

VIII. Muzica corală

ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ А *CAPPELLA* З. ТКАЧ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА: ЧЕРТЫ СТИЛЯ (ЧАСТЬ I)

MINIATURILE CORALE A *CAPPELLA* ALE Z. TKACI DIN PERIOADA TÂRZIE
A CREAȚIEI SALE: PARTICULARITĂȚILE STILULUI (PARTEA I)

CHORAL MINIATURES A *CAPPELLA* BY Z. TKACI OF THE LATE PERIOD
OF HER CHORAL CREATION: CHARACTERISTICS OF STYLE (PART I)

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,

конференциар (доцент),

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье на основе анализа формы, гармонического языка, фактуры, приемов хоровой аранжировки и работы с поэтическим словом в хоровых миниатюрах З. Ткач, написанных на рубеже XX–XXI веков, устанавливаются основные стилистические параметры, характерные для позднего периода хорового творчества композитора.

Ключевые слова: композитор, стиль, лад, хоровая фактура, гетерофонные дублировки, остинато, лейтгармония, тематизм, а *cappella*.

În baza analizei formei, texturii, limbajului armonic, a procedeeilor de scriitură corală și a modalităților de abordare a textului poetic în miniaturile corale compuse de Z. Tkaci la confluența secolelor XX–XXI, autoarea articolului stabilește parametrii generali ai stilului caracteristici pentru perioada târzie a creației corale a compozitoarei.

Cuvinte-cheie: compozitor, stil, mod, textură corală, dublări heterofonice, ostinato, leitarmonie, tematism, а *cappella*.

In this article, on the basis of the analysis of the form, harmonic language, texture, techniques of choral arrangement and on work with the poetic word in the choral miniatures by Z. Tkaci, written at the turn of 20th–21st centuries, the author forms the main stylistic parameters characteristic of the composer's late period choral works.

Keywords: composer, style, mode, choral texture, heterophonic mixtures, ostinato, leitharmony, thematism, а *cappella*.

Хоровая музыка Златы Ткач — чрезвычайно обширная и значимая часть ее творчества. Сочинения композитора уже давно заняли прочное место в репертуаре различных исполнительских коллективов Молдовы. Причин этому множество: это и доскональное знание особенностей аранжировки, и виртуозное владение фактурой, и широкая жанровая шкала, отразившая поиски как в области кантаты, сюиты, так и обработок народных песен и миниатюры а *cappella*. Немаловажную роль сыграла отзывчивость композитора на практические запросы исполнительских коллективов различных возрастных категорий, но все же главное — это богатство образной палитры ее произведений, свежесть и необычность колорита, обращение к высокой поэзии прошлого и настоящего и глубокое и тонкое ее осмысление в музыке.

Наследию З. Ткач посвящена солидная монография Г. Кочаровой [1], множество статей, по его поводу высказано немало разнообразных суждений. Как всякое высокоталанливое явление, музыка З. Ткач постоянно пробуждает исследовательский интерес, позволяя углубить или

раскрыть те или иные аспекты ее творчества. В данной статье отразились некоторые наблюдения над стилем хоровых миниатюр *a cappella*, написанных композитором в последний период жизни.¹

Примечательно обращение в них к темам жизни и смерти, взаимосвязи вселенной, космоса и внутреннего мира человека, к осмыслению трагических событий прошлого, к психологизации пейзажных зарисовок. Все эти образные линии нашли оригинальное воплощение в ряде произведений на стихи М. Эминеску, А. Рошка, В. Коцицэ, а также на текст из Экклезиаста.

Стихотворение Эминеску *Adânca mare*, связанное с отражением картины природы, создает богатейший ассоциативный ряд, позволяющий раскрыть сложные философские вопросы бытия, мир противоречивых человеческих чувств. Глубокое море, то величественное, безмятежно спокойное, то грозное, неистовое, олицетворяет огромный мир людей с их страстями, отраженный в мерцающем зеркале далеких звезд. И море, и луна, символизирующая возвышенное, недостижимое, — все эти образы типичны для романтической эстетики поэта, для которого мир людей постоянно изменчив, противоречив, непредсказуем. В человеческой душе соседствует светлое, доброе и темное, страшное в своей разрушительной силе. Мысль поэта — о глубокой диалектической взаимосвязи вселенной и человека, душа которого, его жизнь — миниатюрный слепок космоса.

В музыке хора параллельно развиваются два начала — психологически-насыщенное и живописно-изобразительное. Образ моря — центральный в миниатюре, и естественно, что в его музыкальном воплощении сказались традиции великих «маринистов» — художников и музыкантов. Ключевое слово «море», — пишет Г. Кочарова, «трактуется, как своеобразная заставка к каждой строфе, начиная с эпиграфа, где оно провозглашается, как заголовок, с некоторой долей пафоса» [1, с. 102]. Волевые начальные квартовые синкопированные интонации-импульсы, застывающие в многозвучной педали, рисуют картину «невозмутимо-безразличного и величественного моря» [1, с. 102]. Они образуют на первой ступени хроматического *es-moll* усложненный квартаккорд, который становится лейтгармонией моря (т. 5). В последующем хоральном изложении обращает на себя внимание тритоновое сопоставление квартаккорда с внедренной терцией и малого минорного септаккорда на IV высокой ступени (тт. 5–7, на слова «Adânca mare»), которое оставляет впечатление необычности, загадочности. Развертывание музыкальных фраз пластично, свободно, что обусловлено различием их структуры и внутренней мобильностью ритмической организации.

3. Ткач очень внимательно относится к артикуляции, выделению отдельных словосочетаний. Так, сопряжением восходящей квинты и «ниспадающей» сексты изящно «прорисовывается» образ «a lunei față» (тт. 11–12), а восходящий квартовый ход со слабым «женским» окончанием на словах «blândă² răză» (тт. 16–19) окрашен холодноватым и своеобразным по колориту гармоническим оборотом, где вертикальные созвучия образованы встречным секундовым движением всех голосов. Их функциональная взаимосвязь утрачивается, а на первый план выходит фоническая составляющая.

Говоря о композиции хора, Г. Кочарова справедливо указывает на то, что она выстраивается по модели первого катрена с его кольцевой рифмой и внутренним контрастом [1, с. 102], делая вывод, что хор *Adânca mare* — уже сам по себе как бы своеобразный триптих, представляющий один и тот же объект в различном освещении, подобно тому, как это делали художники-импрессионисты (1, с. 103). С выводом автора монографии можно согласиться лишь частично. Это, скорее, диптих со вступлением и эпилогом, нежели триптих. Контраст в первом катрене обусловлен введением нового поэтического образа «O lume-ntreagă-n fundul», развитие которого отличается большей напряженностью и неустойчивостью.

В фактуре четко разделяются рельеф и фон. В партии сопрано появляется элегическая интонация восходящей сексты с ламентозным хроматическим нисходящим движением, которое усилено канонической имитацией в нижнюю октаву на расстоянии одного такта в партии теноров

¹ Анализ хоровых миниатюр выполнен на основе авторских рукописей 1998 года.

² Текст Эминеску изменен композитором, в оригинале здесь «blondă răză»

(тт. 19–25). Партии альтов и басов, изложенных в виде бесконечного канона в октаву, характеризуются так называемым фактурным тематизмом. Его хроматическое волнообразное кружение в объеме уменьшенной кварты призвано изобразить здесь начинающееся волнение моря. Это построение из двух предложений, второе из которых является секвентным повторением первого терцией ниже (тт. 25–33), в плане полифонической организации представляет собой двойную несимметричную каноническую секвенцию. При рассмотрении каждого предложения в отдельности обнаруживаются элементы двойного симметричного бесконечного канона. Настойчивое повторение коротких фраз усиливает настроение тревоги. Общая хроматизация музыкальной ткани при внутреннем движении всех голосов хора создает довольно мрачный колорит. Так создается фактурный контраст двух типов изложения — хорального в первых двух строках катрена, и полифонического — при музыкальном воплощении третьей и четвертой его строк. Анализируя тематическое развертывание, можно отметить вариантное становление интонаций. Включение полифонического раздела, логично продлевая мелодическое развитие, фиксирует начало кульминационной зоны. Иными словами, весь музыкальный катрен до *Tempo Allegro* объединяется в единое целое по принципу «волны».

Мрачный характер второй строфы «*Daș mîni — ea falnică, cumplit turbează*» вносит резкий контраст в течение музыкального времени. Этот раздел по структуре напоминает первый, но отличается более высоким накалом напряжения, трагической окраской. В нем сохраняется фактурная двуплановость. Роль фактурного остинато в партиях теноров и басов выполняет мелодико-гармоническая фигурация по звукам видоизмененной лейтгармонии моря (в ней чистая кварта заменяется увеличенной, а малая септима — большой). В результате этих модификаций акцентируется цепь попевок уменьшенного лада. Остинато организовано как бесконечный двухголосный канон в обращении. Линии мелодических голосов (сопрано и альтов) отличаются активным неуклонным восхождением к кульминации. При этом в них, наряду с попевками уменьшенного лада, начинается процесс кристаллизации целотоновых интонаций. Слова «*cumplit*», «*turbează*» остро акцентированы гармоническим интервалом увеличенной квинты, а «*negru-măreață*» — включением гармонических интервалов уменьшенной кварты и уменьшенной октавы. Все это приводит к повышению диссонантности вертикали. Она концентрируется в мощной кульминации на *ff*, которая представляет собой скандирование аккордов на словах: «*Pe-ale ei mii și mii de nalte brațe*» на основе лейтгармонии моря.

Динамическая кульминация столь сильна, что порождает эмоциональное эхо, которое «оглушает» ужасом свершившегося: «*Ducând peire — țări înmormântează*». Большую роль в создании этого яркого эффекта играет гармония: различные варианты лейтгармонии моря, спускаясь на *p* по целотоновому звукоряду, постепенно уплотняются, порождая в итоге пятизвучный целотоновый кластер (тт. 65–66).

Анализ мелодической линии в этом разделе показывает, что особенно активную роль в ее развитии играют лапидарные мотивы ямбической структуры, каждый из которых излагается терцией выше предыдущего. Это сообщает движению стремительность и энергию. Фаза подготовки кульминации в данном разделе более длительна, нежели в первом, но если учесть резкое темповое ускорение (*Molto meno mosso*), то она воспринимается по времени приблизительно так же, как и в первом случае, выделяясь большей интенсивностью динамического нагнетания. Сравнение кульминационных зон обнаруживает интонационное сходство попевок, трактованных во второй кульминации в характере драматической речитации.

Раздел *Moderato* является расширенным эпилогом-кодой. Суть его заключена в формулировании сентенции: «*Astfel e sufletu-n antica mare, indiferentă, solitară — mare!*» В эпилоге синтезируются основные тематические зерна и фактурные элементы. Море вновь предстает спокойным и величавым. Возникают интонационные реминисценции на слова «*indiferentă*», «*solitară*», но они лишены былой экспрессии и призваны здесь создать ощущение безбрежного, необозримого пространства. Фоновое остинато «распевает» в линиях звуковые контуры

лейтгармонии моря. Ярким импрессионистическим штрихом является нисходящее глissандо в диапазоне септумы у женских голосов, которое находит отклик в фактурном остинато. В конце миниатюры глissандирующий пласт женских голосов отзывается эхом глissандо теноров и басов. По образному выражению Г. Кочаровой, «словно на гул морских волн накладывается зачаровывающее пение сирен или иных фантастических существ» [1, с. 103].

La steaua демонстрирует еще одно обращение к бессмертной поэзии Эминеску. Миниатюра написана в трехчастной форме и отличается простотой фактуры. Г. Кочарова точно определила жанровые черты баркаролы и ноктюрна, проведя аналогию с романсом Глинки *Венецианская ночь*. «З. Ткач прекрасно уловила и смогла передать особый романтический колорит поэзии Эминеску и, сохранив такие ее качества, как лирическая утонченность и метафоричность, придала ей большую реалистичность и просветленность» [1, с. 101]. Следует заметить, что описания пейзажа, как такового, у поэта нет. Это — новая ипостась в раскрытии «звездной» темы, «космического» мотива о необозримости вселенной, о нерасторжимой связи всего сущего, о созвучности происходящего в космосе миру человеческих чувств. В этом плане в стихотворении впечатляют поэтические метафоры-анalogии: погасшая в пути, в синих даях звезда — человеческая печаль, сгинувшая в глубокой ночи; а мерцание звезды — это тревожащий душу свет угасшей любви.

Музыка З. Ткач написана нежными, насыщенными полутонами, мягкими, словно акварельными красками. В миниатюре прослеживается нить размышлений, идущих под знаком удивления и вопроса. Не случайно мелодическая линия в каждом предложении начинается третьей выше предыдущего. Обращает внимание сопряжение восходящего квартового скачка с нисходящей секстой, а в средней части (тт. 9–20) — скандирование терцовой попежки с репетицией первого звука. Эти элементы и аккумулируют в себе вопросительную интонацию. Введение четырех глубоких фермат в пределах простой трехчастной композиции не случайно. Создавая психологически насыщенные паузы, они фиксируют моменты осмысления, раздумья, «ухода в себя».

Хотя в стихотворении есть мотивы разочарования, одиночества, композитор не акцентирует их в музыке — светлой, одухотворенной, «ретушированной» легкой тенью печали. При «удержанности» ритма баркаролы и сохранении аккордовой фактуры на протяжении всего хора важную роль играют ладогармонические средства развития. З. Ткач использовала ресурсы параллельно-переменных ладов с их мягкими переходами из мажора в минор, медиантовые отношения созвучий, причем не только в локальном плане, но и на уровне всей композиции. При этом композитор искусно вплетает в натурально-ладовую систему аккорды мажоро-минора: трезвучия VI и III низких ступеней, вводя их через консонантные побочные доминанты. Ярким подтверждением тому служит тональный план миниатюры. В первой части используются *B-dur* и *Des-dur*, в средней — *f-moll* и *As-dur*, а в репризе (*Tempo primo*) каденция первого предложения завершается на трезвучии III низкой ступени *B-dur* (тт. 24–25), после чего второе предложение начинается в *E-dur*.

Столь же показательным и внутритональным развитием отдельных построений, где введение вариантов медиант служит подчеркиванию различных нюансов текста. Так, в начальном гармоническом обороте I – VI – I трезвучие VI натуральной ступени подчеркивает слово «găsarit». В каденции первого предложения (т. 4) трезвучие VI низкой ступени своим ярким колоритом высвечивает слово «de lungă», являясь в то же время общим аккордом во внезапной модуляции из *B-dur* в *Des-dur*. Во втором предложении первой части после VI натуральной ступени (т. 6) звучит трезвучие VI ступени гармонического мажора. Являясь увеличенным, оно своим странным, необычным звучанием подчеркивает слово «luminii» (т. 7). Столь же свежо звучит кульминация репризы (тт. 24–25), отмеченная и выразительным восходящим скачком на октаву, и введением трезвучия III низкой ступени *B-dur*, акцентирующего слово «adâncă».

Иное гармоническое решение характерно для окончания средней и репризной частей. В первом случае, где речь идет о «лучах, светящих нашему взору», З. Ткач использует диатонические септаккорды в тональности *h-moll*, однотерцовой с *B-dur*. Эффект некой

зашифрованности возникает потому, что теряется ощущение определенного тонального устоя (тт. 15–17). Показателен и фрагмент из репризы хора, на словах: «Lumina stinsului amor ne urmărește încă». Здесь на сильном и относительно сильном времени появляются большие мажорные септаккорды. В этом контексте нельзя не вспомнить о трагическом мажоре романса Р. Шумана *Я не сержусь*, где использована подобная гармонизация. Эта аллюзия точно выявляет оттенок сдержанной скорби, характерный для данного фрагмента. Правда, возможно, стремясь «снять» щемящую ноту, композитор в коде повторяет начало первой строфы, восстанавливая тем самым настроение светлого размышления-созерцания и закругляя общую композицию хора.

Особое место среди хоровых миниатюр этого периода занимает хор *Numai pământu-i neclintit pe veci*, посвященный памяти жертв геноцида, погибших в Бабьем Яре.³ Текст из Библии представляет собой философскую притчу о «тщете бытия» (Г. Кочарова), о вечных законах движения на земле, неподвластных человеку, о возмездии и справедливости на Суде Господнем. «Всему есть место на земле, — повествуется в ней: «слезам и веселью, катаклизмам, любви и ненависти, войне и миру, всему есть час! Но в масштабах Вселенной это лишь краткий миг. Все ничтожно!»

В тексте нет конкретных описаний, нет их и в музыке. Она едина в плане выражения скорбного настроения. Однако его эмоциональный спектр очень широк. В крайних частях трехчастной композиции хора четко прослеживаются жанровые элементы пассиона. Вся интонационная палитра хора развивается из начальных ламентозных секундовых мотивов, которые лежат в основе хорового вокализа. Соло альты на его фоне, включающее и декламационные и ариозные интонационные элементы и излагающее общую сентенцию: «Deșertăciune-s toate a spus Ecleziast», ассоциируется с партией Евангелиста из баховских пассионов. Оно развивается асинхронно хоровому пласту. В синтаксическом плане хоровые фразы шире сольных, в силу чего возникают постоянные несовпадения построений. Хоровой пласт содержит микроимитации — отголоски отдельных мотивов соло (тт. 7–9, 26–30). По мере дальнейшего изложения фактура усложняется. Так, в сопровождении второй текстовой строки «Din orice trudă nu-i folos sub soare» линия сопрано неточно дублирует восходящий рельеф соло, в то время как басовый подголосок движется в противоположном направлении, повышая динамическое напряжение данного фрагмента. Активизация хорового вокализа приводит во второй фазе изложения хорала (тт. 25–36) к смене его композиционной функции. В кульминации он выступает на первый план, подхватывая прерванную линию солирующего альты, акцентируя в напряженном аккордовом изложении его «ключевые» патетические интонации.

Логика завершения этой части парадоксальна — обрыв на кульминации, но именно такое окончание психологически подготавливает дальнейший этап драматического повествования *Più mosso*, отличающийся максимальным сгущением трагизма. Поразительна и логика трактовки текста: «E vreme să plângi, și să-ncingi un joc // Și să azvârli in idoli cu pietre, // E ceas de drag și-al urei este ceas // Și de război e vreme și de rase-i». Все «события» монтажно сцеплены, спрессованы по времени и словно мелькают в воображении. По-видимому, так — панорамно-ретроспективно, как на ускоренной киноплёнке, представляется человеку вся прожитая им жизнь в самый трагический момент — перед лицом жуткой неотвратимой смерти. В композиции хора это лишь преддверие кульминации, где скандируется ключевая фраза «Ce-a fost dintâi și mâine iar va fi», страшный смысл которой в том, что весь ужас геноцида, холокоста может повториться в будущем.

Конструктивным стержнем быстрого среднего раздела становится ритмизованный органний пункт на доминанте *as-moll*, словно передающий лихорадочный пульс сердца. На этом фоне появляется линия сопрано, «разорванная» на резкие, ритмически акцентированные мотивы, которые затем в партии теноров объединяются в более протяженную мелодическую фразу. Общим в них является нисходящее хроматическое движение, которое, начинаясь вначале от II пониженной, затем от III ступени, постепенно захватывает IV и V пониженные ступени, что

³ Первоначальное название — *И лишь земля незыблема вовеки*.

приводит к омрачению колорита. Мотивы-«стоны» сменяются дважды повторенным более напевным фрагментом («E ceas de drag și-al urei este ceas // Și de război e vreme și de rase-i») — своего рода дуэтом сопрано и теноров в дециму, который, тем не менее, отличается некой механистичностью, автоматизмом ритма, что вызывает в памяти образы нашествия из музыки Шостаковича. Обращают на себя внимание в этом фрагменте и некоторые детали артикуляции слов. Там, где речь идет о ненависти, композитор прерывает мелодическую фразу паузой в середине глагола «este», что создает в речи эффект судорожности. Кроме того, консонантная дублировка мелодической линии в этот момент заменяется диссонантной — септимальной, что позволяет резко акцентировать словосочетание «час ненависти».

Начало кульминационного этапа (т. 71) отмечено возвращением к первоначальной тональности *h-moll*. Если в предшествующей фазе развития мелодическая линия дробилась на отдельные сегменты, рассредоточиваясь в партиях сопрано и теноров, то в кульминации ее неуклонное движение вверх завершается исступленным скандированием скорбных лейтинтонаций секунды и терции в высоком регистре. Концентрируя в себе все напряжение предшествующего развития, кульминация звучит, как вопль отчаяния, ужаса. Почти экспрессионистический по силе выражения, этот эффект возник в результате изложения мелодической линии всем хоровым массивом, где тенора дублируют сопрано в большую септиму, а басы даны в свободном обращении, образуя с ними ундецимы и малые ноны. Аккордовая вертикаль складывается из расходящихся двузвучий в парах женских и мужских голосов. Она раздвигается, захватывая все больший диапазон. Этому способствует и *divisi* в партии теноров. Плотность вертикали прогрессирует, достигая максимального напряжения в момент многократного исступленного повторения фразы «ce mâine iar veni-va» на *f* всей массой хора. Звуковая «вакханалия» столь сильна, что рождает гулкое многоголосное эхо. Его эмоциональный резонанс усилен еще и тем, что имитирующие его аккорды хора введены после глубокой цезуры с ферматой.

Концепция сочинения пессимистична, что подтверждается и началом коды, где звучит величественный траурный хорал. Тем более удивительно ее завершение. Постепенное ослабление диссонантности протяженных аккордов-педалей приводит к утверждению тоники светлой тональности *D-dur*. Она звучит как выражение надежды на торжество справедливости, разума и добра.

Во второй половине XX века в хоровой музыке наблюдается явление «нового романтизма», обновление «генетических истоков» образно-стилистического плана, активизация элегической образности. Она ярко проявилась в раскрытии темы природы, — по выражению Г. Григорьевой, «вечной для классической хоровой музыки» [2, с. 9]. В 60–80-е годы процессы жанрового синтеза сказались в этой области творчества в плане влияния речитативности, элементов инструментализма в фактуре произведений разных жанров, что позволило Г. Григорьевой сформулировать понятие жанрового стиля и на основе этого критерия классифицировать хоровые произведения, выделив «песенные», «речитативные» и «инструментальные» хоры [2]. Естественно, что указанные новации оригинально проявились и в хоровых миниатюрах З. Ткач. Ярким примером может служить миниатюра *E toamnă* для женского хора на стихи В. Кодицэ. Это осенняя элегия, проникнутая печалью и грустью. Картина осеннего осиротевшего леса, роняющего листья, покинутого птицами, улетевшими в чужие страны, невольно ассоциируются с осенью человеческой жизни. Кажется, что лес — это живое существо, которое плачет, и его хочется утешить надеждой, что придет весна, вновь зазеленеют деревья, и тысячи щебечущих птиц наполнят лес новой жизнью, но сейчас осенний ветер несет опавшие листья, пронизывая пряди волос.

В музыке образная антитеза (осень – весна) раскрыта посредством комплекса контрастных выразительных средств.⁴ Крайние части хора — это печальные размышления на фоне осеннего

⁴ Произведение написано в трехчастной форме, промежуточной между простой и сложной: I часть (тт. 1–26) — простой неквадратный большой период; II часть — простая двухчастная форма, ее I часть *Poco più mosso* — большой неквадратный период (тт. 27–42) с расширением и темповым замедлением в *Sostenuto* (с т. 35); ее II часть — *Al tempo* (тт. 43–69) — открытый большой период с расширением за счет многократного повторения «птичьих трелей»; реприза — с т. 70 до конца строится на тематическом материале I части с вариантным использованием отдельных элементов.

пейзажа. Вокальная линия у первых и вторых сопрано состоит из речитативных фраз разной протяженности, со слабым — «женским» окончанием и развивается вначале в натуральном *g-moll*, а затем в *f* дорийском. Ритмическая организация фраз постоянно меняется, что способствует свободе мелодического высказывания. Силлабический склад «слово-нота» соответствует жанру речитатива.

Альтовые партии образуют *quasi*-инструментальный пласт, организованный как двойное мелодико-ритмическое остинато, исполняемое на звук «*u*» и имитирующее завывание ветра. У вторых альтов остинато состоит из 10 звуков равными четвертями и представляет собой волнообразное кружение в объеме кварты. В условиях трехдольного метра, при постоянном смещении построения на разные доли такта, происходит изменение акцентировки его звуков и ослабление метрически сильных долей. Остинатный мотив из четырех звуков у вторых альтов, развивающийся в том же амбитусе и включающий ходы на терцию и кварту, повторяется асинхронно первому. В результате сочетания обоих остинато возникает «снятие» метрической акцентности. Так моделируется импровизационное изложение, которое противоречит ритму стихотворных строк.

Средний раздел основан на «остинатно-переменно-встречных ритмах» (Г. Григорьева) — в первом предложении — на трехдольном, в ответном предложении — на двухдольном, затем вновь на трехдольном. Возбужденный, тревожный характер мелодической линии, состоящей из активных терцовых мотивов, секвентно взлетающих к кульминационному звуку *g* второй октавы, словно изображает резкий порыв ветра. Нисходящий секвентный спад этих же мотивов вкупе с метрическим сломом и темповым замедлением усиливает печальное настроение. А в репликах прямого обращения к лесу: «*Codrule, nu plânge*», замыкающих этот раздел, прорывается глубоко личное чувство горести, сочувствия, желание утешить. Показательна в данном случае динамика спада напряжения гармонических созвучий.

Во второй части среднего раздела вновь происходит метрический «слом», возвращается двухдольный размер, прежний темп. Терцовые мотивы предшествующего раздела используются здесь в обращении и в сопряжении с фиоритурой шестнадцатыми, которая и «уточняет» жанровый характер темы — она становится плясовой. Танцевальные мотивы, повторяясь при неуклонном повышении тесситуры, звучат в уменьшении, превращаясь с т. 51 в «птичьи» колоратуры, рулады, трели. Этот фрагмент (тт. 53–69), имитирующий тысячеголосый птичий щебет, решен чисто сонорными средствами. Хотя все партии выписаны нотами определенной высоты, начальные звуки птичьих кличей «*tttt-li*» приходятся на рокочущий согласный слог, который невозможно спеть интонационно чисто. Поэтому и создается картина, где смешиваются звуки разной природы — и певучие, и свистящие, и шумовые. Картина наступления весны существует лишь в воображении человека, она постепенно истаивает, исчезает. Здесь З. Ткач использует психологически точный прием: после паузы перед репризой, когда сознание постепенно возвращается к реальности, в партии первых сопрано вводится на *sfp* рокочущий педальный звук *g* на слог «*tttt-li*», воспринимаемый как отголосок, след прекрасного видения.

Реприза выступает как логичное продолжение и завершение первой части. В ней сохраняется двуплановость фактуры с остинатной организацией альтовых партий, но тематический материал сжат и в регистровом, и в тональном плане. Нисходящие речитативные попевки постепенно сокращаются, вплоть до одного звука, застывающего на педали.

Подводя итог вышесказанному, можно добавить, что хоровая музыка З. Ткач последнего периода ее творчества отразила важные мысли композитора о себе, о мире, об обществе, в котором она жила, об отношениях человека и природы, о милой, близкой ее сердцу Молдове. Поэзия, к которой она обращалась, — всегда высокого уровня, причем, в ней отсутствуют элементы социально-политической ангажированности. Композитор обнаруживает яркий интерес к поэтическим сюжетам философского, углубленно-психологического характера, позволяющим высказать и свое, индивидуальное видение проблем. В этом стремлении ей особенно был созвучен мир образов М. Эминеску, А. Рошка, В. Кодицэ и других молдавских и русских современных поэтов.

Хоровая акапельная музыка для З. Ткач была творческой лабораторией, в которой оттачивались мастерство, приемы работы со словом, его «омузыкаливания». Мелодический стиль хоровых партий достаточно изыскан, что обусловлено стремлением композитора отразить не только глубинный смысл поэтических строк, но и воссоздать в музыке их «живописную» природу. Анализ показал, насколько искусны, оригинальны музыкальные «эквиваленты» поэтических метафор, изобретательны приемы артикуляции отдельных слов и фраз.

Сложный поэтический образный ряд рождает в музыке особый колорит, стимулируя поиск новых, нетрадиционных гармонических красок, возникающих в результате смешения диатонических и хроматических ладообразований, применения необычных приемов внезапных модуляций.

Своеобразие гармонического стиля поздних хоровых миниатюр связано и с аккордикой нетерцовой структуры, появляющейся при гетерофонном сочетании вариантно-развивающихся мелодических линий, использовании консонантных и диссонантных дублировок голосов.

Владея богатым арсеналом гармонических средств, З. Ткач всегда использует их системно, следуя принципу их строгого отбора — соответственно поставленной художественной задаче. Именно поэтому каждая из рассмотренных миниатюр отличается свежестью и необычностью колорита.

Зналок законов хоровой аранжировки, она мастерски реализует ее возможности, обыгрывая многообразные сопоставления различных групп и *tutti* хора, виртуозно меняя композиционные функции отдельных партий, внося контрасты полифонического и хорального складов.

Тонко понимая специфику хоровой фактуры, осмысливая логику использования того или иного полифонического приема, композитор в каждом произведении стремится найти оригинальную фактурную деталь, становящуюся своего рода «визитной карточкой» миниатюры. В этом плане ее сочинения представляют собой настоящую школу хорового письма.

Важно подчеркнуть, что вопросы целостности композиции и драматургии сочинений находятся в центре внимания автора. В этом плане приоритетна роль сквозного мотивного развития, интонационных «арок», логики непрерывного гармонического становления и фактурных объединений.

Очень рельефно в произведениях З. Ткач сказались характерные для отечественной хоровой музыки 60–80-х годов влияния речитативности и инструментализма, которые еще усилились в миниатюрах, написанных в начале XXI века.

Стиль поздних хоровых миниатюр З. Ткач синтетичен по своей природе. В нем органично переплавлены многие элементы, связанные с русской классической и современной музыкой, а также с традиционными молдавской и еврейской культурам.

«Тип мышления, избегающий внешних, фронтальных и острых стилистических контрастов и стремящийся к внутреннему соприкосновению стилистических единиц» порождает новое качество стиля, которое Г. Григорьева называет «новой» моностилистикой, суть которой заключается «в единичности, уникальности избранного типа синтезируемых элементов, характерных для одного произведения [3, с. 138–139]. Именно такое единство — и на уровне внутренних процессов интонационно-стилистического становления, и на концепционном уровне, характеризует самобытный стиль поздних хоровых миниатюр *a cappella* З. Ткач.

Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.
2. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Русская хоровая музыка 1970–80-х годов*. Москва: Музыка, 1991.
3. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века*. Москва: Музыка, 1989.