

VI. Muzica vocală

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ НА СТИХИ АГНЕСЫ РОШКА: ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И СРЕДСТВА ВОПЛОЩЕНИЯ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI PE VERSURI DE AGNESA ROȘCA:
COMPLEXUL DE IMAGINI ȘI METODELE REALIZĂRII CONCEPTIEI DE AUTOR

VOCAL CYCLES BY ZLATA TKACI BASED ON AGNESA ROSCA'S POETRY:
SYSTEM OF IMAGES AND WAYS OF REALIZING THE AUTHOR'S CONCEPTION

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Articolul de față este dedicat memoriei Zlatei Tkaci și prezintă unul din seria studiilor analitice despre ciclurile vocale „Soare de toamnă”, „E dorul apă vie” și „Ție” pe versurile poetesei moldave Agnesa Roșca. Aceste compoziții pot fi tratate ca un macrociclu cu trăsături de hipertext, paralel cu realizarea celor de idiolect. Autoarea examinează complexul de imagini, reprezentat în textul poetic al Agnesei Roșca ca un fenomen de interpretare individuală muzicală a poeziei feminine, tratându-l și sub aspectul stadial-istoric al creației târzii a compozitoarei.

Cuvinte-cheie: Zlata Tkaci, compozitori din Republica Moldova, poetesa moldavă, Agnesa Roșca, ciclu vocal, romanță, hipertext.

This article is devoted to the memory of Zlata Tkaci and represents one of some analytical studies based on her last vocal cycles „Autumn Sun”, „Is Yearning the Water of Life” and „To You” on verses by the Moldovan poetess Agnesa Rosca. These compositions may be treated as a macro-cycle with some features of a hypertext and with language correlations between different romances. The author examines the composer's conception from a musicological point of view as a phenomenon of individual musical interpretation of feminine poetry as well as in the stage-historical aspect, in the context of Zlata Tkaci's latest creation.

Key-words: Zlata Tkaci, composers from the Republic of Moldova, Moldovan poetess, Agnesa Roșca, vocal cycle, romances, hypertext.

Вышедшие из-под пера Златы Ткач практически один за другим — в 2003-м, 2004-м и 2005-м гг., три цикла романсов — *Soare de toamnă*, *E dorul apă vie* и *Ție* — были созданы на стихи близкой ее подруги, молдавской поэтессы Агнесы Рошка и практически завершили деятельность композитора в жанре вокального цикла, отразив в то же время специфику ее позднего стиля. Их тематика определила характерный для интимной лирики строй чувств и образов, тесно связанный с отражением в душе человека впечатлений от родной природы. Ее героиня остро ощущает себя частичкой окружающего ее мира, где, тем не менее, она остается одна, наедине со своими мыслями и воспоминаниями. Для нее этот мир словно раскрывается самыми разнообразными красками, и в этом смысле

показательными представляются строки Агнесы Рошка, на которые Злата Ткач не успела создать романс, хотя и отметила их в подаренном ей новом томике стихов поэтессы:

Frumoasă Țara

Frumoasă Țara, râu de soare
Ce spumegi din adânc de munți,
Prin câte văi adânci, cărunți,
Te poartă-larguri telegarii?

În coama ta de antracit
Duci aur negru, tescuit,
Și aur alb în spumă duci,
Și aur verde de pe lunci,

Și aur roșu, pârguit,
Și aur roșu, răscolit,
Și-albastru aur încă porți
Și vioriu în zări înoți...

O, râu de aur, râu adânc,
Tu sapi în inimă când plâng
Și treci prin mine când suspin
Și-mparți cu mine un destin.

O, râu al vieții, râu sărat,
De cântec plin și revărsat,
Alergi, alergii, alergii, alergii...
I gândurile mi le-ntreci.

În pleata plopilor și-n vânt,
În orice colț de pe pământ,
Tu suni și chemi, tu chemi și suni,
Iubirile mi le aduni [1, p. 47].

В этих строках легко обнаружить упоминание любимых композитором слов-символов, не раз встречавшихся нам на страницах последних ее романсовых циклов: *солнце, ветер, водный поток...* А в лучах солнца по-разному освещено для нее и золото, которое выглядит то черным, то ослепительно-белым, то зеленым, красным и даже голубым. Этим своим разноцветьем стихотворение Агнесы Рошка, по-видимому, оказалось особенно близким Злате Ткач, для которой, по ее собственным словам, однажды случайно брошенным в разговоре с автором данной статьи, было в некоторой степени характерно цветовое восприятие тональностей («Рыжая тональность», — сказала она при этом о *Фа-диез мажоре*). И недаром, напомним, в ее творческом портфеле есть песня *Разноцветный дождик* из детского вокального цикла *Bună dimineață*, да и при создании

одноименной хоровой поэмы её привлекли *Стихи о красной песне* киевского поэта В. Воскобойникова, с показательной фразой: *У песни у каждой свой голос и цвет*.

В основе других, отмеченных Златой Ткач стихотворений Агнесы Рошка, но так и не реализованных в виде романсов — *Luminând și încălzind viața, Răsufă vântul, Ultima zăpadă, Stelele* — все те же образы природы, что подчеркнуто ассоциативно «сильными» заголовками. Достаточно сравнить их с теми поэтическими символами, что обозначены в названиях и текстах романсов трех последних циклов (образующих в совокупности, по моему мнению, настоящий макро-цикл²), становится очевидным, что и здесь композитор нашла особенно близкие для себя ключевые слова и образы. Это позволяет сделать вывод о наличии общей образной концепции, сформировавшейся в творческом сознании Златы Ткач на позднем этапе ее жизни, и о цельной натуре лирической героини ее романсов этого периода.

Впрочем, в какой-то степени здесь выявляется автобиографичность общего замысла. Она присутствовала и в стихотворном прототипе, ощущается она и у Златы Ткач, чьи романсы вполне можно расценить как *автопортрет* своего рода, несмотря на собирательность женского образа, оказывающегося в центре внимания автора. Обратившись к стихам Агнесы Рошка, таким образом, композитор обрела в ней родственную душу, чье творчество так остро резонировало с её собственными настроениями и с общим психологическим состоянием.

В свете вышесказанного вернемся к поздним циклам её романсов, в которых Злата Ткач всё-таки успела реализовать свой музыкально-поэтический замысел. Все они написаны для женского голоса, причем, видимо, поскольку сама Злата Моисеевна обладала достаточно звонким сопрано, вокальная партия выдержана именно в тесситуре сопрано, и лишь иногда, когда ей нужны более плотные, драматические тембровые оттенки (как в цикле *E dorul apă vie* и в романсе *Valuri* из цикла *Soare de toamnă*), она обозначает голос солистки как меццо-сопрано (правда, в последнем случае такое обозначение выглядит скорее как описка, поскольку остальные два романса этого цикла поручены сопрано, а обычно в пределах одного цикла исполнитель не меняется).

При всей общности образного строя, музыкальные краски, которые находит композитор для каждого отдельного романса, позволяют воспринимать его как самостоятельную пейзажную зарисовку. Так, самый ранний из трёх перечисленных циклов — *Soare de toamnă* — вобрал в себя три миниатюры: *Valurile, Stele negre* и *Soare de toamnă*, ставшая в ней заглавной. Объединяющим поэтическим лейтмотивом в нем становится упоминание о солнце, предстающим в разных ракурсах: оно то освещает

огромные пенящиеся валы как символ вечного тяжелого труда, то видится в зареве летнего утреннего восхода, еще сохраняющего на себе отпечаток волшебной лунной ночи и тайных мыслей. Порой же солнце выглядит по-осеннему бледным, холодноватым, но все же несущим покой и последнюю ласку Земле и ее обитателям. Но всегда при этом образы природы оказываются удивительно созвучными психологическому состоянию лирической героини, стоящему, однако, «за кадром», но выявляемому подспудно — что называется, не «в лоб».

С этой целью композитор в музыкальном решении каждой из вокальных миниатюр стремилась найти собственный ритмический пульс, соотнося его с темпом жизни и изменениями дыхания по мере колебаний настроения своей героини. Она расчетливо выстраивает волну темповых контрастов по принципу нарастания и спада. Так, *Moderato* в первом романсе, с его колышущимся, поначалу волнообразным движением в аккомпанементе, в размере $\frac{3}{4}$, приводит к переключению от плавной кантилены к речитации, а затем к смене фактуры на аккордово-полигармоническую. «Тормозящая» роль этих аккордов позволяет сделать более значительной кульминацию, вкупе с введением более свободного, переменного метра и с ярко индивидуализированной интонацией в вокальной партии — подъёмом по звукам увеличенного трезвучия, а затем, на *f*, расширением диапазона до увеличенной сексты. У фортепиано затем еще раз встречаем все тот же необычный в контексте данного романса штрих: взлёт по тонам увеличенного трезвучия в правой руке сопровождается нисходящим целотоновым тетраордом. С точки зрения поэтического текста, столь своеобразный, слегка «волшебный» ладовый колорит, очевидно, призван подчеркнуть слова *A unui vis neimplinit*, после чего изложение упрощается: в вокальной партии утверждается повтором более реалистичная формула-речитация на квинтовом тоне тоники, поначалу в тишине, а затем — при поддержке возвращающейся вальсообразной фигуры.

Романс *Stele negre* более динамичен в отношении выбора как темпа (*Allegretto*), так и метра — пятидольного, привносящего некую неустойчивость в остигатное движение и, в то же время, жанрово-характерного и создающего национально-специфический колорит. Несмотря на «ночную» тематику, он выдержан в мажорной тональности *Es-dur*, хотя в ее контексте в середине, в процессе развития появляются и минорные «блики». В тональном плане здесь использовано кратковременное включение таких минорных оборотов главным образом по принципу терцового соотношения: *c-moll – as-moll, h-moll – d-moll – fis-moll – a-moll*. Лишь завершая середину, композитор, косвенно наметив *e-moll*, вводит септаккорд VI низкой ступени главной тональности, останавливая на ней внимание с помощью

ritenuto, ферматы и затем, полностью вернувшись в основной темп и основную тональность, концентрирует внимание на открывающем репризу мажоре при упоминании о солнце. Колорит же гармонии VI низкой ступени, диссонантно усложненной, также используется здесь, при воспоминании о таящихся глубоко в груди пережитых чувствах. Одновременно это позволяет подготовить коду-*morendo*, умиротворяющую и успокаивающую все треволения души...

Заключительный романс этого цикла — *Soare de toamnă* — погружает слушателя в сферу углубленной лирики. Реприза *Tranquillo* означает в данном случае не только характер движения, но и царящее здесь настроение. Значимость каждого слова, каждой ноты подчеркнута уже в фортепианном вступлении, которое в плане тонального развития зеркально отражает идею первого романса. При этом автор выставляет ключевые знаки в крайних номерах цикла, но, открывая цикл фигурацией на *C-dur*-ном D_7 , довольно быстро в начальном романсе уходит в сферу *Fis-dur-moll*. В заключительном романсе — *Soare de toamnă* — логика обратная: открываясь *Fis-dur-moll*'ем, вступление почти сразу приводит в *C-dur*, который затем окончательно утвердится в репризе и в небольшой фортепианной постлюдии. Конечно, «белоклавишное» изложение не становится здесь главной целью, есть и другие «переключки» с первым романсом: ходы по звукам увеличенного трезвучия, напряженные, ритмически фигурированные полигармонические комплексы встречаются по преимуществу там, где преобладают более острые речитативные интонации в партии солистки (когда, например, речь идет об ударах, о порывах ветра). В момент ложной репризы полигармония и кратковременный «намек» на тональность *Fis* придают звучанию скорее колористически-резонансный характер, подчеркивая глубину и объемность сонорного пространства, а вкрапленные в аккордику краски увеличенного трезвучия и тритона дополнительно обогащают его неким ирреальным оттенком.

Музыкальная атмосфера заключительного романса вполне отвечает содержанию поэтического текста — вокруг покой и мир под этим бледным осенним солнцем, но в душе еще хранится память о прошлых переживаниях. И снова в постлюдии композитор избирает свой излюбленный прием «растворения в высях», тишине *pp*, вводя коду-*morendo*.

Появившийся затем в следующем году цикл — *E dorul apã vie*, для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано, представляет собой диптих из двух контрастных между собой миниатюр, первая из которых вдохновлена пейзажными мотивами, вторая же, более личностно-психологического характера, выражает разочарование в любви. Однако и здесь присутствуют образы природы, и в репризе именно второго романса появляются те

ключевые слова, что легли в основу его заголовка. Образный же контраст между обоими номерами цикла достигается как темповыми средствами (*Moderato–Vivo*), так и разграничением далеких тональных сфер: если первый романс, более лиричный, выдержан в *As-dur*, второй, более импульсивный — *Ți-e inima de piatră* — в *e-moll*. Единственным намеком на непосредственную их связь, возможно, служит фермата в конце первого романса — как «знак ожидания» и сигнал к продолжению. Действующий здесь как объединяющий фактор прием парного контраста по принципу «медленно-быстро» напоминает о традиционных для балканского региона принципах фольклорного формообразования.

Различаются эти миниатюры и по своей стилистике. Первая из них — *O rază de soare* — стоит ближе к требованиям более привычной романсовой лирики. Она открывается довольно развернутой фортепианной прелюдией, сразу вовлекающей слушателя в атмосферу напряженного поиска, душевного волнения, но затем приводящей к успокоению. И хотя начальное мелодическое развитие в вокальной партии включает в себя декламационные элементы, тем не менее создается и эффект плавного вальсообразного движения, столь излюбленного З. Ткач. Перелом наступает в *Più mosso* середины, где вокальные реплики становятся более краткими и импульсивными, а в аккомпанементе нагнетание напряжения создается с помощью остинатного повтора акцентно смещаемых фигурационных формул. Их биение прерывается зеркально построенным и остро звучащим полиаккордом, на фоне которого возникла речитативная реплика солистки, завершаемая интонацией вопроса. Здесь, в заключительной фазе романса, наступает краткий, но очень выразительный диалог фортепиано и голоса, в котором успокоение и возврат в устойчивое состояние и в главную тональность происходит лишь в самом конце, после провозглашения на *f* и на высокой ноте ключевого слова — *Soare*.

Второй романс этого цикла — *Ți-e inima de piatră* — энергичный, наполненный непрерывным движением в аккомпанементе. Однако, начиная с самых первых тактов краткого вступления, автор вносит в него тревожную нотку. Здесь сразу будоражат слух две остинатные формулы, сочетаемые в партиях правой и левой руки фортепиано. Они различаются по протяженности, объединяя в басу по две доли, а в верхнем слое — по три, что создает необозначенную в записи полиметрическую конфликтность акцентов. Динамика тонального развития в первом разделе также довольно интенсивна и приводит к легко и быстро совершаемой модуляции из *e-moll* в *B-dur* — тональность, в которой развивается середина, соответствующая второй строфе поэтического текста. Она идет в

еще более быстром темпе (здесь автор после *Vivo* дает дополнительную ремарку *Poco più mosso!*) и в тональном плане относительно устойчива.

Строфичная основа поэтического текста находит отражение в музыке середины. Но, хотя и в ее изложении прослеживается все тот же принцип невыписанной полиметрии, он не соблюдается столь последовательно, как это было при экспонировании темы в начале. Тематизм вокальной партии также носит производный характер: в нем сохранены ритмоформула и высотно-интонационный профиль начальной темы, но интервалика при этом сужена, что меняет общий тематический контур и активизирует динамику горизонтального развития. Это позволяет ярко выделить кульминацию на словах *Un vânt s-a ridicat*, сопровождаемую накоплением диссонантности, а также подготовить перелом в развитии. Движение останавливается на нонаккордовой гармонии, охватывающей широкий диапазон и включающей в себя звучность увеличенного трезвучия, что у Златы Ткач в позднем творчестве нередко выполняет роль статизирующего фактора. Цепочка возникающих затем полигармонических комплексов объединяет последующие речитативные реплики и одновременно оттеняет, дополняет и усиливает их выразительность. Характер общего звучания в этом фрагменте, интонация вопроса и новое полигармоническое сочетание, подчеркивающее фонизм увеличенного трезвучия, вполне соответствуют содержанию поэтических строк: *Dar în tăcere spune-mi ce ni m-ai întrebat*.

После этого «переключения смысла», подкрепленного генеральной паузой и фермой на тактовой черте, на грани разделов формы, реприза возвращает нас в главную тональность и к первоначальному настроению. Одновременно происходит и возвращение исходного ритмического пульса, воспринимаемое как возобновление неизменного бега жизненного времени. Драматургический план в этом смысле подобен тому, что был не раз использован в музыкальных воплощениях эпизода из гетевского *Фауста* — *Маргарита за прялкой*, где принцип непрерывного движения, вращения колеса прялки, отражаемого в музыке в духе *moto perpetuo*, ненадолго отступает на второй план в момент психологического самоуглубления и сладких воспоминаний героини, но затем вновь устанавливает свое господство, возвращая в ритм обыденных, привычных жизненных процессов.

В данном романсе такое возвращение исходного пульса связано с содержанием третьей строфы текста, начинающейся словами *E dorul apă vie*, где говорится о принятии героиней приговора судьбы. Соответственно этому здесь, в репризе, в генеральной кульминации звучит главный тезис: *Și mahna, bucurie primesc din mâna ta*. Композитор,

однако, привносит свой оттенок смысла, видоизменяющий вывод поэтессы: она дает в натурально-диатоническом кадансе прерванный оборот, разрешая d_7 натурального минора в VI_7 , а затем повторяет фрагменты поэтической фразы по принципу прогрессивного диминуирования, укорочения вычлняемого элемента. Одновременно она ступенчато снижает уровень громкостной динамики и темпа, создавая свой излюбленный эффект *morendo*. Тем самым пафосный заряд, заложенный в заключительных строках стихотворения Агнесы Рошка, снижается, смягчается, а на первый план выходит скорее неутешность любовного разочарования.

Цикл *Ție* — последний в вокальном макроцикле романсов Златы Ткач на стихи Агнесы Рошка — создавался не сразу. Вначале из-под пера композитора вышли два романса — *Văraia, ce așteaptă* и *De n-ar fi arșița grea*. В темповом отношении они не представляли яркого контраста, обладая сходной динамикой, однако соответствовали традиционной структуре малого цикла: *Allegro-Vivo*. Первый из них (*Văraia, ce așteaptă*) начинается вступающей у фортепиано остигатной пульсирующей формулой, проходящей на фоне двойного квартового органного пункта. Тот же принцип сохраняется и далее, хотя характер самой формулы несколько изменяется, а пустоватые по своему фонизму гармонические комплексы уступают место диссонантным наслоениям полигармонического характера. Атмосфера первого раздела этого романса определяется также энергичной по ритму и интонационному профилю мелодической линией, формирующейся из кратких реплик — синтаксических единиц. Их настойчивое нанизывание заметно драматизирует развитие (*Più mosso drammatico*), приходящее к экзальтированной речитации (*Recitativo*). Краткий спад, создавая эффект внутреннего обрамления срединного раздела, приводит к восстановлению исходного темпа и к несколько смягченному по характеру изложения начальному тематическому элементу. Остигатная формула звучит октавой ниже, однако и здесь, тем не менее, наблюдается яркий динамический всплеск, на словах титульной фразы всего романса — *Văraia, ce așteaptă*. Лишь после этого наступает релаксация, и романс завершается мягким звучанием (*pp*, затем *morendo*), подчеркнутым регистровым спадом.

Во втором романсе — *De n-ar fi arșița grea* — также сразу утверждается токкатно-остинатный стиль, однако здесь с самого начала фортепианного вступления задан особый диссонантный, с «варваризмами» в бартоковском духе, фон. Упругая начальная фраза в вокальной партии жанрово характерна, даже характеристична, а ее мелодический каркас уснащен форшлаговой интонацией. Дополнительные ритмические акценты-синкопы, вмешиваясь в установившийся метрический пульс, «смещают» его, создают своеобразную

«игру» — прием, с давних пор интересующий композитора и широко и намеренно ею используемый. Еще один излюбленный Златой Ткач жанровый элемент — вальсовый, проскальзывая в этой миниатюре, наряду с темповыми переключениями-перепадами (*Vivo – Sostenuto – A tempo*) помогает организовать общую композицию. Правда, вальсовость не вполне жанрово конкретизирована, она дается скрытым намеком, маскируемая с помощью приемов метрической переменности

Многое в романсе *De n-ar fi arșița grea* роднит его с предыдущим, в том числе и следование принципу динамического спада в конце. В аккомпанементе здесь сохраняются энергичная ритмоформула, диссонантно усложненная гармония (использован слой параллельно сдвигаемых трехголосных кластеров в сочетании с ритмизованной, фигурированной педалью в верхних голосах), однако звучание словно растворяется в конце концов в вышине на *pp*.

Позже эти два романса вошли в пятичастный цикл *Ție* как третий и четвертый номера. Первым же стал романс *Ca soarele străluminat*, выдержанный поначалу в тоне философского размышления (*Andantino*) о времени и течении жизненного потока. Всплеск эмоций, обозначенный пульсирующим триольным аккомпанементом второго раздела романса (*Più mosso*), возникает в связи с упоминанием о любви и, в кульминации, о Солнце — символе, устанавливающим арочную связь с циклом *Soare de toamnă*. Обрамляющие этот романс фортепианные вступление и заключение уравнивают всю конструкцию, да и в образном плане приносят оттенок покоя, душевного равновесия.

Второй романс цикла — *Ție* — продолжает мысль о течении времени, но уже оцениваемого в плане возраста любви. В поэтическом тексте здесь три строфы организованы согласно принципу единоначатия (такой прием стихосложения, как известно, называется *анафорой*). Более того, они троекратно открываются словом «когда», связанным именно с отражением временных процессов (*Când voi avea ani mulți..., Când va avea o mie-o sută..., Când voi trăi în vieți ce-s multe...*). Структура эта была отмечена композитором и нашла отражение в музыкальной форме романса, где в полном соответствии с поэтической анафорой используется анафора музыкальная: все три его раздела (*Allegretto, Più mosso, Tempo I*) открываются одной и той же легко узнаваемой, хотя и несколько варьируемой фразой.

Такая изменчивость сходных музыкальных построений объясняется хорошо знакомым законом, о котором Л. Акопян в своей работе *Анализ глубинной структуры музыкального текста* пишет: «Одним из эффективных приёмов, служащих обеспечению динамического равновесия между мерой узнаваемости элемента и мерой связности текста,

является общеизвестный прием, который можно было бы назвать «принципом трёхшаговости» и который получил огромное распространение в качестве одной из стандартных моделей организации мотивных отношений в Тексте XVIII–XIX вв.» [3, с.23].

Правда, автор относит свое замечание к непосредственному следованию вариантов элемента «х» друг за другом. Здесь же — при повторе на расстоянии — данный прием варьированного единоначатия способствует укрупнению музыкальной формы, где параллельно действуют принципы и куплетно-строфической организации, и рефренности. К тому же распорядок строф соответствует еще и трехчастной структуре, где выявляется контраст между разделами. Он достигается за счет смены темпа и типов фактуры аккомпанемента. Так, в среднем куплете движение в фортепианной фактуре ярко динамизировано, и интенсивная ритмическая пульсация в сопровождении служит действенному выявлению кульминации на слове *iubirii*. Прелюдия и краткое послесловие и в этом романсе обладают собственной характерностью, особенно в плане гармонического колорита: здесь намеренно акцентируется фонизм увеличенных трезвучий и квартовых и квинтовых гармоний, оснащённых секундовыми призвуками.

Что же касается заключительного, пятого романса — *Așa trecuse toamnă*, то его замысел, думается, следует рассматривать как своего рода выражение философской позиции автора, как оценку событий прошлого в перелистываемой книге жизни и любви. Обратная динамика — динамика спада — отражается и в музыке, где от острых, звучащих на *sf* квартово-секундовых созвучий музыкальное развитие во всем цикле приводит к тихим, мягким краскам, а затем — к повествовательному тону вокального *solo*, где господствует стиль мелодизированного речитатива. Правда, здесь тоже есть яркая, наиболее высокая по тесситуре (если брать в масштабах всего цикла) кульминация на звуках a^2 и b^2 , на словах *sunet de mătase, sub vântul blând*. Ранее всего лишь раз в этом цикле — в миниатюре *N-ar fi arșița grea* встречался столь высокий тон, который автор в рукописи обозначила вначале как as^2 , но позже заменила его экмелическим «выкриком», уже на тоне высотно-неопределенном, записав его крестиком на первой добавочной линейке вверху.

В романсе же *Așa trecuse toamnă* соответствующий кульминационному моменту всплеск эмоций не находит подкрепления в партии фортепиано. И потому заключительная фаза музыкальных событий в этом триптихе вокальных циклов — фаза успокоения — довольно развернута, длинна, она долго приводит героиню романсов Златы Ткач к утверждению главного жизненного вывода — *Așa trecuse toamnă printre noi*. Вывода

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