего, к флейтовым опусам Владимира Ротару 70-х годов. Сказанное находит подтверждение в монографии Просковьи Ротару [180, с. 100].

Творчество Олега Негруцы¹⁴ для духовых инструментов представлено целым рядом миниатюр, включая *Бурлеску* (2001) и *Пьесу* (2003) для флейты и фортепиано. Обе эти пьесы отличает сходство музыкально-выразительных средств, композиционных структур, стилевых ориентиров, поэтому целесообразно анализировать обе пьесы одновременно, выявляя общее и различное. Важно подчеркнуть, что *Пьеса* для флейты и фортепиано была создана композитором специально для выступления автора настоящей диссертации на Международном конкурсе музыкантов-исполнителей им. Е. Коки. Она настолько понравилась куратору конкурса Евгению Вербецкому, что тот включил ее в программу конкурса в качестве обязательной пьесы.

В *Бурлеске* материал фортепианного вступления (ремарка *Moderato, gracioso*) опирается на различные музыкально-выразительные средства, среди которых: обильное орнаментирование, хроматизация мелодической линии, аккордика терцового строения с

типичными для тарфного (или цимбального) музицирования хроматическим нисходящим ходом в басу (*a – gis – g – fis*) и другие приемы. Важно подчеркнуть игривый, оптимистичный, скерцозный характер, который доминирует во флейтовых пьесах О. Негруцы.

Пример 61:



Крайние части сложной трехчастной формы основаны на теме, в которой, помимо фольклорных прототипов, возникают некоторые аллюзии с тематизмом сочинений Д. Шостаковича и С. Прокофьева (особенно в хроматическом варьировании ступеней лада (*e – es*, начиная с 8 такта). Эта образность в полной мере оправдывает название пьесы: ведь бурлеск (от французского *burlesque*, и итальянского *burla* — шутка) — вид комической поэзии, сформировавшийся в эпоху Возрождения в связи с общим развитием бурлескной поэзии. Комизм бурлеска строится на том, что серьезное содержание выражается несоответствующими ему образами и стилистическими средствами. Элементы шутовства выражаются в неожиданных скачках мелодии, в резких хроматических «перекрашиваниях» мелодической линии (чередование звуков *e – es*), в нарочито примитивном аккомпанементе.

Пример 62:



Если в крайних разделах формы взаимодействие флейтовой и фортепианной партий довольно активно (можно обнаружить переключки, дублировки и другие приемы), то партия фортепиано средней части уходит на второй план и сводится к скупому аккордовому сопровождению.

Раздел *Meno mosso* выполняет функцию *трио* в сложной трехчастной форме, с точной репризой, о чем свидетельствует авторское указание *da capo al Fine*, хотя в репризе начальный раздел значительно сокращен.

Пример 63:



Пьеса для флейты и фортепиано основана на сочетании двух стилевых ориентиров — это влияние джазовой музыки, знатоком которой является О. Негруца, и фольклорного тематизма, который нашел яркое проявление в обеих пьесах.

Композиционная структура пьесы довольно необычна. Несмотря на то, что автор сам дает второе название пьесе — *Рондо*, на наш взгляд, данное определение относится, скорее, к форме второго плана, а формой первого плана следует считать сложную трехчастную. Форму второго плана подтверждает раздел **B**, выполняющий функцию рефрена:

Таблица 3.16.

<i>A</i>			<i>B</i>		<i>A</i> ₁ сокращенное	<i>Coda</i>
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i> ₁	<i>d</i>	<i>b</i> ₂	

Вполне соответствует структуре и авторское обозначение последнего раздела — кода, которая часто является атрибутом сложной трехчастной формы [138, с. 81].

В данном опусе можно обнаружить влияние мелодических и метrorитмических особенностей самых разных фольклорных жанров. Так, мелодика начального раздела *Andante rubato* (a) с его кантиленностью, плавным движением, характерными округлыми мелодическими ходами в объеме сексты, «триольностью» ритмического мышления напоминают о тематизме, характерном для лирических молдавских песен.

Пример 64:

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. It consists of four staves. The top staff is the melodic line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Andante rubato' (a), starts with a melodic line that is highly ornamented and features a triplet. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The second section, labeled 'Allegro vivo' (b), begins with a tempo change and a more rhythmic, syncopated melodic line. The piano accompaniment also becomes more rhythmic. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'mf' and 'p'.

В то же время, гармоническое мышление обнаруживает влияние джазовой гармонии, о чем свидетельствуют альтерации аккордов (например, вводный квинтсектаккорд с пониженной терцией), добавочные тоны в аккордах терцового строения и полиаккорды (например, начальная тоника, возникающая как соединение по вертикали аккордов тоники и доминанты, которую можно обозначить как T_9 или тонический нонаккорд, типичный для джазовой гармонии). Еще одной джазовой краской является тоника не в виде трезвучия, а в виде септаккорда в заключительной каденции начального периода. Общее настроение начального раздела — яркое, праздничное, с красочными гармониями и богато орнаментированной мелодикой.

Раздел *Allegro vivo* (b) тт. 7–37 основывается на жанровых особенностях сырбы, о чем свидетельствует стремительный темп, двухдольный метр, обилие синкопированных ячеек, многократное повторение исходных интонаций. Строение мелодии с восходящими

ходами и трелями в мелодических вершинах придает музыке моторный, радостный и энергичный характер. Партия фортепиано не слишком перегружена, и выполняет, скорее, служебную функцию (намечая смену гармоний и давая метроритмическую пульсацию), приближаясь, тем самым, к манере тарафного исполнительства. Флейтовая партия очень изобретательна, изобилует орнаментикой, неожиданными акцентами, требует ритмически безукоризненного, образно-точного скерцозного исполнения.

Пример 65:

С ладовой точки зрения, в первой теме *a*, и во второй *b*, можно найти признаки лидийского и миксолидийского ладов, а также вкрапления хроматически видоизмененных ступеней (например, второй повышенной и третьей пониженной).

Новый раздел (*c*) тт. 38–74 развивает кантиленные аспекты пьесы, технические трудности здесь отступают на второй план, тематически и образно здесь нет значительного контраста, это, скорее, варьирование уже экспонированного ранее материала. Мелодический рисунок в партии флейты становится более аскетичным и лапидарным, длительности укрупняются до четвертей и половинных, и лишь в каденционном разделе возникают восходящие ходы шестнадцатыми, заимствованные из начальных интонаций раздела *b*.

Первоначальная тема *Andante cantando* теперь появляется в новой тональности *C-dur*, субдоминантовой по отношению к основной тональности. Этот раздел по сравнению с началом пьесы значительно расширен и содержит элементы мелодического, фактурного

и метроритмического развития. Достаточно сослаться на более развитое и самостоятельное, по сравнению с началом пьесы, фортепианное сопровождение с элементами подголосочной полифонии.

Пример 66:



Именно в этом разделе содержится генеральная кульминация пьесы, а уровень технической сложности обеих партий достигает апогея. Репризная часть *A*₁ сокращена, поскольку начинается с раздела *b*.

Что касается исполнительских особенностей данных опусов О. Негруцы, то для дуэта исполнителей важно ощущать чувство ансамбля; умение имитировать как звучание джазового фортепиано, так и тембровые особенности тарафного музицирования (звучание цимбал). Сопровождение должно быть ритмически четким и активным. От флейтиста требуется свободное, легкое исполнение в импровизационной манере, гибкий метроритм с использованием *rubato*, понимание стилевых особенностей этих пьес, виртуозность, равное знание как стилистики джаза, так и национальной специфики. С точки зрения звукоизвлечения, исполнитель должен владеть разными приемами. Это, например, звук с «подъездом» в медленных разделах, а также разнообразная мелизматика (форшлагги, морденты, трели).

В заключение можно констатировать, что проанализированные флейтовые пьесы О. Негруцы отличаются ярким национально окрашенным тематизмом, виртуозной броскостью, эффектностью, демократичностью музыкального языка, что позволяет с успехом исполнять его пьесы на международных флейтовых конкурсах.

3.3. Выводы по главе 3

1. Сочинения для флейты с фортепиано чрезвычайно разнообразны по своим жанровым признакам: от одночастной миниатюры, виртуозной пьесы (*Концертные пьесы* В. Ротару и Д. Федова), до многочастных сюитных циклов (*Сельские картинки* В. Ротару как образец двухчастной танцевальной сюиты фольклорного типа «медленно-быстро», его же 5-частный цикл *Пейзажи*, а также одночастная крупная композиция, основанная на сопоставлении контрастных разделов, *Фольклорные мотивы* В. Ротару).

2. В группе сочинений для флейты с фортепиано, представленных в данной главе, поляризуются две крупные стилевые разновидности. К первой относятся сочинения более традиционной стилевой ориентации, в которых на первый план выдвигаются элементы, восходящие к синтезу классицистской и романтической музыки с характерными приметам молдавского фольклора. Именно здесь мы обнаруживаем ориентацию на сюитный цикл типа «медленно-быстро» по принципу фольклорной сюиты хора – сырба, дойна – сырба (*Andante cantabile*, *Сельские картинки* В. Ротару, *Концертная пьеса* Д. Федова); ассимиляцию мелодических и ритмических особенностей фольклорных жанров (мелодические каденции в духе дойны, прием *parlando rubato* и др.); имитацию тембров народных инструментов (най, кавал, цимбалы).

С отечественным фольклором связан еще один важный признак сочинений упомянутой группы, а именно *импровизационность*, которая проявляет себя в свободном мелодико-ритмическом развитии, фантазийности, неожиданной смене темпов, динамики, фактуры. В *Бурлеске* и *Пьесе* для флейты и фортепиано О. Негруцы можно обнаружить обильное орнаментирование и хроматизацию мелодической линии, с типичным для тарафного (цимбального) музицирования хроматическим нисходящим ходом в басу.

3. Вклад О. Негруцы в развитие этой ветви флейтового репертуара видится, прежде всего, в использовании стилевых примет джазовой музыки: гармонии (альтерированная аккордика, добавочные тоны, полиаккордика) и особенностей фактуры фортепианной партии с опорой на импровизационность музыкального высказывания.

4. Ко второй группе — *авангардного, экспериментального направления* — принадлежит сочинение В. Биткина *Каприччио*. Впервые в молдавской музыке, применив принципы ограниченной и неограниченной алеаторики, сонористики, микротемперации (четвертитоновая техника), В. Биткин наметил одну из важнейших тенденций развития флейтового репертуара последующих десятилетий. Упомянутые выше инновации второй половины XX века обогащаются в его произведении техникой пуантилизма, приемами

инструментального театра, новыми ритмическими системами (*хронометрический* способ нотации, эксперименты с *неравнодольными тактами* и др.). Впервые в молдавской музыке XX века композитор применяет различные новые приемы звукоизвлечения на флейте и фортепиано.

4. МОНОТЕМБРОВЫЕ И МНОГОТЕМБРОВЫЕ АНСАМБЛИ С УЧАСТИЕМ ФЛЕЙТЫ НА ОСНОВЕ ПРОГРАММНЫХ ЗАМЫСЛОВ

Ансамбли с участием флейты представляют собой довольно многочисленный и разнородный класс камерно-инструментальных сочинений. Здесь, прежде всего, выделяются две крупные группы: *сочинения более традиционных составов* и *необычные тембровые миксты*. К первой группе *сочинений более традиционных составов* можно отнести типичные для истории европейской музыки эпохи Классицизма и Романтизма трио, квартеты и квинтеты деревянных духовых инструментов: *Трио* для флейты, гобоя и фагота Д. Киценко; *Irealitatea* для флейты, кларнета и фагота О. Палымского; *Muzică retrospectivă* для флейты, гобоя, кларнета, фагота В. Ротару; *Adio* для флейты, гобоя, кларнета и фагота В. Беяева; *Pentaculus minus* для квартета духовых и *Pentaculus* для квинтета духовых Г. Чобану; *Квинтет* для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны В. Лоринова; *Jocuri pastorale* для квинтета духовых Д. Киценко; *Квинтет* для валторны и квартета деревянных духовых М. Стырчи и др. сочинения.

Иногда подобные составы поддержаны звучанием фортепиано, как, к примеру, в опусах *Respirația florilor* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано Ю. Гогу, *Rugă* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано и *Cunfundare în obscuritate* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано Д. Киценко и др.

Ко второй подгруппе, а именно *необычных тембровых микстов*, относятся такие сочинения, в которых звучание флейты (и других деревянных духовых) объединяется с тембрами струнных и ударных инструментов (например, *Квартет* для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги; *Cinci miniaturi* для флейты, скрипки и вибратона В. Беяева; *Frunză uscată* для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано, *Privire în eternitate* для флейты, альты и ударных, *Grădină nocturnă* для флейты, кларнета, виолончели, ударных Ю. Гогу; *Pustiire* для флейты, гобоя, кларнета, фагота, ударных и баяна О. Палымского; *Octet, op. 5* для флейты, гобоя, кларнета, фагота, скрипки, альты, виолончели и контрабаса С. Бузилэ; *Kyrie* для камерного ансамбля (с участием флейты, гобоя, кларнета, фагота, там-тама, чембало, скрипки и виолончели) и *Концерт для Ars poetica* для флейты, гобоя, кларнета, фагота, ударных, фортепиано, скрипки Д. Киценко и многие другие).

Интересно отметить и соединение тембра флейты с ресурсами человеческого голоса (как в сольном, так и в хоровом его выражении). Приведем в подтверждение сказанному лишь несколько примеров: *6 sonete*: вокальный цикл для голоса, флейты и фортепиано на стихи М. Еминеску О. Палымского; *Aria*: вокализ для голоса, флейты и скрипки В. Ротару; *Dorul*, романс для сопрано, флейты и камерного оркестра на стихи Б. П. Хашдеу Г. Чобану; *Vers* для для голоса и инструментального ансамбля (флейта, гобой, кларнет, скрипка, виолончель) Д. Киценко, его же *Mariengebete* для женского хора и секстета (флейта, гобой, кларнет, фагот, скрипка, виолончель) и *Trinitatea lupului* для женского хора и инструментального ансамбля (флейта, гобой, кларнет, скрипка, виолончель).

4.1. Сочинение С. Пысларь *Sainte*

Пьеса Снежаны Пысларь *Sainte* для 2-х флейт создана композитором в 2005 году и исполнена в 2009 году на международном фестивале *Zilele muzicii noi* в Малом зале Национальной филармонии ученицами Республиканского музыкального лицея им. С. Рахманинова А. Калараш и Н. Березиной. Импульсом к созданию этого опуса стало прочтение стихотворения французского поэта Стефана Малларме *Святая* в переводе Романа Дубровкина:

*В окне, таимом темнотой,
Как встарь, зажегся блеск тяжелый
Мандоры, прежде золотой,
Звеневшей с флейтой и виолой,*

*И требник, ветхий и простой,
С торжественным стихом начальным
Раскрыт монахиней святой,
Как встарь, на гимне величальном.*

*Но ангел озарил стекло,
Неслышно пролетая мимо,
И арфой в руки ей легло
Крыло ночного серафима,*

*И в полумраке витража
Ни струн, ни флейт, ни величанья:
Под пальцами, едва дрожа,
Струится музыка молчанья.*

Стихотворение было написано в 1865 г., опубликовано в 1884 г. С. Малларме посвятил его вполне светской женщине — жене своего друга, провансальского поэта Жана Брюне, Сесиль (Цецилии) Брюне в День ее ангела. Это позволило Малларме отождествить свою героиню со св. Цецилией — покровительницей музыки.

С. Пысларь впечатлил тот факт, что в поэтическом тексте С. Малларме, как, впрочем, и в поэзии других символистов — А. Рембо, Ш. Бодлера, Сен Поля Ру, Петрюса

Бореля, Стюарта Меррилла — много музыкальной символики. Любопытно отметить тот факт, что до Снежаны Пысларь, более ста лет назад, в 1896 году к этому же стихотворению обращался Морис Равель, воплотив его в камерно-вокальном сочинении.

Поскольку пьеса С. Пысларь *Sainte* сочинена для двух флейт без вербального элемента, то ее содержание можно отнести лишь к типу обобщенной программности.

Как видно из текста стихотворения, в нем содержится множество упоминаний о музыкальных инструментах (мандора, флейта, виола, арфа), а также о жанре Магнификата.

В чем все же видится связь нотного текста, созданного композитором, с поэтическим первоисточником и прежде всего, с образом монахини (или святой)? По нашему мнению, обращение к тембру флейты обусловлено тем, что ее диапазон и тембровое своеобразие приближены к женскому (или детскому) голосу, а легкость и светлость тембра также вносят свои штрихи в звуковой портрет юной монахини.

Обращаясь к анализу музыкального материала этого сочинения, прежде всего, отметим, что ладовая основа пьесы довольно интересна. Она написана в традициях модальной техники, свойственной строгому стилю полифонии. Модальным центром выступает звук *c*. Но на первый план выходят регистровые изменения, тематическое варьирование и полифоническая техника свободного канона. Так, уже исходный мотив (или тематическое ядро пьесы) построен на сочетании I, V, IV, V и VII ступеней модуса в регулярном ритме, напоминающем начало темы классической фуги. Затакт восьмой придает теме дополнительное движение, импульс. Внутри себя строение мотива сочетает репетиции на V ступени лада, секундовый и терцовый ход с остановкой на V ступени. Таким образом, данная ступень (наравне с основным звуком лада) имеет наиболее важное значение. Композитор обращается к звукоряду, который выглядит следующим образом: $c - d - f - g - b$, то есть, в нем избегаются полутоновые соотношения, а приоритет отдан мягким, нехроматическим последованиям (малая терция либо большая секунда). Следовательно, в данном виде модальной структуры принципы модуса и принципы тяготения сочетаются, а звуки *c* и, в меньшей мере, *g* выполняют роль «центрального элемента».

Партию первой флейты объединяет несколько разных тематических элементов, построенных по принципу варьирования. Например, С. Пысларь комбинирует три разных мотивных «ядра»: $a - b - c$.

Пример 67:

Flute 1

Flute 2

Fl. 1

Fl. 2

На протяжении всего дуэта композитор изобретательно реализует прием комбинаторики этих трех основных мотивов: *a – b – c*. Приводим схему комбинаторики верхнего голоса:

Таблица 4.17.

	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>b</i>	<i>a</i> ₂	<i>c</i>	<i>b</i> ₁	<i>a</i> ₃	<i>c</i> ₂	<i>a</i> ₄	<i>a</i> ₅	<i>b</i> ₂
тт.	1-2	3-4	5+½	½+7-8	9-10	11+½	½+13-14	15-16	17-18	19-20	21+½
	<i>a</i> ₆	<i>c</i> ₃	<i>b</i> ₃	<i>a</i> ₇	<i>c</i> ₄	<i>a</i> ₈	<i>a</i> ₉	<i>b</i> ₄	<i>a</i> ₁₀	<i>c</i> ₅	<i>b</i> ₅
	½+23-24	25-26	27+½	½+29-30	31-32	33-34	35-36	37	38-40	41-42	43
	<i>a</i> ₁₁	<i>c</i> ₆	<i>a</i> ₁₂	<i>a</i> ₁₃	<i>b</i> ₆	<i>a</i> ₁₄	<i>c</i> ₇	<i>b</i> ₇	<i>a</i> ₁₅	<i>c</i> ₈ (coda)	
	44-46	47-48	49-50	51-52	53-54+½	½+56-57	58-59	60-61+½	½+63-64	65-67	

Проанализируем теперь соотношение голосов. Как видно из партитуры, линия второй флейты «сдвинута» по горизонтали на две восьмые и не повторяет точно ядро темы из партии первой флейты. Здесь использован прием «ритмического суммирования» благодаря тому, что вместо репетиции трех восьмых на звуке *g*, композитор использует один более долгий звук, длительность которого также равна трем восьмым» [32, с. 55]. Сохранен также восходящий ход на сексту и нисходящий на секунду, а вот длительность заключительного звука незначительно изменена ритмически (три четверти плюс восьмая вместо трех четвертей). Точно по такому же принципу строится и второй мотив (*a*₁), в котором «захватывается» мелодическая вершина — звук *c*. В свою очередь, мотив,

обозначенный как *b*, варьирует исходный интервал начального скачка — октава вместо квинты. В данном мотиве суммируются длительности на звуке *g*, а также изменяется масштаб заключительного раздела мелодического отрезка, благодаря чему (несмотря на запаздывание на две восьмые) оба голоса завершают этот раздел одновременно. Именно этот прием создает эффект каденции, цезуры, и позволяет воспринимать 1–10 такты как один завершённый раздел музыкальной формы. Затем, в тактах 11–16 композитор повторяет без изменений такты 5–10.

Обобщая вышеизложенное, можно сделать вывод, что в данной двухголосной фактуре композитор использует принципы канонической имитации, однако трактует их очень свободно, варьируя мелодические линии, нарушая точность повторения — как на звуковысотном уровне, так и на метроритмическом. Тем не менее, эффект имитации все же создается. Если условно принять первый раздел, который мы проанализировали ранее (тт. 1–16), за первую часть формы, то строение следующего раздела основано на тех же принципах: сначала композитор излагает вариантно изменённый раздел *a a₁*, а затем (вновь без изменений) повторяет *b – a₁ – c – b* первого раздела. Изменение ядра в этом разделе довольно любопытно — вместо начального скачка *c – g* композитор применяет октавный восходящий ход *c – c₂*, как бы «намечая» возможность «ответа» в фуге.

Пример 68:

Как видно из приведенного примера, первый элемент изменяется интонационно, но другие «блоки» фактуры повторяются без изменений. Эта трансформация касается в первую очередь значительного повышения регистра до третьей октавы, появления широких интервалов — квинты, сексты, октавы. Еще одно «новшество» обнаруживается в

такте 20: здесь в окончании фразы в партии первой флейты появляется звук *e*, который не содержится в базовом модуле. Если заглянуть вперед, мы убедимся, что этот звук не случаен — он появится еще раз в последнем такте, составив заключительный звук в партии флейты. То есть, произведение, написанное в минорной тональности, оканчивается мажорной терцией. Этот прием, типичный для старинной музыки (от вокальных и инструментальных опусов К. Джезуальдо, О. Лассо и Дж. Палестрины до И. С. Баха), еще раз подтверждает стиливые аллюзии из эпохи Средневековья и Возрождения.

Что же касается композиционных особенностей, получается, что единица формы, о которой шла речь ранее, повторяется с некоторыми вариационными изменениями, а форма в целом принимает следующий вид: первый раздел — такты 1–16, второй — 16–32, третий — 32–48, последний — 48–67. В соотношении этих разделов обнаруживается определенная закономерность — третий и четвертый разделы повторяют материал и структуру двух предыдущих на октаву выше с незначительными изменениями. Форма пьесы — двойная двухчастная, основанная на развитии канонически-вариантной фактуры:

Таблица 4.18.

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	<i>B'</i>
тт. 1–16	тт. 16–32	тт. 32–48	тт. 48–67

Задачи интерпретации данной пьесы следующие: обоим флейтистам необходима практика владения динамикой *piano* в различных регистрах — от первой до третьей октавы, так как диапазон пьесы — от звука *c*¹ до звука *g*³. Поскольку это произведение дуэтное, необходимо добиваться одинаковой динамики, ровного по своему звучанию *piano* в партиях обеих флейт. Так как в пьесе, как было сказано ранее, используются принципы свободной канонической имитации, оба исполнителя должны, во-первых, внимательно проанализировать не только свою партию, но и партию своего партнера, и, во-вторых, добиваться слитности исполнения, которая находит свое выражение в общности артикуляции, в сходном качестве звукоизвлечения, динамики (например, в тактах 8–9 или в тактах 24–25, 30–31). В заключение следует отметить, что С. Пысларь прекрасно овладела техникой полифонического письма эпохи Возрождения, которую изобретательно объединила с современными приёмами комбинаторики мотивных ячеек, что в итоге позволяет отнести данное сочинение к направлению неоклассицизма.

4.2. Сочинения Ю. Гогу и В. Беляева с участием флейты

Флейта участвует в подавляющем большинстве камерно-инструментальных сочинений Ю. Гогу. Среди них — *Frunză uscată* для скрипки, виолончели и фортепиано (1993), *Adiere* для флейты с гитарой (1995), *Așteptare* для флейты, виолончели и ударных (1996), *Grădina nocturnă* для флейты, кларнета, виолончели и ударных (1996), *Privire în eternitate* для флейты, альты и ударных (1996), *Respirația florilor* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (1996), композиция *Mon box* флейты, виолончели, арфы и ударных (1998), *Sonorități* для флейты и фортепиано (2001), *Stelele ochilor* для флейты, ударных и струнного квартета (2001).

Выбор составов, и, особенно, включение в него флейты не случаен: Ю. Гогу — профессиональный флейтист, в 1992 году окончил Молдавскую Государственную консерваторию по классу флейты (класс профессора Иона Захария), работал солистом симфонического оркестра «Телерадио Молдова». Помимо этого, в течение ряда лет как участник ансамбля *Ars Poetica* Ю. Гогу выступал на фестивалях современной музыки в Республике Молдова и во многих странах Европы. Во всех этих ипостасях он зарекомендовал себя как флейтист-виртуоз, исполняя классическую и современную музыку. Многообразие творческих исканий композитора подтверждается и тем фактом, что, как указывают источники [126, с. 218], в молодые годы Ю. Гогу был членом различных отечественных рок-групп и участником некоторых проектов импровизационной музыки. Так, например, в книге *Рок-музыка в СССР* содержится информация о том, что в 1980-е годы Ю. Гогу был членом рок-группы *Модест*, которая в 1982 году приняла участие в фестивале рок-музыки в Западном Берлине. Тем самым, Ю. Гогу как исполнитель всесторонне изучил, а как композитор и апробировал, применил на практике выразительные возможности флейты.

Пьеса Ю. Гогу *Respiration of flowers* (название переводится с английского как *Дыхание цветов*) написана для ансамбля духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет in B, фагот) и фортепиано в 1996 году. Прежде всего, обратимся к «дешифровке» названия произведения. Она напрямую связана со способностью деревянных духовых инструментов, и, прежде всего, флейты, к передаче образов природы. В пользу этого утверждения говорит сама этимология слова: так, с латыни, как замечает В. Давыдова, *flatus* означает «дуновение» [38, с. 21]. Тот же музыковед, исследуя «образные амплуа флейты», связывает семантику её тембра, в первую очередь, с миром природы: «Наиболее традиционным и

издавна укоренившимся в искусстве стало ее «пасторальное амплуа», а также не менее исторически устойчивые и весьма распространенные образы «музицирующей природы». «Пастушеская атрибутика» стала «неким семантическим инвариантом пасторальности с ее первичными жанровыми лексемами (образная сфера идиллии, звуки сиринги, песни и танцы нимф, свирельные наигрыши пастухов или богов, звукоизобразительные мотивы – прием эхо, подражание пению птиц, прочим голосам природы» [38, с. 28]. В своих камерно-инструментальных сочинениях Ю. Гогу продолжает эту традицию, сложившуюся в классической и романтической музыке.

Вместе с тем, трактовка данного инструментального амплуа Ю. Гогу очень современна и нова: с помощью звуковых ресурсов флейты он воспроизводит процесс «дыхания цветов», омузыкаливает жизнь, происходящую в растениях. Известно, что в XX веке возникла даже особая наука — биоэнергетика, которая изучает основные процессы, в ходе которых энергия солнечного света, запасенная в органическом веществе, высвобождается; один из них — дыхание. Это аэробный окислительный распад органических соединений на простые неорганические, сопровождаемый выделением энергии. Таким образом, название пьесы и ее «программа» соотносятся с той тенденцией в развитии музыкальной композиции XX века, которая связана с вовлечением идей, концепций из самых разных отраслей естествознания — математики, физики, биологии. Тем не менее — это, все же, наша субъективная трактовка музыкального содержания пьесы. Сам же композитор так образно высказался о содержании своей пьесы *Дыхания цветов*: «этот образ навеяло цветочное поле, которое колыхалось от ветра, как волны моря, наполняя воздух легким шелестом и незабываемым запахом, который уносил меня... Поэтому и возникло такое название. Что же касается композиторской техники, я использовал разные ее виды — свободную серийную технику, модальную технику, сонористику...»¹⁵.

Действительно, с точки зрения стилистики, сочинение Ю. Гогу, без сомнения, относится к поставангардному направлению, с акцентом на технику сонористики или сонорики. При этом вполне традиционная взаимозависимость «сонористика – алеаторика» здесь не выражена явно, так как вся партитура, в принципе, выписана композитором очень тщательно. «Зоны» импровизации ограничены: так, например, в разделе *D* (тт. с 58 по 80) композитор использует выразительно звучащие восходящие и нисходящие *glissando* в партии фортепиано.

Пример 69:

Приблизительная, неточная нотация характерна для каденции флейты в разделе *A* (тт. 15–36): по словам самого композитора, флейта в данном случае исполняет сонорный пласт (типа педали) на звуках в диапазоне от *c* до *e* первой октавы (к ремарке композитора *Aeolian sonds (to only air)*, относящейся к способу звукоизвлечения на флейте, мы вернемся в конце анализа, в разделе, посвященном исполнительским особенностям данной пьесы).

Пример 70:

По свидетельству самого композитора, тремоло на звуках *c* – *e* исполняется сначала только вдуванием воздуха с последующим добавлением флажолетных тонов, которые носят название *whistle tones*, звучащих на основе обертонов, а не на передувании.

Фактура *Дыхания цветов* основана на разных типах сонорных образований, блестяще освоенных композитором, благодаря чему данное сочинение вписывается в сонористическое направление современной музыки, с его возможностью «наиболее полно выявить и показать во всем многообразии интенсивно развивающуюся картину окружающего мира, желанием более непосредственно выразить многообразие его красок» [80, с. 129–130]. Если следовать за классификацией сонорных созвучий с точки зрения фактурно-гармонического «рисунка», то всё их разнообразие, как пишет А. Маклыгин, можно свести к трем парам: «недлежащие «формы» (пара: точка – пятно), пульсирующие (пара: россыпь – поток) и континуальные (пара: линия – поток)» [80, с. 131]. Так, если мы обратимся к «недлежащим формам», то можно констатировать, что прием «точки» композитором не используется, а вот такая типично сонорная форма звучания, как «пятно», обнаруживает себя в кластерах в партии фортепиано (тт. с 5 по 15).

Пример 71:

The musical score for Example 71 consists of five staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The Flute part has markings 10:8, 10:8, 5, and 6. The Oboe part has a marking 7:8. The Clarinet part has markings 9:8, 5, and 9:8. The Bassoon part has markings 3, 5, 3, 7, and p. The Piano part has markings 8va and 12 Ped. The score shows complex textures with sustained chords and glissandi.

Другая разновидность «пятна» основана на длительных глissандирующих пассажах на струнах фортепиано, звучащих на сплошной педали.

Пример 72:

The musical score for Example 72 shows the Piano (Pno.) part. It includes markings 5:4, 8va, 8va, and mp. The score features complex textures with sustained chords and glissandi.

Среди сонорных фактурных приемов, объединенных в пару («пульсирующие» и россыпь – поток), особое внимание отведено приему «россыпь», которая представляет собой своеобразную звучность, генетические корни которой уходят в колористически «ажурные» пассажи Chopin's etudes. Это последовательность «мелкоритмических точек», плотное по времени соединение которых дает при восприятии эффект суммарно пульсирующей единой звучности» [80, с. 133]. На этом приеме базируется раздел *F* музыкальной формы, где краткие «летающие» пассажи высоких духовых создают узорную «вязь», сопряженную с особым сонорным эффектом — звучащей, звенящей, нерегулярно пульсирующей, дышащей, и очень «живой» материи. Интонационная и ритмическая комплиментарность, взаимодополняемость, полифоничность пластов (или голосов) фактуры «живописуют» дыхание целых лугов, или клумб, населенных разными по размеру и форме цветами со своими «голосами», своей частотой дыхания.

Пример 73:

The image shows a musical score for measures 101 to 104. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and 5:4 polyrhythms. The piano part includes a trill and a tremolo.

На другом полюсе «пульсирующих» фактурных приемов — «поток», под которым понимается «многоголосно пульсирующая звучность» [80, с. 133]. В её основе лежит тип сонорной фактуры, образуемый сплетением нескольких голосов (куда могут включаться россыпи, пятна). По своему качеству поток — уже неделимая «макрозвучность» — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п. Зачастую он связан с усилением полифонических принципов (составляющие голоса могут соотноситься имитационно,

контрастно-полифонически, гетерофонно), дающих эффект слитности, нерасчлененности звучания. Далекими колористическими предшественниками сонорного потока можно считать красочные романтические тремоло-педали.

Последнее наблюдение имеет отношение к строению «потока», основанного на тремолировании большими терциями (с – е первой октавы) в партиях разных инструментов. Иногда исходный пласт дублируется в октаву в партиях других инструментов, а иногда меняется местами, создавая эффект «колышущейся», живой материи. Еще один прием видоизменения «потока» изнутри — его ритмическая «асинхронизация», внутренняя смена составляющих пласт ритмических моделей (доля делится то на 5 вместо 4, то на 10 вместо 8 и т. д.), что видно из следующего примера.

Пример 74:

The musical score for Example 74 consists of five staves. The top four staves are for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The bottom two staves are for Piano (Pno.), with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The Flute part starts with a 4-measure rest, followed by a 5-measure phrase, then a 10:8-measure phrase, and another 10:8-measure phrase. The Oboe part begins with a 3-measure triplet, followed by a 7-measure phrase, and a 5-measure phrase. The Clarinet part has two 9:8-measure phrases. The Bassoon part has two 7:8-measure phrases. The Piano part features a right hand with a 10:8-measure phrase and a left hand with a 9:8-measure phrase. Dynamic markings include *mf*, *p*, *mp*, and *8va*.

Следует отметить, что в трактовке такого фактурного приема, как «поток», композитор придерживается лишь одной его разновидности — названной «устойчивый» поток, который основан «на постоянном звучании заданных звуков без подключения новых высот» [80, с. 133]. В отличие от неустойчивого потока, «перемещающегося» по разным регистрам (что, как правило, даже визуально отражается в партитуре), здесь этот фактурный пласт словно «привязан», прикован к земле, тем самым сонорными средствами живописуя колебание, движение цветов, укорененных в почве, которые могут лишь

колебаться, но не могут летать, перемещаться в пространстве. Это еще одна тонкая колористическая находка Ю. Гогу.

«Континуальная пара» фактурных приемов (линия – поток) также имеет важное значение в анализируемой нами партитуре. «Линия» концентрируется в одноголосных каденциях флейты — в разделе *A*, в фортепианном сопровождении раздела *B*, где она хроматизируется, вовлекая участок хроматической гаммы от звука *des* до звука *as*.

Пример 75:

The image shows a musical score for Example 75, section B. It consists of two staves: Piano (Pno.) and Celeste (Cdo.). The tempo is marked 'piu mosso' and the dynamics are 'mp'. The time signature is 5/4. The music features a chromatic line in the piano part, with notes marked with accidentals (sharps and flats) indicating a chromatic scale from *des* to *as*. The celeste part provides a rhythmic accompaniment.

Важно подчеркнуть, что композитор умело «манипулирует» сонорными «пятнами» разного вида, что, как правило, приводит к их объединению по вертикали с другими разновидностями сонорной фактуры. Ведущее место среди них отводится сочетаниям типа «пятно-поток» (т. 10), «россыпь – поток» в разделе *D*, «линия – поток» (т. 17), хотя можно найти и сочетание типа «пятно – россыпь» (раздел *F*). С одной стороны, логика развития фактуры зиждется на разных сочетаниях фактурных приемов, с другой — концентрируется на одном единственном приеме, как («поток»). К нему композитор обращается в начале и в конце всей композиции, что придает ему свойства вступления и заключения, обрамляя форму в целом.

Пример 76:

The image shows a musical score for Example 76, section C. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), and Celeste (Cdo.). The section is marked with a large 'C' and a measure number '54' at the beginning and '17' at the end. The piano part is marked 'f' and features a complex rhythmic pattern with notes marked '11:8'. The celeste part is marked 'f' and features a rhythmic pattern with notes marked '10:8'. The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Bsn.) are marked with '(tr)' and have a wavy line above them, indicating a tremolo effect.

Еще одним свойством фактуры данного опуса Ю. Гогу является индивидуально трактованная полифоничность, о которой говорилось выше. В этом виде составляющие голоса сонорной фактуры могут соотноситься по принципам имитационной или контрастной полифонии, а также гетерофонии. Усиливаются диагональные соотношения пластов фактуры, что подтверждается следующим примером.

Пример 77:

Несмотря на выдвигание на первый план сонорного аспекта партитуры, все же определенные звуковысотные закономерности влияют на композицию данной пьесы. Так, в одних разделах преобладает диатоника, в других — хроматика. В одних композитор использует лишь одну разновидность фактуры, в других — опирается на синтетический тип фактуры, тем самым выстраивая композиционную логику произведения.

Композиционная структура пьесы в целом основана, с одной стороны, на поляризации, а с другой стороны, на аккумуляции разных приемов сонористики. При этом сонорный слой в диапазоне большой терции первой октавы *c – e* является «цементирующим» всю форму элементом.

С точки зрения исполнительских особенностей данной пьесы, обратимся, в первую очередь, к анализу флейтовой партии. Прежде чем приступить к исполнению этого произведения, флейтист должен приобрести некоторый опыт исполнения современной музыки, особенно таких техник композиции XX века, как алеаторика и сонористика.

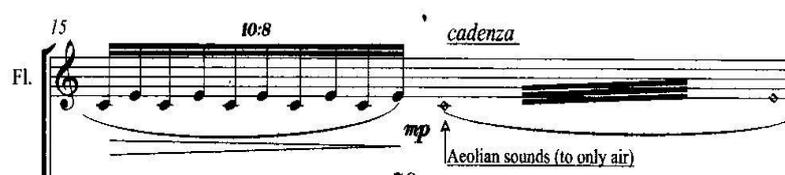
Одновременно необходимо овладеть многими новаторскими приемами звукоизвлечения, как, например, мультифоники, которые сегодня широко применяются в композиторской практике в сочинениях, предназначенных для деревянных духовых инструментов.

Собственно приём мультифоник связан с возможностью исполнять на флейте одновременно два и более звука. По мнению известного флейтиста Джона Мак Мартери¹⁶, «эта техника требует от флейтиста владения и точного контроля над амбушюром и извлекаемым потоком воздуха, а также запоминания необычной, нетрадиционной аппликатуры. Другие ограничения носят следующий характер: не все комбинации звуков возможны; некоторые произведения требуют специфического уровня динамики, а легкость звукоизвлечения может варьироваться от инструмента к инструменту» [197].

В данной пьесе Ю. Гогу использует не просто мультифоники, а так называемую, мультифоничекую трель на звуке — *dis*². Исполнение мультифоника с трелью может возникнуть при помощи соединения или чередования мультифоников. Иногда можно исполнять трели на одном из звуков мультифоника или чередовать две или три ноты. Но флейтисту следует помнить, что “получающиеся при этих трелях созвучия очень изменчивы и часто затруднительны для точной нотации” [121, с. 10]. Поэтому исполнение этого приема связано с тщательным продумыванием различных вариантов нетрадиционной аппликатуры.

Можно отметить и тот факт, что такое выразительное средство, как мультифоники, применяется всеми духовыми инструментами, задействованными в данной пьесе в одном из ее разделов (у фагота они начинаются в т. 48, у кларнета — в 50, у гобоя — в 51 и у флейты — в 53 и длятся на *tutti* до т. 57). Помимо мультифоников Ю. Гогу использует другой новаторский приём звукоизвлечения, так называемые *Aeolian sounds* (эоловы звуки). Название этого специального звукового эффекта, связанного с дыханием, происходит от имени древнегреческого бога ветра Эола. При исполнении этого приема должно быть слышно только дыхание.

Пример 78:



В осмыслении данного эффекта исполнителю определенную методическую помощь может оказать рекомендация О. Танцова, который дает следующий совет по

исполнению *Aeolian sounds*:¹⁷ «Как струны эоловой арфы звучат от ветра, так и флейта начинает резонировать от струи воздуха, направленной в дульце. При этом чистых флейтовых звуков не должно быть слышно» [121, с. 18]. Следует отметить, что Ю. Гогу обогащает звуковой эффект *Aeolian sounds* приёмом *тремоло*, что придает данному фрагменту произведения определенную образную напряженность.

Еще один новаторский исполнительский прием игры на флейте, который применен в данном произведении под названием *whistle tones (W.T.)* (вистл-тоны — *свистящие звуки*)¹⁸, связан с тихим флейтовым свистом. Этот прием, по словам Д. Мак Мартери, основан на технике извлечения «очень слабых, неотчетливых звуков в высоком регистре, возникающих благодаря выдуванию через флейту малого количества воздуха с помощью расслабленного амбушюра. Поскольку *whistle tones* тусклые, вялые и едва различимые, неустойчивые и непрочные, композитор с воображением может с их помощью добиваться чудесных эффектов» [197].

По методике О. Танцова, существует несколько способов исполнения вистл-тонов. «Можно использовать призывок на любой аппликатуре. Причем в верхнем регистре это сделать сравнительно легко. <...> Второй способ — использовать аппликатуры нижних нот. Получающиеся здесь вистл-тоны следуют как обертоновые серии. При исполнении обоими способами флейта должна быть сильно повернута от себя» [121, с. 17]. Следует подчеркнуть, что Ю. Гогу рекомендует использовать второй способ извлечения вистл-тонов.

Из собственной исполнительской практики автору данной работы известно, что *whistle tones* напоминают по своему звучанию тихий свист и извлекаются при полностью расслабленном амбушюре и направлении потока воздуха поверх того места, где обычно находится желаемый звук. Ю. Гогу применяет этот прием в тт. 17–21, 25–32. Здесь исполнителю флейтовой партии необходимо добиться определенного звукового эффекта, связанного с образами шороха, шума цветущего луга на ветру.

Еще одной довольно трудной задачей для всех участников ансамбля является проникновение в довольно сложное метроритмическое мышление композитора, связанное с особыми видами ритмического деления (квартоли в начале пьесы, квинтоли и наноли в т. 2, децимоли в т. 4), а также с сочетанием по вертикали разных ритмических рисунков. Например, в такте 6 в партии флейты следуют друг за другом квинтоль, триоль, квинтоль и децимоль, а в партии гобоя — последовательность двух септолей и квинтоли, у кларнета — сочетание квинтоли и двух нонолей, у фагота — исключительно квартоли, а в партии

фортепиано — синкопированные выдержанные аккорды. Благодаря такой ритмической идее создается полиритмическая ткань, в которой доли постоянно не совпадают, акценты «разбалансированы», а результирующая оркестровая фактура — «дышащая», ритмически неорганизованная, хаотичная, как в живой природе. Этот прием становится ведущим на протяжении всего произведения Ю. Гогу, за исключением каденции.

Этой каденции, в которой участвуют лишь флейта и фортепиано, следует уделить особое внимание. Если в партии фортепиано использована ограниченная алеаторика (сонорный кластер в зоне звуков, ограниченных тонами *c – e* первой октавы), то в партии флейты Ю. Гогу чередует *whistle tones* на *piano* с привычным звукоизвлечением на *mezzo forte*, тем самым пытаясь добиться определенного пространственного эффекта, соотношения и переключения планов «близко – далеко». В партии фортепиано в это время используются на фоне кластера приемы «нарастания – убывания» силы звука, усиливающие описанный выше эффект в партии флейты.

Двухчастный квартет Ю. Гогу *Ночной сад* для флейты, кларнета, виолончели и вибратона был создан композитором в 1996 году.

Внешним стимулом, поводом для написания этой пьесы стало стихотворение русского поэта первой половины XX века Н. Заболоцкого, написанное в 1936 году с тем же названием [49]. Сам композитор в переписке с автором данной работы признался: «По поводу *Ночного сада* — за основу я взял образ из стихотворения Заболоцкого, если я не ошибаюсь, с одноименным названием. Мне очень понравилось состояние после чтения этого стихотворения, которое меня и вдохновило на написание этой пьесы»¹⁹. Чтобы лучше передать, какие поэтические образы так повлияли на композитора, приведем текст стихотворения полностью:

*О сад ночной, таинственный орган,
Лес длинных труб, уют виолончелей!
О сад ночной, печальный караван
Немых дубов и неподвижных елей!*

*Железный Август в длинных сапогах
Стоял вдали с большой тарелкой дичи.
И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельца птичьи.*

*Он целый день метался и шумел.
Был битвой дуб, и тополь — потрясеньем.
Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел,
Переплетались в воздухе осеннем.*

*И сад умолк, и месяц вышел вдруг,
Легли внизу десятки длинных теней,
И толпы лип вздымали кисти рук,
Скрывая птиц под купами растений.*

*О сад ночной, о бедный сад ночной,
О существа, заснувшие надолго!
О вспыхнувший над самой головой
Мгновенный пламень звездного осколка!*

При небольших масштабах квартет звучит довольно протяженно из-за медленного темпа и особенностей нотации, создавая ощущение произведения, состоящего из разных «звуковых», сонорных «событий». Действительно, по сравнению с проанализированным ранее опусом *Дыхание цветов, Ночной сад* имеет больший «крен» в направлении «графической нотации». Здесь обнаруживаются элементы так называемой «time notation» [48] или «временной нотации», основанной на «хронометрировании отдельных отрезков партитуры при свободной и гибкой реализации нотных знаков внутри них, влекущей за собой как произвольную длительность звучания нот в каждом отдельном голосе, так и приблизительные вертикальные соотношения голосов» [48, с. 102]. Признаки указания в секундах длительности отдельных участков партитуры можно обнаружить в следующем примере.

Пример 79:

Соотношение линий основано на различных малосекундовых *tremolo* в условиях приблизительной ритмической пульсации (в партии вионофона — *tremolo* на звуках *h – c*, в партии виолончели на звуках *cis – d*, в партии кларнета на звуках *dis – e*, в партии флейты на звуках *f – ges*). Этот прием далеко не случаен; так, по словам Ц. Когоутека, в тремоло содержится «зародыш алеаторики», так как частота, быстрота исполнения данного приема не может быть определена композитором точно и является

приблизительной, исполняемой по усмотрению инструменталиста. Фактура, возникающая здесь — квази-полифоническая, с акцентом на «диагональном» измерении последней.

Пример 80:

Musical score for Example 80, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and ending with a half note. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a bass clef with a dense rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a similar dense rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf* and *p*. There are also slurs and accents over certain notes.

Эффект канонической имитации с участием звуковысотного параметра (как в примере 80), дополняется ритмическим каноном.

Пример 81:

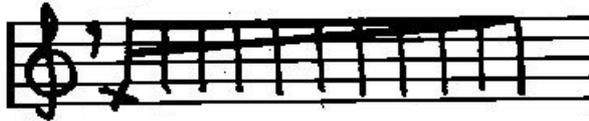
Musical score for Example 81, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a dense rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is a treble clef with a similar dense rhythmic pattern. The third staff is a bass clef with a similar dense rhythmic pattern. The bottom staff is a bass clef with a similar dense rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf* and *p*. There are also slurs and accents over certain notes.

Подобный тип алеаторики Ц. Когоутек определяет как «полифоническая, линейная, каноническая алеаторика», которая может возникнуть в случае «имитации мелодической линии голоса другими голосами в одинаковом или произвольном темпе и интервале, с произвольным промежутком времени» [63, с. 250]. Судя по особенностям нотации данного фрагмента, выполненной композитором, интервал вступления и его шаг полностью отданы на «откуп» исполнителям и могут быть абсолютно произвольными — как с метроритмической, так и со звуковысотной точки зрения.

Наряду с алеаторикой звуковысотного аспекта партитуры, в приведенном примере обращают на себя внимание и метроритмические способы создания алеаторической композиции. Так, следующий прием, впервые появляющийся в партии флейты в ц. 5 и

пронизывающий всю фактуру цикла, означает в нотографической практике алеаторики постепенное ускорение ритмической модели.

Пример 82:



Следующим элементом, естественно комбинирующимся с фрагментами алеаторического происхождения, является развитие звуковых пластов на основе глоссандирующей смены высот. Такой прием основан на одной из базовых закономерностей сонористики и музыки тембров, в которой на первый план выходит своеобразный монтаж «контрастных, различными способами (алеаторно, сериально, ладово, пуантилистски и т. д.) созданных звукокрасочных пластов» [63, с. 250]. Примерами подобного типа монтажа могут быть два обозначения: один — для стабильных, малоподвижных звуковых пластов, другой — для звуковой «массы», которая движется по своеобразной «параболе», как бы осциллируя. Так, в ц. 22 встречается соединение обоих обозначений.

Пример 83:



Общая композиционная логика данного опуса основывается на смене контрастных фактурных «блоков», их монтаже. Первым таким «блоком» оказывается образ ночного сада, полный шорохов, таинственных звуков, «постукиваний» с изменяющейся, нарастающей скоростью повторения тонов, с общей интонационной основой, построенной на малых секундах в тремоло (на звуках — *h – c* в партии вибратона, *cis – d* у виолончели, *dis – e* у кларнета и *f – ges* в партии флейты). Таким образом, фактура, основанная на музыке тембров, намечает пусть и «рваную», фрагментированную, но, все же, осмысленную мелодическую линию (хроматическое восходящее движение), как бы «раскрашенную» разными тембрами. Затем эта линия излагается в обратном, нисходящем

движении. Этот «блок», охватывающий цифры с 1 по 10, можно условно обозначить как раздел *A*.

Следующий раздел первой части *B* (щ. 11–14) строится на контрастном мелодико-ритмическом материале, который с точки зрения семантики может быть сравним с пением ночных птиц и жужжанием насекомых. Этот эффект достигается использованием коротких попевок из мелких длительностей, с характерным (как в птичьем пении) восходящим завершением мотива, а также орнаментикой (изобилие форшлагов) в партии флейты.

Пример 84:



Важно подчеркнуть, что новый элемент экспонируется при сохранении по вертикали предыдущего музыкального материала — тремоло и ускоряющихся ритмических рисунков при ненотированной звуковысотности. Таким образом, здесь использован прием подключения новых фактурных линий к уже имеющимся. Принцип контраста сочетается с развитием ранее использованного материала, а форма в целом обретает определенную целостность, интегративность.

С точки зрения классификации сонористических фактурных приемов, о которых было сказано в связи с анализом пьесы *Дыхание цветов*, здесь мы находим следующие: ««точка» (отдельные звуки-точки в партии флейты с форшлагом), «россыпь» (мотивы мелкими длительностями в партии флейты), «поток» — в партии вибратона (он то стабилен — в ц. 10, то мобилен — в щ. 11–13)» [29, с. 87] Как видно из анализа партитуры, первая часть двухчастного цикла построена в безрепризной форме *A B* с элементами синтетического второго раздела.

Вторая же часть (с ц. 15), будучи внешне построена на новом тематическом и фактурном материале, тоже вовлекает в свою орбиту малосекундовые тремоло, ускоряющиеся ритмические фигуры и имитацию пения птиц. Обратим внимание на новый тематический элемент, экспонированный во второй части цикла. Это мелодия ровными долгими звуками (половинные длительности и половинные с точкой, разделенные паузами), оперирующая скачками на тритон, увеличенную квинту, увеличенную сексту.

Тем не менее, интонационно этот раздел не кажется диссонантным и напряженным, может быть, из-за ритмического решения композитора, либо, из-за тембрового решения (эта тема поручена солирующей виолончели). Исходный образ подвергается трансформации, динамизируется из-за проникновения в фактуру мотивов «пения птиц», малосекундовых тремоло. Другим фактором развития сочинения является рост алеаторных импровизационных элементов, динамическое нарастание, «поток» в партии вибратона и ряд других приемов музыкальной выразительности.

Пример 85:

The image shows a musical score for Example 85, consisting of four staves. The top staff is for Violin (Vc), marked with dynamics *pp* and *con csgno*. It features a complex rhythmic pattern with a 5/7 time signature, followed by a 4/4 section, and a 3/4 section. The second staff is for Flute (Fl), marked with *mp* and *φ*. The third staff is for Clarinet (Cl), also marked with *mp* and *φ*. The bottom staff is for Viola (Vc), marked with *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

С точки зрения исполнения данный опус представляет собой определенную сложность для музыкантов, прежде всего, из-за отсутствия жестких метроритмических параметров, полной свободы метроритмического мышления, которую композитор предоставляет исполнителю. Каждый из музыкантов должен ориентироваться на других участников ансамбля, стараясь придерживаться такого же темпа, сходного исполнения ритмических моделей и т. д., поддержания подобных временных соотношений, пропорций разделов и других параметров. Например, в начале сочинения, где исполняется тремоло у вибратона, затем у виолончели, кларнета и флейты, это квази-каноническое проведение мелодического элемента в партиях всех инструментов требует большой слаженности исполнения, которая достигается в процессе тщательной и длительной репетиционной работы.

Здесь требуется большое ансамблевое чутье, постоянный контроль над звучанием партий других инструментов ансамбля, а также детальная проработка границ разделов музыкальной формы, цезур, где завершается один тип фактуры и начинается другой. Во

второй части цикла, в ц. 18, партия флейты полностью ненотирована и основана на технике ограниченной алеаторики.

Перед исполнителем флейтовой партии встают две проблемы. Первая — мелодическое «наполнение» импровизации: необходимо заранее подготовить, осмыслить весь мелодический материал данного раздела, который по своему звучанию должен естественно развивать идеи композитора, не противоречить стилистике произведения. Такие навыки импровизации — большая редкость для музыкантов академической направленности. Вторая проблема связана с временными аспектами исполнения, так как все четыре инструмента исполняют алеаторический фрагмент, сигналом к смене музыкального материала является вступление вибратона.

Опус В. Беляева *Adio* для квартета деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет и фагот) был создан композитором в 1996 году, после визита к сестре, проживающей в Испании. «Чудесная страна...», — говорит композитор, вспоминая об истории создания этого произведения. — Вначале возникло само слово *Adio*, аллюзия на прощание с чем-то хорошим, грусть. Что касается музыкально-выразительных средств в данной пьесе, то они приближены к импрессионизму, с его характерными приёмами многослойной фактуры и глиссандо, что, по моему мнению, отражало многокрасочный образ Испании. В конце произведения остается звучать одинокая печальная флейта, символизирующая расставание с прекрасной страной»²⁰. Композитор жалеет о том, что *Adio* так мало исполняют, потому что «оно сочинялось на одном дыхании...вдохновенно...»²¹. При выборе инструментального состава композитор ставил перед собой определенные задачи.

По его словам, «это первый опыт написания квартета для деревянных духовых инструментов. На появление этого произведения значительно повлияло возникновение ансамбля *Ars Poetica*, который в то время был на «пике» своей формы. Многие композиторы тогда специально сочиняли произведения, рассчитанные на первоначальный состав *Ars Poetica*, поскольку в то время его участниками были высокопрофессиональные исполнители, влюбленные в современную музыку: Ю. Гогу (флейта), В. Хэбэшеску (гобой), М. Корецкий (кларнет) и, по-моему, если я не ошибаюсь, Н. Савин (фагот). С этими музыкантами можно было спокойно экспериментировать, поскольку они владели всеми видами исполнительской техники, понимали современный музыкальный язык»²².

С точки зрения техники композиции, композитор утверждает, что в основе *Adio* лежит «прием контролируемой алеаторики. По своей структуре это свободная форма, а в середине — контролируемая алеаторика, по горизонтали и вертикали. Конечно, в процессе

написания сочинения я мыслил горизонтально, но проверял и вертикаль, чтобы добиться в меру диссонантного звучания»²³. В контексте сказанного можно заметить, что *Adio* — не единственное произведение В. Беляева, в котором композитор обращается к ресурсам сонористики и алеаторики. Так, по мнению молдавского музыковеда М. Белых, в другом своем сочинении *Axis* для 12 струнных инструментов, композитор также «органично вписался в это музыкально-стилевое направление» [157, с. 135].

В анализе данного сочинения в первую очередь обращает на себя внимание отсутствие цезур, текучесть музыкальной фактуры (не случайно композитор упоминал о горизонтальном, линейном мышлении в процессе создания этой партитуры). При этом все же прослеживается определенная композиционная структура, связанная с повторением однотипных или схожих тематических элементов. Так, в *Adio* использован музыкальный материал, который выполняет функцию рефрена: он появляется трижды, в начале (в тт. 1–12), в середине (там этот раздел несколько сокращен, тт. 32–35) и в завершении (в тт. 59–65). Таким образом, композиция сочинения приближена к форме рондо.

С точки зрения тематического экспонирования, все эти разделы снабжены очень ярким, запоминающимся мелодическим материалом, основанным на приеме тремоло в диапазоне малой терции: *e – g*, *c – es*, *gis – h* в 1–10 тактах; *g – b*, *gis – h*, *f – as* в 32–35 тактах; и *fis – a*, *e – g* в 59–63 тактах произведения.

Пример 86:

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, labeled 'Пример 86'. The score is written on four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It begins with a tempo marking of quarter note = 40. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is characterized by tremolos (tr.) in various registers, with dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. Specific notes and intervals are indicated, such as *e – g*, *c – es*, *gis – h*, *fis – a*, and *e – g*. The notation includes slurs, accents, and other performance instructions.

Здесь фактура напоминает отчасти пуантилизм, так как состоит из изолированных звуков-точек (малотерцовых тремоло), «рассыпанных» в разных регистрах. Для каждого из них композитором тщательно выписана динамика — с постепенным нарастанием

звучности и затем затиханием. С другой стороны, соотношение отдельных планов фактуры говорит об акценте на диагональных соотношениях, на эффекте имитации мотива разными инструментами. Особая роль отведена партии фагота: партия этого инструмента строится на коротких, как бы «ворчащих» мотивах, оформленных довольно острым, рельефным ритмическим рисунком.

Исполнительские проблемы данного опуса состоят, в первую очередь, в стилистически и технически верном, точном исполнении разнообразных украшений, и, в особенности, трелей и форшлагов. Важно добиться, чтобы все ансамблисты на деревянных духовых инструментах исполняли украшения с равной скоростью колебания звуков, например, в трели, и с одинаковой манерой завершения трели. В качестве рекомендации можно посоветовать проконсультироваться с композитором, поскольку у него есть четкое представление, какая трактовка украшений больше соответствует авторскому замыслу, является более точной с колористической точки зрения. Известно, что в академической музыке трель «представляет собой быстрое чередование двух звуков: обозначенного нотой со знаком *tr* и его верхнего вспомогательного. Сумма входящих в трель звуков обычно составляет нечетное число. В зависимости от характера музыкального рисунка, трель может исполняться с заключением, состоящим из двойного форшлага» [107, с. 39]. В отличие от классической музыки, современный автор может привнести некие иные нюансы в исполнение, и важно выслушать и учесть его рекомендации. Например, в тт. 43 и 48 необходимо избежать ритмического несовпадения, и в условиях моноритмической фактуры требуется синхронно брать звук в трели и снимать его.

Пример 87:

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '43', consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with several trills, each marked with 'tr.' above the notes. The middle and bottom staves provide accompaniment. The second system, labeled '48', consists of four staves, all with treble clefs. It shows a complex texture with multiple trills across the staves, each marked with 'tr.' above the notes. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Помимо трелей, партии инструментов изобилуют так называемыми короткими (или перечеркнутыми) форшлагами. Их особенность состоит в том, что они исполняются как короткий затактовый звук. Время, необходимое для его исполнения, берется за счет предшествующего ему звука. Особенность применения короткого форшлага в этой

пьесе состоит в том, что данное украшение использовано в условиях очень медленного темпа, что придает иной характер звучания — более протяжный, немного не соответствующий классической или романтической музыке. Еще одна особенность состоит в том, что форшлагги построены на довольно широких интервалах септимы, октавы, ноны. Из анализа партитуры можно заключить, что эти форшлагги звучат скорее, как украшения в традиционной музыке Востока²⁴, следовательно, этот особый колорит необходимо подчеркнуть в процессе исполнения.

Нередко камерно-инструментальная фактура строится на диалогировании инструментов по парам: например, в тт. 46–47 партии флейты и гобоя, с одной стороны, и партии кларнета с фаготом, с другой. Диалог построен на идентичных ритмических рисунках, что требует от инструменталистов точности игры — как с интонационной, так и с метроритмической точки зрения. Другая исполнительская проблема — сложные ритмические структуры, синкопирование (как внукритактовое, так и междутактовое), переменный размер и др. приемы.

4.3. Выводы по главе 4

1. Подводя итоги изучения многотембровых ансамблей с участием флейты в современной молдавской музыке, следует подчеркнуть, что этот класс сочинений представляет большую ценность по своим эстетическим и стилевым решениям. Каждое сочинение из этой группы отличается индивидуальной композиторской концепцией, новаторством музыкального языка, активным освоением достижений музыкального авангарда второй половины XX века.

2. Общей чертой всех опусов является их явная или более завуалированная, скрытая, обобщенная программность, возникающая либо как результат жизненных впечатлений (созерцание цветущего луга в сочинении Ю. Гогу *Respiration of flowers* или посещение Испании в произведении В. Беляева *Adio*), либо как следствие художественного воздействия на композитора произведений, принадлежащих другим видам искусства (стихотворение Н. Заболоцкого как повод для написания пьесы Ю. Гогу *Ночной сад*; стихотворение С. Малларме *Святая* в опусе С. Пысларь). Именно в этих сочинениях возникают новаторские художественные концепции, не встречавшиеся ранее в современной молдавской музыке: например, «биоэнергетическая концепция» пьесы *Respiration of flowers*, в которой с помощью звуковых ресурсов флейты (и других духовых инструментов) воспроизводится «дыхание цветов», омузыкаливается жизнь растений.

3. В плане музыкальной технологии в данной группе сочинений на первый план выходят такие техники композиции, как сонористика и алеаторика, которые, тем не менее, в каждом сочинении применяются по-своему. Так, в опусах Ю. Гогу обращение к сонористике связано с приёмами линейной полифонии, что влечет за собой усиление полифонических принципов мышления, приводя к имитационному, контрастно-полифоническому, гетерофонному соотношению голосов (по вертикали), а также монтажному соотношению контрастных фактурных «блоков» по горизонтали.

Приемы техники ограниченной алеаторики и сонористики в опусах Ю. Гогу дополняются элементами модальности, додекафонии, в то время как в произведении В. Беляева используемый им прием контролируемой по горизонтали и вертикали алеаторики продолжает традиции П. Булеза.

Тем не менее, сближает все проанализированные здесь сочинения обращение к таким наиболее типичным приемам сонористической фактуры, как недлящиеся формы («точка – пятно»), пульсирующие («россыпь – поток») и континуальные («линия – поток»). Их сочетание зачастую приводит к построению целостной, акустически неделимой на элементы «макрозвучности», обладающей своим индивидуальным набором признаков. В аспекте метроритма Ю. Гогу и В. Беляев используют «временную нотацию», прием ритмического канона и др.

4. Монотембровый ансамбль С. Пысларь *Sainte* для 2-х флейт можно отнести к новаторской группе сочинений, но с опорой на другую технику письма — полифоническую, которая укладывается в направление неоклассицизма. В образно-стилевом плане программность определила обращение к полифоническим приемам (технике свободного канона, имитации, приему ритмического суммирования и др.), а также использованию в заключительной каденции произведения так называемой «пиккардийской терции».

5. С точки зрения исполнительского арсенала, в опусах Ю. Гогу обнаруживаются сложнейшие новаторские приемы звукоизвлечения и игры на флейте, такие, как мультифоники, *Aeolian sounds*, *whistle tones* и многие другие. Важно подчеркнуть, что они не просто задействованы как интересный или малоизвестный прием, но адекватно и художественно убедительно отражают замысел композитора, соответствуют его звуковой концепции, эффективно используют те сонорные возможности, которыми эти приемы обладают.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Новые научные результаты. Исследование камерно-инструментальных сочинений с участием флейты композиторов Республики Молдова **привело к решению важной научной проблемы**, заключающейся в формировании целостной картины развития данной жанровой области во второй половине XX – XXI вв., что существенно дополняет и обогащает представление об их художественной ценности и значении в отечественной музыкальной культуре. Решение обозначенной научной проблемы привело к следующим основным выводам.

1. В диссертации исследованы сочинения для флейты разных исполнительских составов, жанров и стилевых направлений, созданные во второй половине XX и начале XXI веков композиторами В. Беляевым [34], В. Биткиным [175], Ю. Гогу [29], О. Негруцей, С. Пысларь [32], В. Ротару [28, 30, 33, 176], З. Ткач [31], Д. Федовым, Г. Чобану [35].
2. В данном исследовании сформирована методологическая база, на основе которой изучена вся важнейшая научная литература по проблеме флейтового искусства, включающая труды об историческом развитии инструмента флейты [173, 172, 171], о проблемах исполнительства [129, 38], а также литература по общим проблемам теории современной музыки [48, 80, 76, 141, 143, 163].
3. Проанализированные нами произведения для флейты представляют собой широкую жанровую панораму, в которой представлены:
 - 1) Миниатюры:
 1. Отдельные миниатюры — *Концертная пьеса* и *Andante cantabile* [28] В. Ротару, *Каприччио* В. Биткина [175], *Концертная пьеса* Д. Федова, *Бурлеска* и *Пьеса* О. Негруцы, *Флейта Марсия* и *Sainte* С. Пысларь [32], *Spatium sonans* Г. Чобану [35].
 2. Циклы миниатюр — *Пейзажи* (5 миниатюр), *Импровизации* (11 пьес для флейты соло) В. Ротару [176].
 - 2) Сочинения крупных форм: *Соната* для флейты соло З. Ткач [31], *Сюита Сельские картинки* В. Ротару [30].
 - 3) Композиции для разнотембровых инструментальных ансамблей — *Respiration of flowers* и *Ночной сад* Ю. Гогу [29], *Adio* В. Беляева [34].
4. Флейтовый репертуар за указанный период претерпел значительную стилевую

- эволюцию от пьес, в которых стилистика классической и романтической музыки сочетается с направлением фольклоризма (*Andante cantabile* В. Ротару [28], *Концертная пьеса* Д. Федова), — до использования техники алеаторики, пуантилизма, микрохроматики и других, относящихся к поставангардному направлению современной музыки (*Каприччио* В. Биткина [175], *Spatium sonans* Г. Чобану [35], *Respiration of flowers* и *Ночной сад* Ю. Гогу [29]).
5. На основе исследования особенностей исполнительских интерпретаций в современных сочинениях для флейты были выявлены различные фонические эффекты и эксперименты со звуком, как например, флажолетная техника, *glissando*, языковое *pizzicato (slap)*, *doubleton*, мультифоники и др. [30, 33, 175].
 6. В плане *флейтового исполнительства* в отечественной музыке второй половины XX века также произошли важные эволюционные процессы. Здесь были апробированы многие новаторские приемы, касающиеся звукоизвлечения [35], которые позволили не только расширить тембровую палитру флейты, но и внедрить нетрадиционные приемы артикуляции и исполнения штрихов. Эта тенденция позволила высвободить метроритмическую сторону сочинений с участием флейты [29], придав новый импульс развитию именно этих аспектов музыкальной композиции. Подобные трансформации произошли и в сфере динамики, где наряду с расширением палитры динамических нюансов, использован феномен тишины как одно из важнейших выразительных средств.
 7. За последние десятилетия значительно обогатился концертный и педагогический репертуар с участием флейты. Композиторы все чаще стали включать данный инструмент в различные камерные составы. Подтвердим вышесказанное наиболее интересными примерами: *Дуэт* для кларнета и флейты Олега Негруци; *3 Диалога* для флейты и клавирина, *Kyrie* для камерного ансамбля, *Icinica: 3 пьесы* для 4 флейт Дмитрия Киценко; *Doina* для голоса, флейты и виброфона Евгения Мамота; *6 sonete*: вокальный цикл для голоса, флейты и фортепиано на стихи М. Еминеску Олега Палымского и др. В период второй половины XX – начала XXI веков камерно-инструментальное творчество отечественных композиторов значительно обогатилось произведениями с участием флейты (свыше 100), которые вносят большой вклад в музыкальную культуру Республики Молдова.

РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Расширить аналитические поиски в области музыковедческого исследования камерно-инструментальных сочинений с участием флейты в Республике Молдова, направленных на изучение опусов, не попавших в объектив данной работы.
2. Использовать научные положения, методы анализа и результаты данного исследования в процессе дальнейшей разработки ключевых проблем современной академической музыки, стиля, новых композиторских техник.
3. Продолжить многоаспектное изучение связей между художественной, технологической и исполнительской сторонами в сочинениях для флейты.
4. Целесообразно наладить издание сборников сочинений современных композиторов Республики Молдова для флейты соло, флейты с фортепиано и для ансамблей, обеспечив доступ к этому материалу исследователей и исполнителей. Практически все сочинения, проанализированные нами в рамках настоящей диссертации, не опубликованы, а существуют лишь в рукописях, в собственности авторов.
5. Рекомендуем чаще включать сочинения для флейты в программы концертов, международных музыкальных фестивалей и конкурсов для расширения творческих контактов с зарубежными странами.
6. Наладить регулярное исполнение и запись на Национальном радио и телевидении наиболее репрезентативных сочинений для флейты композиторов Республики Молдова.
7. Целесообразно регулярно организовывать в рамках АМТИИ, музыкальных лицеев им. Ч. Порумбеску, С. Рахманинова и других средних музыкальных заведений мастер-классы ведущих исполнителей на флейте из Франции, Германии, Румынии, Российской Федерации, США и других стран.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке:

1. Абрамович А., Лобель, С. Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, с. 214–288.
2. Аксёнов В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990, с.136–158.
3. Аксёнова Л., Абрамович А. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Советский композитор, 1973, том IV, с. 496–511.
4. Аксёнова Л. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Советский композитор, 1974, том V, с. 599–613.
5. Арановский М. На пути к обновлению жанра. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград: Музыка, 1971, вып. 10, с. 123–164.
6. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник. Москва: Сов. композитор, 1987, вып. 6, с. 5–44.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
8. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград: Музыка, 1982. 200 с.
9. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
10. Баранцев А. Мастера игры на флейте. Профессора Петербургско-Ленинградской консерватории 1862–1985 гг. Петрозаводск: Карелия, 1990. 130 с.
11. Барсова И. Книга об оркестре. Москва: Музыка, 1969. 231 с.
12. Беленов Л. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции. В: Проблемы высшего музыкального образования. Москва: ГМПИ. 1975, вып. XIX, 159 с.
13. Березин В. Великий французский флейтист в зеркале времени. В: Старинная музыка, 2005, № 1–2 (27–28), с. 23–30.
14. Березовикова Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997, с. 95–103.
15. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.

16. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Ленинград: Музыка, 1969. 200 с.
17. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Издание 2-е. Ленинград: Музыка, 1973. 200 с.
18. Вискова И. Расширение штриховой палитры деревянных духовых инструментов как освоение нового тембрового пространства. В: Оркестр без границ. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009, с.132–140.
19. Вискова И. Флейта: к анализу выразительных возможностей деревянных духовых инструментов. В: Оркестр. Инструменты. Партитура. Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Москва: МГК, 2003, сб. 44, вып. 1, с. 101–122.
20. Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. Москва: Альма Матер, 2008. 399 с.
21. Воскресенская Т. Истоки русской камерно-инструментальной культуры В: Камерно-ансамблевая музыка в творчестве русских композиторов: Сб. статей. Санкт-Петербург: СПбГК, 1993, с. 9–34.
22. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. Москва: Музгиз, 1963. 54 с.
23. Гайдамович Т. Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Москва: Музыка, 1979. 192 с.
24. Гержев В. Методика обучения игре на духовых инструментах. Санкт-Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. 128 с.
25. Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века. В: Проблемы музыкальной драматургии XX века. Москва: ГМПИ, 1983, вып. 69, с. 5–48.
26. Гинзбург С. Что надо знать о симфоническом оркестре. Ленинград: Музыка, 1967. 48 с.
27. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века: Учебное пособие для вузов. Москва: Владос, 2004. 174 с.
28. Гусарова А. Начало творческого пути Владимира Ротару (на примере первой пьесы для флейты и фортепиано *Andante cantabile*). В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 1 (14), с. 89–95.
29. Гусарова А. Ночной сад Ю. Гогу в контексте композиторской техники поставангарда. В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 4 (17), с. 84–89.

30. Гусарова А. Сельские картинки для флейты и фортепиано Владимира Ротару: драматургические и исполнительские особенности. В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 4 (17), с. 148–152.
31. Гусарова А. Соната для флейты соло – последнее сочинение в сонатном творчестве Златы Ткач. В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, nr. 1–2 (12–13), с. 109–113.
32. Гусарова А. Сочинения для флейты Снежаны Пысларь (теоретические и исполнительские аспекты). В: Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание: [сб. статей]. Челябинск: ЮУрГГИИ им. П. И. Чайковского, 2016, с. 47–58.
33. Гусарова А. Фольклорные мотивы для флейты и фортепиано Владимира Ротару. В: Научный журнал Globus. Санкт-Петербург, 2017, ч. 2, с. 13–18.
34. Гусарова А. Adio для квартета деревянных духовых инструментов Владимира Беляева, как пример поставангардной композиции. В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 3 (16), с. 101–104.
35. Гусарова А. Spatium sonans для флейты соло Геннадия Чобану: композиционные и исполнительские особенности. В: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), с. 90–96.
36. Гузий В., Леонов В. История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Ростов-на-Дону: Цветная печать, 1997. 158 с.
37. Давыдова В. Образ флейты: поэтические вариации. В: Израиль XXI. Музыкальный журнал, 2008, №10. <http://www.21israel-music.com/Fleita.htm> (13.07.2011).
38. Давыдова В. Флейта в русской музыке второй половины XX века (концерт и соната). Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. 252 с.
39. Давыдова В. Флейта в русской музыке последней трети XX века. В: Музыкальное искусство и проблемы современного гуманитарного мышления: Материалы межвузовской научно-практической конференции *Серебряковские научные чтения*. Кн. 1. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004, с. 286–314.
40. Давыдова В. "Я — флейта": об одной грани образа. В: Израиль XXI. Музыкальный журнал, 2008, №13. <http://www.21israel-music.com/Floete.htm> (12.07.2011).
41. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В: Laudamus. Москва: Композитор, 1992, с. 99–106.

42. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Сов. композитор, 1986. 207 с.
43. Диков Б., Богданов, В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1959. 115 с.
44. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1962. 116 с.
45. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1956. 101 с.
46. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте. В: Вопросы музыкальной педагогики. Москва: Музыка, 1991, вып.10, с. 29–41.
47. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. В: Вопросы музыкальной педагогики. Москва: Музыка, 1983, вып. 4, с. 6–18.
48. Дубинец Е. Эрл Браун: открытия в нотации. В: *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире. Сб. 17. Москва, 1997, с. 101–108.
49. Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы. Москва: Ирбис, 1999. 408 с.
50. Захарова В. Аутентичное исполнительство в современном образовании. В: Современное музыкальное образование – 2006: Материалы международной научно-практической конференции 29 ноября – 1 декабря 2006 года. Санкт-Петербург, 2006, с. 89–94.
51. Захарова В. Из истории флейтового репертуара (Франция на рубеже XVII–XVIII веков) В: Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Санкт-Петербург: Астерион, 2006, с. 10–16.
52. Захарова В. Искусство орнаментации (к вопросу об исполнении барочной музыки). В: Методологические проблемы современного художественного образования. Часть вторая. Проблемы исполнительства и художественного образования. Материалы межвузовского научно-практического семинара 23 марта 2007 г. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2007, с. 18–33.
53. Захарова В. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: Автореф. дис. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008. 22 с.
54. Захарова В. Циркулярное дыхание как необходимый навык современного флейтиста В: Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов. Санкт-Петербург: Астерион, 2007, с. 166–169.

55. Иванов В. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века: Автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва: МГК, 2003. 20 с.
56. Иванов В. Словарь музыканта-духовика. Москва: Музыка, 2007. 128 с.
57. Искендеров А. Флейта в творчестве азербайджанских композиторов. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Баку, 1969. 18 с.
58. История зарубежной музыки, XX век. Москва: Музыка, 2007. 576 с.
59. История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. Отв. ред. Т. Левая. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 556 с.
60. Катунян М. Новый звук и нотация. В: Теория современной композиции: Учебное пособие. Москва: Музыка, 2005, с. 50–70.
61. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987. 270 с.
62. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинёв: Литература артистикэ, 1984. 194 с.
63. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 368 с.
64. Козлова Н., Циркунова С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chişinău: Pontos, 2004. 256 с.
65. Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник. Кишинев: ТИМПУЛ, 1979. 160 с.
66. Композиторы и музыковеды Молдовы: библиографический справочник. Сост. Г. Чайковский-Мерешану. Кишинёв: Universitas, 1992. 264 с.
67. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 272 с.
68. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Сов. композитор, 1989. 94 с.
69. Кочарова Г. Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач. В: Музыкальная наука на постсоветском пространстве-2011, международная интернет-конференция. www.gnesinstudy.ru/page/kocharova_doklad (20.09.2011).
70. Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинэу: 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. Кишинёв: Штиинца, 1984, с. 17–28.
72. Кочарова Г. Стилиевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986, с. 8–15.
73. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997, с. 112–118.
74. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Москва: Музыка, 1973. 263 с.
75. Левко О. Типология современного камерно-инструментального ансамбля. В: Традиционное и новаторское в современной музыке: Сб. трудов МДОЛГК. Москва: МДОЛГК, 1987, с.123–138.
76. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
77. Магницкая Е. Творческая интерпретация космоса. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1996. 196 с.
78. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Москва: Музыка, 1978. 352 с.
79. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1986. 534 с.
80. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. В: *Laudamus*. Москва: «Композитор», 1992, с.129–137.
81. Маклыгин А., Ценова В. Сонорика. В: Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2005, с. 382–411.
82. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 2010. 254 с.
83. Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Музыка: Музыка, 1964, вып. 1, 232 с.
84. Методика обучения игре на духовых инструментах. Под общ. ред. Ю. Усова. Москва: Музыка: Музыка, 1966, вып. 2, 271 с.
85. Милютин И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 190–212.

86. Милютинa И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии (Вопросы истории и теории). Кишинёв: Штиинца, 1988, с.7–31.
87. Милютинa И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции: обретения и потери. В: Традиционное и новое в музыке XX века: Материалы международной научной конференции: Академия музыки им. Г. Музическу. Кишинёв: Goblin, 1997, с. 79–87.
88. Милютинa И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990, с. 136–158.
89. Мироненко Е. Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. Звуковой этюд № 4. В: *Arta și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională*. Bălți: Universitatea de stat *Alecu Russo* din Bălți, 2007, №3 (6), с. 131–139.
90. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Кишинев: Центральная типография, 2000. 118 с.
91. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу: FPC Primex – Com SRL, 2014. 464 с.
92. Мироненко Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 104–112.
93. Мироненко Я. Выразительная система фольклора и композиторское творчество. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986, с. 16–26.
94. Музыка Советской Молдавии (1945-1970). Нотография. Сост. В. Сиверинова, Н. Ермакова. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ. 1976.
95. Музыка Т. О значении вариационной формы и импровизационного начала в молдавском музыкальном фольклоре и композиторском творчестве. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986, с. 16–37.
96. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
97. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
98. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.

99. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 384 с.
100. Назайкинский Е. Оркестр – инструменты – партитура. Предисловие. В: Оркестр. Инструменты. Партитура. Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 44. Вып. 1. Москва: МГК, 2003, с. 4–6.
101. Назайкинский Е. Стилъ и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
102. Никитина Л. Советская музыка: История и современность. Москва: Музыка, 1991. 278 с.
103. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. В: Музыкальный современник. Сборник статей. Москва: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1973, вып. 1, с. 144–181.
104. Отюгова Т. Рождение музыкальных инструментов. Очерки. Ленинград: Музыка, 1986. 189 с.
105. Пирогова Г. Владимир Биткин. В: Молодые композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с. 5–19.
106. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1958. 48 с.
107. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Москва: Музыка, 1966, вып. II, с. 11–68.
108. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.
109. Раабен Л. Инструментальные ансамбли в русской музыке. Музыка: Музгиз, 1963. 465 с.
110. Раабен Л. Камерная музыка. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1974, том 2, с. 671–674.
111. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века: страны Европы и Америки: Исследование. Ленинград: Советский композитор, 1986. 200 с.
112. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Ленинград: Музгиз, 1963. 340 с.
113. Раабен Л. Советский инструментальный концерт 1968–1975. Ленинград: Музыка, 1976. 80 с.
114. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москва: Музыка, 1961. 288 с.

115. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1935. 52 с.
116. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 267 с.
117. Сохор А. Национальное и современное в советской музыке: В: Музыкальный современник. Вып. 1. Москва: Советский композитор, 1973, с. 13–31.
118. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971, с. 292–309.
119. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985. 164 с.
120. Сухомлин И. Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений *Pentaculus* и *Pentaculus minus*). В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău, 1997, с. 138–145.
121. Танцов О. Новые приемы игры на флейте. Москва: "Московская консерватория", 2011. 80 с.
122. Теория современной композиции: Учебное пособие. Отв. редактор В. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 624 с.
123. Тертерян Р. Драматургическая роль тембра. В: Советская музыка, 1985, №10, с. 95–98.
124. Толмачев Ю., Дубок В. Духовые инструменты. История Исполнительского искусства. Санкт-Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. 288 с.
125. Тризно Б. Флейта. Москва: Музыка, 1964. 52 с.
126. Троицкий А. Рок-музыка в СССР. Москва: Книга, 1990. 385 с.
127. Троян Ю. Особенности камерно-инструментального стиля Владимира Ротару на примере флейтовых миниатюр. В: Studia Universitatis (Seria Științe Umanistice). Chișinău: Centrul Editorial-Poligrafic al USM, 2009, Nr. 10 (30), с. 163–171.
128. Троян Ю. Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару. Автореф. дис. доктора искусствоведения. Кишинёв: 2011. 29 с.
129. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1989. 207 с.
130. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 200 с.

131. Усов Ю. Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Москва: Советский композитор, 1989. 344 с.
132. Усов Ю. Советская школа игры на духовых инструментах в 1960–1980-е годы. В: Музыкальное исполнительство и современность. Сост. М. А. Смирнов. Москва: Музыка, 1988, с. 179–212 .
133. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 159 с.
134. Флоря Е. Молдавский музыкальный эпос. Кишинев: Штиинца, 1989. 120 с.
135. Флоря Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 36–55.
136. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва, 1994. 261 с.
137. Холопова В. Теория музыки. С-Петербург: Лань, 2002. 368 с.
138. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, 2006. 496 с.
139. Холопов Ю. Гармония. Москва: Музыка, 1988. 512 с.
140. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. В: Музыка и современность. Москва: Музыка, 1973, вып. 8, с. 229–277.
141. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва: Музыка, 1974. 287 с.
142. Холопов Ю. Соноризм. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия, 1981, том 5, с. 207–212.
143. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм. В: *Laudamus*. Москва: Издательское объединение «Композитор», 1992, с. 107–113.
144. Циркунова С. О претворении жанров молдавского музыкального фольклора в камерно-вокальной музыке В. Загорского. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986, с. 38–54.
145. Циркунова С. О принципах систематизации жанров молдавского песенного фольклора. В: Музыкальное искусство современной Молдавии. Кишинев, 1984, с. 59–68.
146. Циркунова С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997, с. 88–94.
147. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва. 1964. 158 с.
148. Цыбин В. Основы техники игры на флейте. Москва: Музгиз, 1940, часть 1, 248 с.

149. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. Москва: Советский композитор, 1989. 318 с.
150. Чиарди Ц. Школа игры на флейте. Москва: Музыка, 1973.
151. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. В: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Приложение. Москва: Музыка, 1990, с. 327–331.
152. Ягудин Ю. О развитии выразительности звука. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1971, вып. 3, с. 193–203.
153. Яковлев М. Александр Корнеев. В: Музыкальная жизнь, 1980, №16, с. 6–8.

На румынском языке:

154. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
155. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: muzica instrumentală. Chișinău: Carte Moldovei, 2006. 216 p.
156. Bărbuceanu V. Dicționar de instrumente musicale. București: TEORA, 1999. 312 p.
157. Belâh M. Unele particularități ale compoziției sonore pe baza exemplului *Axis* de V.Beleaev. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor. Ediția a III-a, Chișinău, 2003, p. 134–137.
158. Berezovicova T. Compozitoarea Snejana Pîslari: profil de creație. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2015, Nr. 1 (24), с. 111–118.
159. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX). Chișinău: Pontos, 2015. 172 p.
160. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Ed. Muzicală, 1978. 372 p.
161. Buzilă S. Interpreți din Moldova. Lexicon bibliografic (1460–1960). Chișinău: ARC, 1996. 480 p.
162. Chirona V., Ciobanu N. Metodica instruirii musicale la instrumente de suflat. Chișinău: Lumina, 1992. 71 p.
163. Ciobanu Gh. Conceptul contemporan al monodiei. În: Cercetări de muzicologie, Chișinău: 1998, p. 38–43.
164. Ciobanu Gh. Interferențe dintre sunet și culoare în unele lucrări camerale: introspecții muzicologice de autor. În: Învățământ artistic – dimensiuni culturale. Conferința de

- totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP (anul 2004). Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 114–116.
165. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolul XX). Chișinău: CARTEA MOLDOVEI, 2006. 332 p.
 166. Cocearova G., Melnic V. Armonia, Vol. I. Chișinău: Museum, 2001. 220 p.
 167. Cocearova G., Melnic V. Armonia, Vol. II. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
 168. Comișel E. Studii de etnomuzicologie, București: Ed. Muzicală, 1986. 278 p.
 169. Demian W. Teoria instrumentelor. București: Ed. Muzicală, 1968. 153 p.
 170. Gaștolea V., Negură I. Fenomenul acustic al flautului. În: Învățământ artistic – dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP (anul 2004). Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 154–156.
 171. Gaștolea V., Negură I. Flautul sistem Böhm. În: Învățământ artistic – dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP (anul 2004). Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 156–158.
 172. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Ed. Muzicală, 1988. 190 p.
 173. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec-Com, 2001. 320 p.
 174. Goia I. Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat. Iași: Conservatorul *George Enescu*, 1985. 312 p.
 175. Gusarova A. *Capriciu pentru flaut și pian* de Vladimir Bitkin, ca primul exemplu al avangardismului muzical în muzica profesionistă din Republica Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 1 (14), p. 57–65.
 176. Gusarova A. *Improvizații pentru flaut solo* de Vladimir Rotaru: particularități interpretative. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Notograf Prim SRL, 2009, nr. 1–2 (8–9), p. 93–99.
 177. Mironenco E. Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999. 155 p.
 178. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983. 435 p.
 179. Rotaru P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-elita, 2007. 104 p.

180. Rotaru P. Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX). Chișinău: Pontos, 2009. 160 p.
181. Suhomlin-Ciobanu I. Ghenadie Ciobanu. Biobibliografie. Chișinău: Camera națională a Cărții din Republica Moldova, Tipografia centrală, 2000. 54 p.
182. Ștefănescu I.-B. Vârstele flautului. București: Editura Fundației Culturale Libra, 2005. 152 p.

На английском языке:

183. Ammer C. The Facts on File dictionary of music. New York: Facts on File, 2004. 497 p.
184. Apel W. Harvard dictionary of music. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
185. Baines A. Woodwind Instruments and Their History. Mineola: Dover Publications, 1991. 384 p.
186. Baron J. Chamber music: a research and information guide. New York: Taylor & Francis, Inc., 2002. 680 p.
187. Baron J. Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music. Stuyvesant: Pendragon Press, 1998. 491 p.
188. Bartolozzi B. New sounds for woodwind. London; New York, N.Y.: Oxford University Press, 1967. 78 p.
189. Berger M. Guide to chamber music. Mineola: Dover Publications, 2001. 480 p.
190. Böhm T. The flute and flute-playing in acoustical, technical, and artistic aspects. Mineola: Dover Publications, 2011. 240 p.
191. Brown R. The early flute: a practical guide. New York: Cambridge University Press, 2003. 200 p.
192. Chapman F.B. Flute Technique (Third Edition). London Oxford University Press New York-Toronto, 1964. 84 p.
193. De Lorenzo L. My complete story of the flute: the instrument, the performer, the music. Lubbock, Tex.: Texas Tech University Press, 1992. 675 p.
194. Hotteterre J. Principles of the flute, recorder, and oboe. New York: Dover Publications, 1983. 96 p.
195. Howell T. The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutist. Los Angeles: University of California Press, 1974. 290 p.

196. Levine C., Mitropoulos-Bott C. The Techniques of Flute Playing, Vol. 1. Kassel: Barenreiter-Verlag, 2002. 142 p.
197. McMurtery J. http://johnmcmurtery.com/index.php?option=com_content&view=article&id=14:multiphonics&catid=2:polyphonic-techniques&Itemid=8 (27.02.2011).
198. Offermans W. For the Contemporary Flutist. Frankfurt am Main: Zimmermann, 1992. 68 p.
199. Pinksterboer H. Flute and Piccolo: The Complete Guide. Milwaukee: Hal Leonard, 2010. 240 p.
200. Putnik E. The Art of Flute Playing. Evanston: Summy-Birchard, 1970. 96 p.
201. Quantz J. On playing the flute. Boston: Northeastern University Press, 2001. 423 p.
202. Randel D. The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians. Cambridge: Belknap Press, 1999. 768 p.
203. Reilly E. Quantz and his Versuch: three studies. New York: American Musicological Society, 1971. 189 p.
204. Shepard M. How to love your flute: a guide to flutes and flute playing. Los Angeles: Shepard Publications, 1999. 112 p.
205. Shepard M. Simple Flutes: A Guide to Flute Making and Playing. Los Angeles: Shepard Publications, 2002. 46 p.
206. Solum J., Smith, A. The early flute. New York: Oxford University Press, 1995. 170 p.
207. The New Grove Dictionary of Music and Musicians_ http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo (29.09.2011)
208. Tromlitz J. The virtuoso flute-player. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University press, 1991. 368 p.
209. Wilford J. Flutes Offer Clues to Stone-Age Music. B: The New York Times, [online] 24. 06. 2009. <http://www.nytimes.com/2009/06/25/science/25flute.html> (13.07.2011).
210. Writers E. A Dictionary of Music and Musicians (A. D. 1450-1889). Vol III, London, Macmillan and Co., Limited, 1990. 768 p.

На итальянском языке:

211. Lazzari G., Galante, E. Il flauto traverso. Torino: EDT, 2003. 517 p.

На немецком языке:

212. Gärtner J. Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1973. 168 S.
213. Meylan R. Die Flöte. Mainz: Schott, 2000. 120 S.
214. Pinksterboer H. Querflöte und Piccolo. Mainz: Schott Musik International, 2002. 152 S.
215. Quanz J.J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Facsimile of the Berlin Edition of 1752. Introduction by Barthold Kuijken. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1988. 334 S.
216. Scheck G. Die Flöte und ihre Musik. Mainz: B. Schott's Sonne, 1975. 264 S.

На французском языке:

217. Artaud P.-Y. A propos Pédagogie. Paris: Billaudot, 1996. 174 p.
218. Artaud P.-Y. Le Flûte. Paris: Salabert, 1986. 95 p.
219. Schaeffner A. Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris: Mouton Éditeur, 2e édition, 1980. 428 p.

Приложение 1

СПИСОК КАМЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С УЧАСТИЕМ ФЛЕЙТЫ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ²⁵

Беляев Владимир

In memoriam для INSTR. ансамбля фл/кл/фаг/уд/ф-но/скр/виолонч. (1995);

Adio для фл/гоб/кл/фаг. (1996);

Cinci miniaturi для фл/скр/вибрафона (1998).

Биткин Владимир

Каприччио для фл. и ф-но (1972);

Suită madrigalescă для фл/гоб/фаг/валт/ и квартета струнных (1975).

Божонкэ Алексей

Trio для фл. трубы и струнных (1994);

2 piese для флейты (гоб) соло (1998).

Бузилэ Серафим

Соната для фл. и ф-но (1973);

Octet, ор. 5 а для фл/гоб/кл/фаг/скр/альт/виолонч/контр. (1986).

Гогу Юлиан

Frunză uscată для фл/скр/виолонч/ф-но (1993);

Adiere для фл. и гитары (1995);

Așteptare для фл/виолонч. и ударных (1996);

Privire în eternitate для фл/альта и ударных (1996);

Grădină nocturnă для фл/кл/виолон/уд/ (пер. для кам. анс.) (1996);

Respirația florilor для фл/гоб/кл/фаг/ф-но (1996);

Man box для фл/виолон/арфы и ударных (1998);

Sonorități для фл. и ф-но (2001);

Stelele ochilor для флейты, ударных и струнного квинтета (2001).

Дога Еуджен

Скерцино для фл. и ф-но (1963);

Прелюдия для ф-но и фл., пер. для ф-но соло (1999).

Енаки Ион

Рондо для фл. и ф-но (1982).

Загорский Василий

Fantezie (Crepuscul) для фл. соло (1980).

Златов Семён

Дойна чобанулуй в пер. Евтодиенко Ф., для фл. и ф-но (изд. в 1958)

Кирияк Гудор

Пьеса для фл. и ф-но (1972).

Киценко Дмитрий

Речитатив для фл. соло (1974);

Doiă piese pe teme populare для фл/гоб/кл/фаг/валт. (1980);

Три диалога для фл. и клавесина *Moderato, Tranquillo, A piacere* (1982);

Jocuri pastorale для квинтета духовых фл/гоб/кл/фаг/валт. (1988);

Exodus Концерт для кам. анс. в 4 частях: *Tranquillo, Allegro sostenuto, Andante, Largo* (1994);

Kyrie для кам. анс. фл/гоб/кл/фаг/там-там/чембало/скр/виолонч. (1997);

Exodus II для кам. анс. фл/гоб/кл/фаг/ф-но/скр/виолонч. (1998);

Mariengebete для жен. хора и секстета фл/гоб/кл/фаг/скр/виолонч. (1998);

Концерт для «Ars poetica» фл/ гоб/ кл/ фаг/ уд/ф-но/скр/виолонч. (1999);

Trinitatea Iurului для жен. хора и инструм. ансамбля фл/гоб/кл/скр/виолонч. (1999);

Vers для для голоса и инструм. ансамбля фл/гоб/кл/скр/виолонч. (1999);

Rugă для фл/гоб/кл/фаг/ф-но (2002);

Trio для фл/гоб/фаг. в 3 частях *Preludium, Intermedius, Cantus* (2003);

Icinica 3 пьесы для 4 флейт (2004).

Кузьмина Галина

Монолог для фл. соло (1986).

Лоринов Виталий

Квинтет для фл/гоб/кл/фаг/валт. (1969).

Лунгул Семион

Сюита для фл. соло (1978).

Мамот Евгений

Doina для голоса, фл. и вибратона (?);

Hora florilor для фл. и ф-но (?).

Мустя Георгий

Вариации для фл. и кам. оркестра (1976);

Păstorul și mioara романс для сопрано и камерного оркестра фл/альт/уд/ и струн. квинтет (1989).

Негруца Олег

Две пьесы для фл. и ф-но (1983);

Intermezzo для флейты (1985);

Кончерто grosso для фл. и кам. оркестра (1987);

Секстет в трёх частях для духовых фл/гоб/кл/фаг/валт. (1988);

Дуэт для кларнета и флейты (1989);

Три пьесы для фл. и ф-но (1997);

Burlescă для фл. и ф-но (2001);

Две пьесы для вибратона и инструм. ансамбля *Nocturnă, Impromptu* (2003).

Няга Георгий

Квартет для фл/скр/виолонч/ф-но в 4 частях *Choral, Fughetta, Intermezzo, Rondino* (1984).

Палымский Олег

Concert de cameră №5 в 4 частях для фл/струн. квинтета и клавесина (1992);
Passacaglia для 12 инструментов фл/гоб/кл/фаг/валт/трубы/уд/ и квинтета струн. (1994);
Percepție Камерная симфония в 3 частях для 12 INSTR. фл/гоб/кл/фаг/валт/трубы/уд/ и квинтета струн. (1995);
Irealitatea для фл/кл/фаг. (1996);
Datum в 4 частях для фл/кл/трубы/тромб/уд/скр/виолонч. (1998);
Voci de nicăieri для ансамбля фл/кл/уд/ф-но/скр/виолонч. (1998);
Pustiire в 2 частях фл/гоб/кл/фаг/уд/баян (1999);
Irealitatea II для фл/кл/фаг/ и струн. оркестра (2000);
6 sonete: вокальный цикл для голоса, фл. и ф-но на ст. М. Еминеску (2000);
Odă: романс для тенора/фл. и ф-но на ст. М. Еминеску (2001);
Starea sufletului для кам. оркестра фл/гоб/кл/фаг/уд/ и квинтет струнных (2001);
Sufundare în obscuritate фл/гоб/кл/фаг/ф-но. (2001);
Suferința фл/кл/фаг/уд/ф-но/скр/виолонч (2002);
Senzații для фл. и ф-но (2004);
Intermundium для 8 INSTRUM. фл/гоб/кл/уд/ф-но/скр/виолонч. (2004);
Raționament (Ход мысли) для фл/гоб/фаг/уд/ф-но и квинтета струнных (2006).

Пысларь Снежана

Îngere palid... моноспекта для голоса, фл. и трёх тэмпл-блоков на ст. М. Еминеску (2001);
Flautul lui Marsyas для флейты (2003);
Sainte для 2 флейт (2004);
Cine merge tot pe drum для фл/вибрафона/скр/виолонч (2008);
Patru piese для барочной флейты и ф-но: *Șaer evreiesc, Sârba haiducilor, Floricica de pe șes, La Nistru, la mărgioară* (2009–2010);
Lângă malul Dunării для фл. и ф-но (2012).

Ротару Владимир

Andante cantabile для фл. и ф-но (1959);
Концертная пьеса для фл. и ф-но (1974);
Импровизации для фл. соло (1974);
Сельские картинки для фл. и ф-но (1974);
Пейзажи, пять миниатюр для фл. и ф-но (1975);
Aria: вокализ для голоса, флейты и скрипки (1980);
Piesă для фл. и ф-но на молд. мелодии для детей (1983);
Motive folclorice: конкурсная пьеса для фл. и ф-но (1986);
Joc mare, Cârlnaș, Sârba обр. нар. мелодий для фл. и ф-но (изд. в 1987)²⁶;
Muzică concertantă для 11 INSTRUM. фл/гоб/кл/фаг/валт/тр/2 скр/альт/виолонч/ф-но (1994);
Metamorfoze monotematice: сюита для дух. INSTR. в 4 частях (1997);
Muzică retrospectivă для фл/гоб/кл/фаг. в 5 частях (1998).

Русу Павел

Ludus fistula для флейты и ф-но (1983).

Русу-Козулина Наталья

Suita (Cinci schițe) для фл/валт/трубы/арфы/и камерного оркестра (1982-1983)

Сокирянский Александр

Оляндра пьеса для флейты и ф-но (1977).

Симонов Виктор

La circ для дуэта флейты и скрипки с ф-но (1982);

Melodie de stradă для фл. и ф-но (1982);

2 piese для детей (*Flautistul vesel, Cântecele nepăsător*) фл. и ф-но (1996);

2 duete для фл/кл и ф-но (*Viața e o fericire; În vârtejul vieții*) (1997).

Стырча Мариан

Quintet для валторны и квартета духовых фл/гоб/кл/фаг. (1998).

Ткач Злата

Șase piese для фл/гоб/кл/фаг/валт. (1980);

7 piese для дух. INSTR-ов и ф-но, для детей валт/фл/тр/фаг/кл/тромб/гоб/ф-но (1987);

Dublu concert для фл. и симф. оркестра (1989);

Meditație, симфониетта для кам. оркестра фл/гоб/кл/фаг/2 валт/тр/уд/ф-но (1993);

Sonata для флейты соло (2006).

Чобану Геннадий

Sextet для фл. кл. и струн. квартета (1984);

Dorul романс для сопрано, флейты и камерного оркестра, стихи Б. П. Хашдеу (1988);

Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei) для баса или барит. и анс. сол-ов (фл/кл/фаг/2 альт/виолонч/контр) (1989);

Un pendul imens într-un peisaj de vară для фл/гоб или англ.р/кл/фаг/валт. (1994);

Pentaculus для квинтета духовых фл/англ.р или гоб/кл/фаг/валт. (1994);

Pentaculus minus, vers. a 2-a: для квартета духовых фл/гоб или англ.р/кл/фаг. (1996);

Spatium sonans для флейты соло (1997);

Studiu sonor nr.3: Tăcerea albă для ансамбля фл/гоб/кл/фаг/уд/скр/виолонч. (1997);

Studiu sonor nr. 4: ...De dincolo для меццо-сопрано и INSTR. ансамбля фл/гоб/кл/фаг/уд/скр/виолонч. (2003).

Чолак Владимир

Sonata для флейты и ф-но (1984).

Федов Давид

Концертная пьеса для флейты и ф-но (1973);

Пьеса для флейты пикколо и ф-но (1978).

Федорова Анфиса

Sonata для флейты и ф-но, одночастная (1980 или 1981).

Фиштик Елена

Piesă для флейты соло;

Concerto – scherzo для флейты и ф-но (даты создания сочинений неизвестны).

Приложение 2

ПРИМЕЧАНИЯ

Известна древнегреческая легенда о сатире Марсии, который подобрал флейту, сделанную из отломанной Афиной самшитовой ветви. Самоуверенный Марсий вызвал на состязание бога музыки Аполлона, проиграл состязание и был жестоко наказан: «разгневанный дерзостью сатира, Аполлон содрал с него кожу и повесил ее на дереве. С тех пор, — пишет И. Барсова, — когда кто-то играет на флейте, кожа Марсия начинает трепетать» [11, с. 65].

² Некоторые данные об ансамбле *Флуераш* можно также найти в статье *Исполнительское искусство Советской Молдавии*, авторами которой являются С. Мирович, Н. Себов, Е. Ткач. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Сборник статей. Москва: Музыка, 1978, с. 240–270).

³ Теобальд Бём (9.11.1794 — 27.11.1881) — знаменитый немецкий инструментальный мастер, флейтист и композитор. Именно он явился создателем современной поперечной флейты, чье появление стало абсолютно революционным событием в истории мирового флейтового сообщества. Уже в 16 лет Теобальд Бём создал свой первый инструмент с 4-мя клапанами, по образцу поперечной флейты И. К. Деннера. Одновременно с работой в оркестре, Теобальд экспериментировал с разными конструкциями и материалами флейты, выпустил несколько инновационных моделей, в которых впервые появилась гениальная клапанная система, позволившая решить вопрос как 9 пальцами закрыть 13 звуковых отверстий. В результате многочисленных экспериментов, в 1847 году в свет вышла цилиндрическая флейта с конически-параболическим головным коленом, от которого на 90% зависел тембр и насыщенность звучания. Инструмент был высоко оценен, и в 1855 году Т. Бём получил от парижского жюри Золотую медаль на Всемирной выставке.

⁴ В данном случае и в последующих перевод с английского и румынского языков на русский выполнен мною.

⁵ *Spatium sonans* также представлен на компакт-диске камерных сочинений композитора *Ghenadie Ciobanu. Chamber Works*, вышедшем в 1999 году. Данные взяты: Irina Suhomlin-Ciobanu. *Ghenadie Ciobanu. Bibliografie*. Chişinău, Camera naţională a Cărţii din Republica Moldova, Tipografia centrală, 2000, 54 p. В 2009 году пьеса была опубликована в сборнике *Album de piese pentru instrumente AEROFONE*, Chişinău: Cartea Moldovei, 2009, сс.10–14.

⁶ Танцов Олег Игоревич, российский кларнетист, доцент кафедры современной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Автор издания *Новые приемы игры на флейте* 2011.

⁷ Офферманс Виль, голландский флейтист. Автор книги *For the Contemporary Flutist*. Frankfurt am Main, 1992, p. 49.

⁸ *Frullato* – в переводе с ит. свистящий. Звучание *frullato* на флейте схоже с *tremolo* у струнных. Исполнение данного приема на флейте может осуществляться несколькими способами: языком и горлом (т. н. горловое тремоло). Выбор необходимого *frullato* зависит от регистра флейты, в котором выписан данный прием.

⁹ Без применения «колена си»

¹⁰ Классификация взята И. Сухомлин из работ румынского исследователя К. Д. Джорджеску.

¹¹ Снежана Пысларь (12.12.1972) композитор, педагог. В 1991 окончила Музыкальный колледж им. Шт. Няги, факультет Теории музыки. В 1996 году окончила Академию музыки им. Г. Музическу по специальности композиция (класс проф. П. Ривилиса), в 1999 окончила мастерат. Телеведущая программы *Lux Aeterna* на канале *NIT* (1997 – 1999). С 1999 член Союза композиторов и Музыковедов Молдовы. В 2002 участница Международного симпозиума в Пхеньяне. В 2000 — 2002, 2005 — 2009, 2011 лауреат конкурса

Союза композиторов и Музыковедов Молдовы. В данный момент является преподавателем теоретических предметов в Музыкальном колледже им. Шт. Няги и композиции на кафедре *Эстрадной и джазовой музыки* в АМТИИ. Проходит обучение в докторате АМТИИ.

¹² Анализ данной пьесы выполнен по изданию: *Album de piese pentru instrumente AEROFONE*, Chisinau: Cartea Moldovei, 2009.

¹³ Федов Давид Григорьевич (24.11.1915 — 5.02.1984) — пианист, дирижёр, композитор, Засл. деят. искусств МССР (1968). В 1934 окончил консерваторию в Кишинёве по классу фортепиано (преп. Ю. Гуза); в 1947 — 1952 класс композиции (класс Шт. Няги). В 1934 — 1940 занимается концертной деятельностью. С 1945 по 1947 дирижёр оркестра народных инструментов Молдгосфилармонии. В 1953 становится членом Союза композиторов. С 1958 по 1971 преподаватель Института искусств им. Г. Музическу и музучилища. С 1971 — пианист-солист госфилармонии.

¹⁴ Негруца Олег Петрович (06.08.1935) — композитор, пианист, педагог. В 1960 окончил Одесское музыкальное училище по классу скрипки (преп. П. Меламед). В 1967 — Кишинёвский государственный институт искусств им. Г. Музическу по классу композиции (класс профессора С. Лобеля). С 1967 преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в школе-семилетке. В 1970 становится членом Союза композиторов. В 1993 удостоен звания *Maestru în Artă*. В период с 2003 по 2006 работает в Академии музыки, театра и изобразительного искусства. Обладатель премий Союза композиторов и музыковедов Молдовы.

¹⁵ Из письма композитора автору диссертации от 15 февраля 2011 года.

¹⁶ Джон МакМуртери (John McMurtery) — всемирно известный исполнитель на флейте, сделавший многогранную карьеру как солист, ансамблевый исполнитель, оркестровый музыкант и педагог.

¹⁷ Этот прием можно встретить в пьесах для флейты соло Х. Холлигера (*t)air(e)* (1980-83) и З. Фахрадова *Magum II* (1995).

¹⁸ Впервые этот прием описал солист Филадельфийского оркестра с 1925 по 1960 год Вильям Кинкейд (William Kincaid), который использовал его в качестве разыгрывающего упражнения, чтобы укрепить амбушюр и при этом играть совершенно свободно. Флейтист должен дуть поперек губной площадки с очень расслабленным амбушюром, прицеливая струю воздуха как при нормальной игре, но совершенно без давления. Только тогда из инструмента будет исходить тонкий чистый свист (как призыв) [121, с. 17].

¹⁹ Из письма композитора автору диссертации от 15 февраля 2011 года.

²⁰ Беседа с В. Беляевым состоялась 15 февраля 2010 года.

²¹⁻²³ Там же

²⁴ Как известно, с VIII по XV вв., Пиренейский полуостров находился под арабским игом, тем самым оказавшись вовлеченным в область арабской культуры, которая была частично ассимилирована обществом Испании. Данное влияние можно было заметить в костюмах, орнаменте, танцах, музыке и архитектуре.

²⁵ Данное приложение составлено по следующим справочным материалам: *Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник* [65], *Композиторы и музыковеды Молдовы: библиографический справочник* [66], Мироненко Е. *Композитор Владимир Ротару* [90], Ciobanu-Suhomlin I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolul XX)* [165].

²⁶ Данные пьесы изданы в *Пьесе пентру instrumente de suflat*, Кишинэу: Литература Артистикэ, 1987.

. 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

Подпись

Число

CURRICULUM VITAE



Гусарова Анастасия

(род. 23.07.1984, Кишинев, Молдова)

Образование: высшее. Республиканский музыкальный лицей-интернат им. С. Рахманинова, Кишинев (1991–2002); *Лиценциат* в музыке, специальность Инструментальное исполнительство, специализация Духовые и ударные инструменты (флейта), АМТИИ, Кишинев (2002–2006); *Мастерат*, специальность – Музыкальное искусство, специализация – Инструментальное исполнительство (флейта),

художественный руководитель Владимир Ротару, профессор и Михаил Сечкин, *Maestru în Artă*, АМТИИ, Кишинев (2006–2007); *Мастерат*, специальность – Музыкальное искусство, специализация – Камерный ансамбль и концертмейстерство, художественный руководитель Владимир Ротару, профессор и Тамара Савельева, *Maestru în Artă*; научный руководитель Елена Мироненко, доктор искусствоведения, профессор, АМТИИ, Кишинев (2006–2007); *Докторат*, специальность – Музыковедение, научный руководитель Елена Мироненко, доктор искусствоведения, профессор, АМТИИ, Кишинев (2008–2011).

Профессиональная деятельность:

- Преподаватель флейты и камерного ансамбля в Республиканском музыкальном лицее-интернате им. С. Рахманинова (с 2004 г.).
- Концертмейстер на кафедре *Камерного ансамбля и концертмейстерства* в АМТИИ (с 2004 г.).
- Солист-регулятор группы флейт в Симфоническом оркестре Национальной Филармонии им. С. Лункевича (2012–2016).
- Преподаватель флейты в Музыкальном колледже им. Шт. Няги (с 2013 г.).
- *Lector universitar*, класс флейты на кафедре *Духовых и ударных инструментов* АМТИИ (с 2013 г.).
- Заведующая отделом *Духовых, народных и ударных инструментов* Республиканского музыкального лицея-интерната им. С. Рахманинова (с 2015 г.).

Результаты педагогической деятельности: 48 лауреатов международных и национальных конкурсов в Республике Молдова, Румынии, РФ, Украине, Сербии, Греции, Великобритании. Организация более 100 публичных выступлений учеников и студентов класса в концертах и фестивалях.

Концертная деятельность: Выступления в качестве солиста и ансамблиста в Молдове, Румынии, РФ. Совместные выступления с дирижерами из Республики Молдовы, Украины, РФ, Румынии, Германии, Литвы, Италии, США, Аргентины.

Дипломы: - *За высокий уровень профессионализма и мастерства в подготовке участников международного конкурса-фестиваля* (Международный конкурс-фестиваль *South Express*, Ялта-2010);

- *За воспитание лауреата конкурса* (II Национальный конкурс молодых исполнителей им. З. Ткач, Кишинев-2011);
- *За высокий уровень подготовки ученицы Екатерины Кожокарь* (*Radio România Iași* / XXIV Международный конкурс музыкального исполнительства им. *Emanuel Elenescu*, Пятра-Нямц-2014);

- *За великолепную и продолжительную деятельность в области искусства и образования, в знак признательности за заслуги в деятельности муниципии Кишинэу* (Почётный диплом от Примэрии г. Кишинева, 2015);
- *За педагогическое мастерство* (XXII Международный конкурс молодых исполнителей им. Е. Коки, Кишинев-2016);
- *За подготовку лауреата* (I Международный интернет конкурс-фестиваль исполнителей на духовых инструментах по специальности Флейта-Саксофон «Академия Должикова», Москва-2017);
- *За воспитание лауреата конкурса* (X Международный конкурс молодых исполнителей им. З. Ткач, Кишинев-2017);
- *За подготовку лауреата* (VII Международный конкурс-фестиваль молодых исполнителей на деревянных, медных духовых и ударных инструментах им. Ю. Н. Должикова, Москва-2018);
- *За профессионализм, преданность и замечательный вклад в воспитание молодого поколения артистов* (Почётный диплом от Министра культуры, образования и исследований РМ, М. Бабук, 2018).

Участие в международных конкурсах и фестивалях:

- VIII Международный конкурс инструментального исполнительства им. Дж. Джеорджеску, номинация *Флейта*, Тулча, Румыния (2000) – I премия;
- IV Международный конкурс *Виртуозы XXI века*, номинация *Флейта*, Москва, РФ (2001) – Грамота;
- II Международный музыкальный фестиваль им. Е. Мравинского, Санкт-Петербург, РФ (2001);
- X Международный конкурс молодых исполнителей им. Е. Коки, Кишинев (2004) – 3 место;
- Международный музыкальный фестиваль *Zilele muzicii noi*, Кишинев (2013, 2014, 2017).
- Международный музыкальный фестиваль *Mărțișor*, Кишинев (2014).
- *Летний музыкальный фестиваль «Классика в Кусково»*, Москва, РФ (2018).

Участие в работе жюри: Национальный конкурс молодых исполнителей *Tinere talente*, Кишинев (2014, 2017); Национальный конкурс им. А. Лучинской, Кишинев (2016), Международный конкурс им. З. Ткач, Кишинев (2017).

Область научного исследования: камерно-инструментальная музыка Молдовы: вопросы истории, теории и исполнительства.

Участие в международных научных конференциях:

1. Conferința științifică internațională a AMTAP *Invățămintul artistic – dimensiuni cultural*, 30 апреля 2010, сообщение "*Improvizații*" pentru flaut solo de Vladimir Rotaru: *particularități interpretative*;
2. Conferința științifică internațională a AMTAP *Invățămintul artistic - dimensiuni cultural*, 15 апреля 2011 года, два доклада: "*Capriciu*" pentru flaut și pian de Vladimir Bitkin, *ca primul exemplu al avangardismului musical în muzica profesionistă din Republica Moldova*; *Сочинения для флейты Снежаны Пысларь: теоретические и исполнительские аспекты*;
3. Conferința științifică internațională *Crearea muzicală din Republica Moldova: realități și perspective*, 28-29 октября 2011 года в Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств, тема доклада *Соната для флейты соло как итог сонатного жанра в творчестве Златы Ткач*;

4. Conferință științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova: viziuni din perspectivă istorică*, 27 апреля 2012 года в Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств, сообщение *Некоторые проблемы интерпретации флейтовых сонат в творчестве композиторов Республики Молдова*;
5. Conferința științifică internațională a AMȚAR *Invățământul artistic – dimensiuni culturale*, 4 мая 2012 года, два сообщения: “Adio” для квартета деревянных духовых инструментов Владимира Беляева, как пример поставангардной композиции; Начало творческого пути Владимира Ротару (на примере первой пьесы для флейты и фортепиано “*Andante cantabile*”);
6. Conferință științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane*, 25 октябрь 2012 года в Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств, тема доклада “*Ночной сад*” Ю. Гогу в контексте композиторской техники поставангарда;
7. Conferința științifică internațională a AMȚAR *Invățământul artistic - dimensiuni culturale*, 25 апреля 2013, сообщение “*Spatium sonans*” для флейты соло Геннадия Чобану;
8. Conferință științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare*, 17 мая 2013 года в Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств, тема доклада *Флейтовые миниатюры Олега Негруцы: композиционные и исполнительские особенности*.
9. IV Международная заочная научно-практическая конференция *Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание*, 1 июня 2016 года в Южно-Уральском Государственном Институте искусств им. П. И. Чайковского, сообщение *Сочинения для флейты Снежаны Пысларь (теоретические и исполнительские аспекты)*.
10. XVIII Международная научно-практическая конференция *Достижения и проблемы современной науки*, 4 апреля 2017 года, Научный журнал *Globus*, Санкт-Петербург, доклад «*Фольклорные мотивы*» для флейты и фортепиано Владимира Ротару.

Опубликованные научно-методические работы:

1. Гусарова А. *Adio* для квартета деревянных духовых инструментов Владимира Беляева, как пример поставангардной композиции. В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 3 (16), n. 101–104.
2. Гусарова А. Начало творческого пути Владимира Ротару (на примере первой пьесы для флейты и фортепиано *Andante cantabile*). В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 1 (14), с. 89–95.
3. Гусарова А. *Ночной сад* Ю. Гогу в контексте композиторской техники поставангарда. В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 4 (17), с. 84–89.
4. Гусарова А. *Сельские картинки* для флейты и фортепиано Владимира Ротару: драматургические и исполнительские особенности. В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 4 (17), с. 148–152.
5. Гусарова А. *Соната для флейты соло* – последнее сочинение в сонатном творчестве Златы Ткач. В: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, nr. 1–2 (12–13), с. 109–113.
6. Гусарова А. Сочинения для флейты Снежаны Пысларь (теоретические и исполнительские аспекты). В: *Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание: [сб. статей]*. Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2016, с. 47–58.
7. Гусарова А. *Фольклорные мотивы* для флейты и фортепиано Владимира Ротару. В: Научный журнал *Globus*. Санкт-Петербург, 2017, ч. 2, с. 13–18.

8. Гусарова А. *Spatium sonans* для флейты соло Геннадия Чобану: композиционные и исполнительские особенности. В: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), c. 90–96.
9. Gusarova A. *Capriciu pentru flaut și pian* de Vladimir Bitkin, ca primul exemplu al avangardismului muzical în muzica profesionistă din Republica Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 1 (14), p. 57–65.
10. Gusarova A. *Improvizații pentru flaut solo* de Vladimir Rotaru: particularități interpretative. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Chișinău: Notograf Prim SRL, 2009, nr. 1–2 (8–9), p. 93–99.

Контакты: Республика Молдова, г. Кишинёв, ул. Калеа Орхеюлуй 105.

Тел.: (+373) 22468919. GSM: (+373) 79545147. E-mail: a.o.gusarova@gmail.com
