

довольно пессимистического, но означающего одновременно и мудрое примирение с реалиями бытия, в котором для героини настала осень любви, означающая еще и осень жизни, независимо от возраста оцениваемая как время прощания с надеждами.

Такой видится общая образная идея цикла — своего рода поэмы о женщине некогда счастливой и полной энергии, но теперь остро переживающей свое одиночество. Подобный автопортрет, однако, так не вписывается в биографию З. Ткач, всегда полной творческих планов, что, на наш взгляд, этот макроцикл надо полагать открытым по его концепции, — недаром же композитор искала все новые и новые стихи в книге своей близкой подруги, Агнесы Рошка, чтобы дополнить его следующими романсами.

Библиографические ссылки

1. ROȘCA, A. *Flacăra iubirii: Romanțe*. Muz.: Zlata Tkaci. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-206-8; ISMN M-3480-0002-2.
2. КОЧАРОВА, Г. Вокальные циклы Златы Ткач последних лет на стихи Агнесы Рошка (I): к проблеме гипертекста в композиторском творчестве. **In:** Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. *Anuar științific: Muzica, Teatru, Arte Plastice*, 2011. Chișinău, 2011, p. 197–202.
3. АКОПЯН, Л. *Анализ глубинной структуры музыкального текста*. Москва: Практика, 1995. ISBN 5-88001-018-X.

О СООТНОШЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО КОМПОНЕНТОВ В ЦИКЛЕ В. ЧОЛАКА ЧЕТЫРЕ СОНЕТА ДЛЯ БАСА И ФОРТЕПИАНО НА СТИХИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

DESPRE CORELAȚIA COMPONENTELOR POETICE ȘI MUZICALE ÎN CICLUL LUI
V. CIOLAC PATRU SONETE PENTRU BAS ȘI PIAN PE VERSURI DE LOPE DE VEGA

ON THE CORRELATION OF POETICAL AND MUSICAL COMPONENTS IN
V. CIOLAC'S CYCLE FOUR SONNETS FOR BASSO AND FORTEPIANO
ON VERSES BY LOPE DE VEGA

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,

конференциар (доцент),

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

În acest articol autoarea analizează o lucrare nouă și nepublicată a lui V. Ciolac — ciclul vocal „Patru sonete pentru bas și pian pe versuri de Lope de Vega” sub aspectul corelației compoziției poetice a sonetului și tratării ei muzicale. În lucrare se examinează dezvoltarea liniei vocale în corelație cu cuvântul, rolul partidei pianului, precum și specificul dramaturgiei muzicale a ciclului.

Cuvinte-cheie: Vladimir Ciolac, Lope de Vega, sonet, compoziție, bolero, linie melodică, acompaniament de pian, ostinato armonic, factură.

In this article the author analyzes a new and unpublished work by V. Ciolac — the vocal cycle for basso and fortepiano “Four sonnets for basso and fortepiano on verses by Lope de Vega” from the aspect of correlation between the sonnet’s poetic composition and its musical treatment. This paper

examines the development of the vocal line in correlation with the words, the role of fortepiano accompaniment, as well as matters of the cycle's musical dramaturgy.

Keywords: *Vladimir Ciolac, Lope de Vega, sonnet, composition, bolero, melodic line, fortepiano accompaniment, harmonic ostinato, facture.*

Испанская тема время от времени вызывает интерес у молдавских композиторов. По-видимому, внимание к ней обусловлено стремлением к освоению новой образности, иного слоя интонаций, приводящим в итоге к обновлению авторской стилистики. Об этом свидетельствуют два сочинения Владимира Чолака: *Фолия* для камерного оркестра и прозвучавший в дни международного фестиваля *Дни новой музыки* 12 июня 2011 года в превосходном исполнении О. Цибулько и М. Чолака вокальный цикл *Четыре сонета* на стихи Лопе Феликса де Вега Карпио.

Второе из них примечательно не только в означенном выше аспекте, но и в плане музыкальной трактовки поэзии величайшего испанского поэта и драматурга, а также соотношения сонетной поэтической конструкции и музыкальной реализации композиторского замысла.

"Среди огромного разнообразия поэтических сочинений различных жанров существует сравнительно небольшое число так называемых твердых форм, строго канонизированных и устойчивых строфических комбинаций (триолет, виреле, сикстина в Италии и Франции средних веков; газель — в иранской; танка — в японской поэзии <...>, но ни одна твердая форма по популярности и распространенности не сравнится с сонетом", писал в статье *Четырнадцать магических строк* З.И. Плавский [1, с. 3–4]. Стихотворная форма сонета четко определена: она состоит из 14 строк, разделенных на два катрена (4-стишия) и два терцета (3-стишия); в первых повторяются две рифмы, во вторых — две или три. Соответственно их расположению существуют два наиболее устойчивых типа: итальянский с рифмовкой в катренах по схеме: *abab abab*, в терцетах — с более свободным расположением рифм — *cdc dcd* или *cde cde*; и французский с катренами с замкнутой рифмовкой *abba*, считающейся более совершенной, нежели открытая, используемая в итальянском типе, и терцетами со схемами *ccd eed* или *ccd ede*. Стих сонета в итальянской и испанской поэзии одиннадцатисложник [2, с. 67]. Кроме того, канон предписывает необходимость внутренней синтаксической законченности и цельности каждой из четырех частей, отточенности и звонкости рифм (при регулярном чередовании мужских и женских), разницы интонационной шкалы, более спокойной в катренах и экспрессивной в терцетах.

Как писал Иоганнес Р. Бехер, „сонет отражает основные этапы диалектического движения жизни” через антитезис, то есть противоположение, к синтезу, то есть снятию противоположностей” [1, с. 5].

Такая поэтическая форма появилась в XIII веке в Италии, в сицилийской школе. В своем классическом виде сонет предстает в тосканской поэзии *дольче стиль нуово*, завоевывает широкую популярность благодаря Петрарке и становится едва ли не основной формой итальянской лирики Возрождения и барокко. Высшими образцами считаются сонеты Микеланджело, Дж. Бруно, Т. Тассо.

В период формирования ренессансной культуры Испании под влиянием итальянцев сложились и традиции испанских поэтических школ — саламанкской и севильской, представителями которых были Хуан Боскан, Гарсиласо де ла Вега, Луис де Леон, Фернандо де Эрредиа.

Выдающимся поэтом, которого называют "одним из титанов сонетного искусства" [1, с. 15] был величайший испанский драматург Лопе Феликс де Вега Карпио, который за свою долгую жизнь написал около 3000 сонетов, часть из которых была включена в его пьесы, другая же составила содержание поэтических сборников: *Человечные стихи* (1602), *Священные стихи* (1614 и 1622), *Цирцея* (1624), *Стихи леценциата Бургильоса* (1634) и др. Высочайшее мастерство Лопе де Вега словно не знало технических трудностей сочинения этой поэтической модели, что ярко демонстрирует шутивно-иронический сонет: *Ну, Виоланта! Задала урок!.. / Не сочинил я сроду ни куплета, / А ей — изволь сонет. Сонет же — это / Геенна из четырнадцати строк. // А впрочем, я четыре перевозмог, / Хоть и не мыслил о судьбе поэта.../ Что ж, если доберусь я до терцета, / Катрены не страшны мне, видит Бог.// Вот я трехстишья отворяю дверь.../ Вошел. И не споткнулся, право слово! / Один терцет кончаю. А теперь, // С двенадцатым стихом — черед второго.../ Читайте строчки! Нет ли где потерь? / Четырнадцать всего? Аминь! Готово! // [1, с. 166].*

Образный спектр сонетной поэзии широк: здесь и философские, и политические, и любовно-лирические мотивы, диалектика взаимоотношений человека и природы, человека и общества.

В основе вокального цикла В. Чолака четыре сонета, отразивших сложный спектр взаимоотношений мужчины и женщины. Открывающий цикл сонет *О, женщина* [1, с. 168] построен на антитезах, демонстрирующих богатейшую палитру противоречивых контрастных представлений о женщине в сознании мужчины.

Второй (в литературе о произведениях Лопе де Вега называемый сонетом Марселы и проецируемый на любовный треугольник *Теодоро — Диана — Марсела* из знаменитой комедии испанского драматурга *Собака на сене*) повествует о любви легковесной, любовном флирте, суть которого понимают и мужчина, и женщина, о чем свидетельствуют элементы внутреннего диалога: в первом катрене мысль высказывается от лица мужчины (*О, как нехорошо любить притворно!.. / Но как забыть, отдав ей больше году, / Свою любовь!..*), во втором — от лица женщины, покинутой предметом ее страсти (*Отвергнутой заискивать — позорно, / И верной быть неверному в угоду...*) [1, с. 166-167].

Третий сонет — об одержимости любви, настоящей страсти, поглощенности истинным чувством, вплоть до отречения от самого себя. (*Терять рассудок, делаться больным, / Живым и мертвым стать одновременно*) [1, с. 169].

Заключительный сонет — о буре чувств, сомнений в душе, трагическом разладе, неминуемой фатальной разлуке. (*Уйти — и не уйти, бежать — остаться / Чужую душу взять взамен своей...*) [1, с. 163].

Музыка цикла — испанская по духу, темпераменту, накалу эмоций, высокому градусу напряжения, который поддерживается во всех четырех сонетах. В. Чолак достаточно скупыми средствами воссоздает особый колорит и атмосферу цикла. Резкая гармоническая вертикаль *ff* у фортепиано, ассоциирующаяся со звенящим гитарным аккордом и ударом кастаньет, и характерный ритм болеро сразу сообщают напряженный пульс фортепианному вступлению. На фоне ритмического остинато разворачивается мелодия, состоящая из четырех нисходящих фраз, словно отсекаемых одна от другой квази-гитарными аккордами и ударами кастаньет. Возможно, по стилю она приближается к специфическому кастильскому мелосу, сочетающему "внутреннюю энергию с внешней сдержанностью и строгостью" [3, с. 581]. При том, что мелодия фортепианного вступления выдержана в параллельно-переменном ладу (*G-e*), в процессе ее развертывания появляются различные ладовые модификации (в первой фразе фригийско-дорийский лад, во второй — натуральный минор, в третьей, секвентно повторяющей первую фразу на увеличенную кварту ниже, происходит уход в *f-moll* с мерцающей терцией — тональность второй низкой минорной ступени, в четвертой — фригийский лад).

Этот музыкальный эпиграф при лаконичности изложения, представляет собой сложный конгломерат интонаций, предвосхищающий логику дальнейшего мелодического продвижения. Здесь же намечается и фактурно-гармоническая модель фортепианного

сопровождения: продолжительное ритмическое остинато, на фоне которого появляются неполные аккорды без терцовых тонов, но с секундовыми конкордантами к аккордовым звукам. Они-то и создают сонорный эффект нетемперированной реверберации, иллюзию гитарного звучания.

Оба катрена (французского типа, с опоясывающей рифмой по схеме *abba*) содержат по две пары антитез, характеризующих женщину ("услада из услад" — "злейшее из порождений ада"; "радость и награда" — "боль и смертоносный яд"; "добродетели цветущий сад" — "аспид, выползающий из сада"). Линия контрастных образных метафор усилена в первом терцете (женщина-мать — злобная гарпия). Второй терцет формулирует некий общий постулат об огромной — и позитивной и негативной роли женщины в жизни мужчины (она, как кровопусканье, которое исцеляет, но может и убить).

Для воплощения в музыке столь строгой канонической поэтической конструкции В. Чолак использует принцип сквозного развития, объединяющего все разделы сонета, прибегая на определенных участках формы к автономизации средств музыкальной выразительности. Вокальная партия выдержана в характере драматического монолога с привлечением элементов ораторской декламации, акцентированной подачей ключевых слов. Но в ней есть фрагменты разной степени мелодической интенсивности. Так, в начальных закругленных мелодических построениях первого и второго катренов и первого терцета резкость метафорических противопоставлений не находит отражения ни в ладовой структуре, ни в графическом рисунке вокальной линии. Во вторых же частях отмеченных выше разделов композитор использует принцип волны с резким и неожиданным сломом в зоне кульминации и стремительным спадом.

Роль фортепианного сопровождения весьма значительна в плане поддержания активного поступательного, порой нервного, тревожного пульса музыкального повествования. Но не менее важно и другое обстоятельство: фактура фортепианной партии двухслойна. В ней выделяется верхний остинатный слой, закрепляющий определенный устой и представленный в различных фактурных вариантах, и нижний, ритмически обособленный, в виде линии, дублированной параллельными квинтами.

Движение мобильного нижнего пласта в сочетании с остинатным, помимо создания своеобразных ладовых, сонорных эффектов, выполняет и важнейшую композиционную функцию выявления скрытого драматизма, характера поэтических метафор. Примером тому является первый катрен.

Первая фраза, начинаясь обращением к женщине, выделенным нисходящим квинтовым скачком и акцентом на сильной доле, уравнивается восходящим

движением, включающим и восходящую квинту в том же диапазоне (на слова "улада из улад"). Начало второй фразы идентично первой, а окончание фиксирует тонику *e-moll*, несмотря на то, что указанные моменты связаны с поэтической антитезой ("и злейшее из порождений ада"). Но если первая фраза звучит на фоне оstinатного ритмизованного пласта, утверждающего устой *e-moll*, то при появлении второй происходит расслоение фактуры: нижний пласт смещается на терцию вниз, что приводит к возникновению нового оstinатного блока в лидийском *c* и повышению уровня диссонантности гармонической вертикали. Мелодия третьей фразы (на слова "мужчине ты и радость и отрада") носит устремленный характер. В ней каждое слово выделено не только метрически, артикуляционно, но и сменой красочных и терпких гармонических полисочетаний: *t/s*; *t/VII*; *t/II* низкая в партии фортепиано. Все это призвано отразить состояние взволнованного воодушевления. В момент кульминации в короткий промежуток времени происходит резкое мелодико-гармоническое переключение в *As-dur*, а затем внезапная модуляция через вторую низкую ступень в *G-dur*. В четвертой вокальной фразе ("Ты боль его и смертоносный яд") мелодия, начинаясь с вершины-источника, буквально низвергается вниз, выражая предельную степень патетической экзальтации.

Аналогичные явления можно наблюдать и в музыке второго катрена. Однако внутренние контрасты в нем обозначены резче. Ритмическая формула болеро сменяется фигуративным арпеджированным оstinатным движением с опорой на тоническую гармонию *D-dur—d-moll*, появляются элементы полиметрии. Непериодическая смена трехдольных и двухдольных метров способствует пластичности и свободе развития мелодической линии. Сочетание бифункциональных фактурных пластов в партии фортепиано появляется уже в сопровождении второй фразы после просветленного по колориту начала катрена ("Ты — добродетели цветущий сад и аспид, выползающий из сада"). Цепь полифункциональных наслоений в *d-moll*: *t/VII*; *t/s*; *D/s* приводит к внезапному мелодико-гармоническому отклонению в *fis-moll*, резкому сдвигу на *ff* в основную тональность катрена *d-moll*, ярчайшему сопоставлению второй низкой минорной ступени и гармонической доминанты. Вся эта палитра броских, поистине театральных живописных красок, оттеняет кульминационную заключительную фразу "за дьявольскую ложь отправить в ад", энергетическая сила которой словно продолжает бурлить в фактурном фортепианном дополнении к катрену.

Два терцета образуют вторую часть сонета (с т. 65 до конца), связанную с катренами и общим драматургическим профилем мелодико-гармонического и фактурного развития, и интонационными арками. Рисунок мелодических линий становится более

размашистым благодаря активизации кварттовых мотивов, восходящему движению по квартсекстаккорду, скандированию отдельных слов. Найденная композитором в зоне кульминации яркая патетическая декламация и неожиданные гармонические сдвиги присутствуют и здесь, подчеркнутые динамическими контрастами, а также динамизированной фортепианной постлюдией на тематическом материале вступления, обрамляющем композицию.

Второй сонет *О, как нехорошо...* — размышления о мимолетном увлечении, в котором нет подлинного чувства, нет огня, а есть недоумение, тоска и неопределенность. Это состояние тонко передано в музыке.

Пустые тихие аккорды на *ppp*, замедленный ритм повествования резонируют состоянию одиночества. Печальный речитатив без сопровождения в натуральном *a-moll* развертывается как бы по замкнутому кругу, постоянно возвращаясь к одному и тому же кадансу, словно мысль человека не находит выхода. Нить размышлений разочарованного мужчины в первом катрене отвечает мыслям покинутой женщины. Не случайно второй катрен начинается тем же мотивом, которым завершается первый, а продолжением мелодической линии служит варьированное повторение второй фразы из первого катрена.

В момент введения заключительной строки второго катрена (т. 37–44) возникает резкий динамический контраст: *PP* сменяется *ff*, темп становится более подвижным, в вокальной партии появляется активный восходящий скачок на сексту — все это ассоциируется с внезапно вспыхнувшей мыслью: "Необходимо дать себе свободу — предмет любви избрать себе проворно". Здесь словно намечается активный порыв, выход из душевной депрессии. Но в музыке второго катрена — это лишь краткий фрагмент, который не нарушает общий психологический настрой этого раздела.

Первый терцет (т. 52–92) согласно канонической функции в сонете излагает антитезис, своего рода морализующую сентенцию: "Любить без чувства невозможно!". Он резко контрастен предшествующему разделу буквально по всем параметрам: смена темпа (*Allegro moderato*), тональности (*fis-moll*), динамики (*ff* после *PP*), вторжение ритма болеро, мощная остигатная пульсация у фортепиано, распевность, широта и в то же время чеканная поступь мелодических фраз, основанных на модифицированных интонациях катренов — все это способствует созданию музыкального образа, полного мощной энергии и силы.

Второй терцет (с т. 93 до конца) выполняет в композиционном плане функцию общей репризы сонета. Он еще ярче выявляет контрасты состояний. Моменты сомнений, неуверенности, отраженные в повторенном начальном тематическом материале в разделе

Moderato, сменяются поистине экстагическим душевным порывом к свету, надежде, ожиданию "любви мятежной" в заключительном разделе *Animato poco piu mosso*. В нем энергия мелодии, состоящей из цепи секвентно восходящих гаммообразных мотивов, умножается каскадом мощных нисходящих фигураций и динамическим процессом модулирования из *A-dur* через *f-moll* в *F-dur*.

Глубинная интонационная связь всех разделов позволяет определить форму этого сонета как динамическую сложную трехчастную. Но яркая темповая и жанровая контрастность дает возможность ее трактовки как контрастно-составной.

Черты контрастно-составной композиции четко прослеживаются в центральном — третьем сонете, раскрывающем все перипетии всепоглощающей любовной страсти. В нем четко выделяются четыре раздела: *Allegretto moderato*; *Agitato*; *Tranquillo*; *Allegretto impetuoso*.

Первые два, где отражен богатейший спектр чувств влюбленного человека, связаны единой линией динамического нарастания. Поначалу повествование идет в спокойно-отстраненном плане, словно человек судит о своих переживаниях как бы со стороны.

Музыка развивается без особых эмоциональных всплесков. Об этом свидетельствует размеренность вокальных фраз, статичность фигураций и редкая смена гармоний. Но уже во второй половине первого катрена (т. 23–39) происходят кардинальные изменения: вокальная линия насыщается хроматизмами, появляется переменный метр (2/4, 3/4). Фактура сопровождения полифонизируется, в ней выделяются три самостоятельных слоя: арпеджированная, неравномерно дублированная фигурация с ломаной траекторией движения; выразительный контрапункт в среднем голосе типично романтической природы с опеванием восходящих секстовых интонаций, развивающийся асинхронно вокальной партии; и самостоятельная, ритмически выделенная линия баса. Все это приводит к усилению драматизма.

Раздел *Agitato* (т. 40–55) воспринимается как продолжение процесса драматизации музыки. Стремительный темп, ритмическое обострение начальных интонаций сонета, дробление вокальной линии на краткие секвенцированные мотивы, повышение тесситуры, учащение ритма гармонических смен приводят к мощной кульминации на доминантовом органном пункте тональности *B-dur*.

Tranquillo и *Allegretto impetuoso* связаны единством внутреннего смысла, но резко контрастируют друг с другом и по характеру выраженных в них эмоций, и по конструктивным особенностям. *Tranquillo* — это довольно сумрачный монолог сугубо камерного плана. Противоречивость внутреннего состояния героя выражена здесь весьма своеобразно. В графическом рисунке мелодической линии заметно действие принципа

инверсии. Композитор стремится передать душевное смятение человека буквально через разнонаправленность интонаций. Прозрачная мелодико-гармоническая фигурация тематически насыщена, в ней много микро-имитаций вокальной мелодии, что способствует раскрытию внутреннего подтекста: при спокойном ритме мелодического развертывания музыка отличается скорбным характером.

Allegretto impetuoso — это гимн счастью, солнцу, любви. Вокальная партия основывается на варьированных интонациях первого катрена, но здесь они звучат светло, торжественно, *ff*, на фоне фигурационной фактуры, имитирующей ликующий перезвон колоколов.

Финальный сонет цикла *Uïti — i ne uïti...* замыкает круг любви. Мотив разлуки, трагедия расставания идут всегда рука об руку с мотивом любви. В нем соединились воедино образные линии предшествующих частей. Начинается сонет удивительным по красоте и тонкости фортепианным вступлением. Хроматическое скольжение параллельных терций в сочетании с нисходящим ходом на увеличенную квинту, обрисовывающим контур увеличенного трезвучия, ассоциируются с образом эфемерного хрупкого счастья, а репетиционное повторение последнего звука — с биением сердца.

Первый катрен (т. 9–47) пронизан горестными хроматическими интонациями, которые в процессе развития объединяются в более крупные построения элегического характера. По стилистике музыка приближается к романсовой лирике Шапорина.

Второй катрен *Animato con moto* в интонационном плане перекликается с заключительным разделом второго сонета, а также с фрагментом *Agitato* из третьего сонета. Однако мелодическое дыхание здесь шире, чем в указанных фрагментах. Мелодические фразы охватывают больший диапазон и имеют волновую природу с зонами спада, в которые инкрустируются нисходящие ходы по звукам трезвучий и сектаккордов. Замыкает катрен обширная фортепианная интерлюдия, словно досказывающая музыкальную мысль вокальной партии.

Раздел *Allegretto mosso* (т. 83–94) четко разграничивает сонет на две части. Он начинается ярким чеканным скандированием квартаккордов в чеканном ритме, напоминающем о ритмо-формуле болеро, переходящем далее в каскад гаммообразных пассажей в октавно-квинтовой дублировке. Это своего рода инструментальная преамбула, предваряющая обобщающий раздел из двух терцетов, объединенных интонационно, фактурно, драматургически, и являющихся грандиозной интонационной аркой первого сонета *О, женщина...*, где с новой силой звучат вечные неразрешимые проблемы отношений мужчины и женщины, трагическая нерасторжимость любви и страдания.

Анализ цикла В. Чолака в аспекте соотношения поэтического и музыкального компонентов позволили сделать некоторые выводы.

1. В создании цикла В. Чолак сознательно опирался на композиционные каноны твердой поэтической формы сонета. Сохранив полностью поэтическую структуру избранных четырех сонетов, он создал на их основе музыкальные формы с оригинальным драматургическим профилем, добившись таким образом полифонического развертывания поэтической и музыкальной композиций.
2. В цикле проявилось внимание композитора не только к ключевым словам стихов, но к целым текстовым блокам, что позволило ему логично и драматургически целенаправленно организовать как процессы тематического становления, так и зоны кульминаций в цикле.
3. Тематическое развитие носит сквозной характер, что проявляется и в постоянном вариантном обновлении исходных интонационных образований, и в текучести тонального развития, и в изобретательности фактуры фортепианной партии, и в наличии интонационных арок.
4. Важнейшие поэтические мотивы рождают в цикле ритмоинтонационные модели, которые способствуют рельефному выражению основной музыкально-драматической идеи цикла.
5. Принцип тезис-антитезис проявляется на всех уровнях композиции: от самого низшего — синтаксического до наивысшего — композиционного.
6. Существенную роль в раскрытии сути музыкальных образов и логики противопоставлений играют средства мажоро-минорной системы и особые принципы конструирования вертикали, способствующие усилению фонического фактора.
7. Фортепианная фактура в цикле осуществляет роль активного импульса в драматургическом становлении формы. Она виртуозна, концертна по своей сути, в ней использованы различные типы фактурного движения. Ее многослойность обеспечивает и ее многофункциональность. Развитость и самостоятельность прелюдий, интерлюдий и постлюдий позволяет реализовать в сочинении поистине симфоническое развитие.
8. Не стремясь к стилизации локального испанского колорита, В. Чолак передал сам дух Испании, ее атмосферу, характер образности и темперамента.
9. Вокальный цикл В. Чолака по своим глубинным музыкальным координатам перерастает рамки камерного цикла и располагает всеми возможностями для создания оригинальной оркестровой версии.

Библиографические ссылки

1. ПЛАВСКИН, З. Четырнадцать магических строк. В: *Западноевропейский сонет (XIII–XVII века)*. Ленинград, 1988, с. 3–28.
2. ГАСПАРОВ, М. Сонет. В: *Краткая литературная энциклопедия*. Москва, 1972, т. 7, с. 67–68.
3. АХУНДОВ, П. Испанская музыка. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974, т. 2, с. 574–583.

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. СТЫРЧИ НА СТИХИ А. БЛОКА:
К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ**

CICLUL VOCAL DE M. STÂRCEA PE VERSURILE LUI A. BLOK:
PROBLEMA RAPORTULUI CUVÂNT – MUZICĂ

VOCAL CYCLE BY M. STÂRCEA BASED ON POEMS BY A. BLOK:
THE PROBLEM OF WORD – MUSIC CORRELATION

ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО,

преподаватель

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Articolul prezintă pentru prima oară o analiză integrală a ciclul vocal pe versurile marelui poet rus A. Blok semnat de compozitorul din Republica Moldova M. Stârcea în 1982. Această analiză se relevă sub aspectul interacțiunii cuvântului poetic cu limbaj muzical individual. Autoarea scoate la iveală mai multe procedee muzicale realizate atât la nivelul limbajului muzical, cât și la cel compozițional, demonstrând astfel o interacțiune armonioasă a stratului sonor cu cel verbal.

Cuvinte-cheie: *ciclu vocal, poezie, compoziție muzicală, M. Stârcea, A. Blok.*

The present article for the first time presents an integral analyses of the vocal cycle based on poems by the great Russian poet A. Blok, written by the Moldovan composer M. Stârcea în 1982. This analysis is realised in a word-music correlation framework. The author discovers many different procedures on the musical language level, as well as on the composition or tonal plan level, where the verbal and sound plans interactions are harmonious.

Keywords: *vocal cycle, poet, musical composition, M. Stârcea, A. Blok.*

Вокальный цикл Мариана Стырчи на стихи Александра Блока, написанный в 1981–82 годах, является одним из первых опусов композитора¹. Три романса — *Ночь, улица, фонарь; Балаган; Я пригвожден к трактирной стойке* — были написаны первыми, а последний — *Ветер принес издалека* — возник спустя год, тем самым «замкнув» цикл. В 1984 г. вокальный цикл М. Стырчи был исполнен и записан на Государственном радио Оскаром Нузманом [1, с. 278]. Это сочинение М. Стырчи отличается индивидуальным композиторским почерком, обладает собственной драматургией, образным единством.

¹ Как вспоминает сам М. Стырча, на его решение попробовать себя в сфере композиторской деятельности значительное влияние оказал В.Г. Загорский.