

мотива в четверном уменьшении, подобную трансформацию встречаем и в финале (ц. 18) в партиях альтов и виолончелей.

Нельзя обойти вниманием тонкие стилевые аллюзии молдавского фольклора. Первая из них возникает в разделе  $B_2$ , где звучит мелодия у английского рожка, близкая к эпическим балладам. В. Аксёнов связывает эту великолепную кантилену «с эпическими румынскими песнями» [2, с. 48]. Другая аллюзия — ритмическая: в цц. 5–6 в оркестровую ткань вплетается ритм, характерный для молдавских танцев типа бэтута-хора. Весь цикл симфонии выстраивается в стройную композицию трёхчастной репризной макроформы  $A B A_1$ .

В заключение подчеркнём, что *Симфония № 2* В. Загорского — это страстная исповедальная рефлексия композитора-романтика XX века, воплощённая в типе симфонизма, который можно классифицировать как *обновление в рамках классико-романтического канона*. Обновление заключается в *предчувствии* элементов постмодернистской поэтики, таких, как нелинейное композиторское мышление, развитие тематических ячеек по принципу ризомы, приём параллельной драматургии контрастных пластов. Эти признаки инспирированы программностью содержания, в котором акцентируются образы миража, лабиринта, характерные для художников постмодернистского направления и любимые ими.

### Библиографические ссылки

1. *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 2007.
2. AXIONOV, V. Ultima simfonie a lui Vasile Zagorschi în lumina evoluției artistice a compozitorului. In: *ARTA*, 2006. Arte audiovizuale. Chișinău, 2006, p. 45–51.
3. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Музыкальные формы XX века*. Москва: Владос, 2004.

## **TENEBRE — ПОСЛЕДНЕЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОГО ОБОЗНАЧЕНИЯ ЖАНРОВОГО И ОБРАЗНОГО ЗАМЫСЛА**

*TENEBRE — ULTIMA CREAȚIE SIMFONICĂ A ZLATEI TKACI:  
CONCEPTUL IDEATIC ȘI DE GEN ÎN VIZIUNEA COMPOZITOAREI*

*TENEBRE — THE LAST SYMPHONY CREATION BY ZLATA TKACI:  
THE GENRE AND IMAGE CONCEPTION IN THE COMPOSER'S VIEW*

**ГАЛИНА КОЧАРОВА,**

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

*Статья посвящена памяти Златы Ткач и содержит анализ её последнего симфонического произведения — "Tenebre", рассматриваемого с точки зрения его жанровой и образной концепции. Исследователь также вписывает данное сочинение в контекст симфонического творчества З. Ткач в целом, определяя, в частности, три её поздних симфонических опуса (симфонию "Raportistic", симфоническую поэму "În teteriat" и сюиту "Tenebre") как макроцикл.*

**Ключевые слова:** композитор Республики Молдова, симфоническое творчество, авторское обозначение, программа, жанровая и образная концепция, заглавие, подзаголовок, «фреймовое» мышление, макроцикл.

Articolul este dedicat memoriei Zlatei Tkaci și prezintă analiza ultimei lucrări simfonice a compozitoarei "Tenebre" examinate sub aspectul reflectării conceptului ideatic și de gen. Acest opus este plasat în contextul general al creației simfonice a Zlatei Tkaci, dar și în contextul compozițiilor simfonice semnificative din ultimii ani, realizând o comparație a celor trei lucrări (simfonia „Panopticum”, poemul simfonic "În memoriam" și suita "Tenebre") care, în opinia cercetătoarei, formează un macrociclu.

**Cuvinte-cheie:** compozitor din Republica Moldova, creație simfonică, denumire de autor, programă, conceptul ideatic și de gen, titlu, subtitlu, gândire de tip "frame", macrociclu.

This article is dedicated to the memory of Zlata Tkaci, a composer from the Republic of Moldova, and presents an analytical study of the composer's last symphony work "Tenebre" (Obsessions) that is considered from the point of view of its genre and image conception. This opus is placed in the general context of the composer's whole symphony creative activity as well as in the context of the significant symphony compositions written over the last years. The author realizes a comparative analysis of the three symphonic works by Z. Tkaci (the symphony "Panopticum", the symphonic poem "In memoriam" and the suite "Tenebre") that, in the researcher's opinion, form a macrocycle.

**Keywords:** composer from the Republic of Moldova, symphony creation, composer's conception, program music, genre and image conception, title and subtitle, frame-based thinking, macrocycle.

Для Златы Моисеевны Ткач симфоническое творчество на протяжении всей ее жизни было обозначено как особый жанровый горизонт, достижение которого свидетельствует о высоком уровне профессионализма. Особенно это касалось жанра симфонии, к которому она шла довольно долго, в итоге создав на этом пути весьма обширную часть своего наследия. Начав в 60-е годы XX века с *Бурлески* и *Детской сюиты*, она позже успешно разрабатывает жанр инструментального концерта, дополняет круг сюитных циклов двумя оркестровыми сюитами из балета *Андрюеш* (1982–1983). А в конце 80-х – начале 90-х гг. в симфоническом творчестве композитора окончательно утверждается наметившаяся еще в ее *Скрипичном концерте* тенденция камернизации жанра, что привело к появлению *Музыки для струнных, альты и фортепиано* (1987) и в 1992 году — цикла *Три настроения (Trei dispoziții)*. Однако первым заявленным автором опытом приближения к жанру симфонии в этом ряду стала симфонietta *Медитация* для камерного оркестра, написанная в 1994 году.

И лишь в 1999 году, в самом конце XX века, из-под ее пера вышла симфония *Panopticum*, замысел которой З. Ткач в своем пояснении к партитуре сама определила как «итог многолетнего творческого пути». В настоящей статье нет необходимости снова возвращаться к рассказу об этом своеобразном сочинении — ироничном творческом «резюме», поскольку оно довольно подробно анализировалось в моей монографии [1, с. 161–166], а также было включено В. Аксеновым в общий контекст исследуемого им симфонического творчества композиторов Молдовы на рубеже XX–XXI веков [2]. Подчеркнем лишь еще раз, что симфония *Panopticum*, предназначенная для струнного оркестра, ксилофона и литавр, также принадлежит камерному жанру, что во многом объясняется особым, углубленным психологизмом ее общей автобиографической концепции, обусловленной ретроспективным осмыслением жизненных коллизий, пережитых автором-героем. Это одновременно и галерея образов–портретов или шаржей, персонифицированно представленных в музыке сольными эпизодами, что, в свою очередь, видоизменяет и жанровую основу сочинения, привнося в него черты концертности.

Камерным характером, несмотря на обозначенный в партитуре двойной состав симфонического оркестра, включившего в себя также тембр человеческого голоса (в начале партитуры автор ставит указание *Coro*, но далее заменяет его словом *Voce*), отличается и появившееся в 2003 году произведение *În memoriam*<sup>1</sup>, посвященное памяти мужа композитора — Ефима Марковича Ткача. Здесь, стремясь выразить боль глубоко израненного сердца, донести до слушателя личностное отношение к проблемам бытия и смерти, осмысливаемым в субъективно-психологическом ключе, автор чрезвычайно экономно — если не сказать, скупно — трактует ресурсы оркестра, формируя по преимуществу прозрачную музыкальную ткань. Она широко использует инструменты *solo*, засурдиненные тембры, повисающие в пустоте пауз лиги — все, что может подчеркнуть транспарентность фактуры, и лишь при всплеске трагических эмоций, в кульминационной зоне (цц.30–32 партитуры), в общее звучание вовлекается весь оркестр.

Мысли о смерти и утратах близких и друзей, вопрос о том, что ожидает «за порогом», тоска одиночества, по-видимому, стали теми определяющими импульсами, что легли в основу и дальнейших замыслов З. Ткач в области симфонических жанров. Судя по всему, она всеми силами все-таки старалась побороть угнетающие ее сознание переживания. Не случайно, незадолго до своего трагического и неожиданного ухода, делясь с автором данной статьи своими творческими планами, композитор упомянула в том числе и о намерении написать свою Вторую симфонию, которую она предполагала назвать необычно — почти мистически: *Параллельные миры*. Это должна была быть большая, настоящая симфония, но, к сожалению, замысел ее З. Ткач реализовать так и не успела. В ее архиве сохранились лишь наброски начальных партитурных тактов, где намечался довольно энергичный тип оркестрового тематизма моторного характера.

Зато подготовительная работа по ее созданию, возможно, и дала жизнь последнему законченному З. Ткач симфоническому произведению — программному, согласно уже установившейся у нее традиции, и озаглавленному выразительным и многосмысленным словом *Tenebre*. Составившее своеобразный триптих с симфонией *Panopticum* и с *În memoriam*, оно в какой-то мере уже было затронуто в моей статье о последних сочинениях композитора [4, с. 78–88], однако заметим, что избранное автором название (как и многое другое в этом симфоническом цикле) наводит на серьезные размышления — и даже то, как З. Ткач продублировала его в скобках на русском языке: она перевела его как *Наваждения*, хотя ближе к буквальному переводу (*мрак, тьма*) и к ее вольной трактовке, возможно, более подходящим было бы иное название — *Тени мрака*.

Произведение это, к сожалению, не исполненное, принадлежит симфоническому жанру, однако в отношении его жанровой природы можно говорить о смешении черт сюиты и миниатюрной симфонии, а также о наличии элементов концертности, что привносит в него признаки инструментального театра. Отражает подобный характер мышления З. Ткач, которой не была, как правило, свойственна аксиоматичность ее симфонических концепций, уже добавленное автором на титульном листе партитуры жанровое «уточнение», которое на самом деле таковым не является, а скорее усложняет

---

<sup>1</sup> Произведение это обозначалось автором в собственноручно написанном ею списке сочинений как *симфоническая поэма* и довольно подробно анализировалось в дипломной работе, а затем в диссертации О. Сигановой *Мемориальная тематика в творчестве композиторов Республики Молдова (инструментальная музыка)* [3].

ситуацию: *Пять пьес для камерного оркестра*. С другой стороны, подобное пояснение всё-таки в чём-то полезно для исследователя, ибо устанавливает «арочную» связь с другим симфоническимopusом композитора, заставляя вспомнить о подзаголовке симфонии *Raporticum*, в том же ключе дающем право на ее неоднозначную жанровую атрибуцию — *Пять прелюдий для струнного оркестра, ксилофона и литавр*.

Интересно также, что сама композитор в написанном ее рукой и имеющемся у автора статьи перечне сочинений последних лет, дополнительно характеризует *Tenebre* как *сюиту*. Это, на наш взгляд, дает основание напомнить об отмеченной В. Аксеновым в творчестве композиторов Молдовы тенденции взаимодействия жанров симфонии и *новой сюиты*, что, как подчеркивает исследователь, отражает общую ситуацию в мировой симфонической музыке XX века. Что же касается той ситуации, что сложилась в Молдове, В. Аксенов специально оговаривает, что «сосуществование разных авторских трактовок жанра симфонии (строгой и свободной) становится объективной предпосылкой необходимости исследовательской его атрибуции, которая призвана определить конкретное значение полисемичного понятия «симфония» применительно к каждому рассматриваемому образцу этого жанра» [5]. Отсюда автор делает важный вывод: «Другими словами, если современный композитор называет свое произведение «симфонией» [а в нашем случае — сюитой. — Г.К.], возникает закономерный вопрос: **что** имеется в виду, **какое** из многих значений употребил автор? Речь не идет о недоверии к авторским жанровым названиям сочинений. Ведь именно в композиторской практике рождаются понятия, отражающие новые представления о привычных жанрах, появление новых жанровых разновидностей, оригинальные жанровые миксты, свидетельствующие об обогащении системы жанров» [ibid.]. И далее: «Ключом к познанию специфики жанров симфонической музыки должен стать анализ их **внутренней** структуры, ядром которой является «тип содержания» [ibid.]. Последний критерий (на котором мы прерываем цитату) особенно важен, — не случайно его приводит в своей статье *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке* М. Арановский [6, с. 32], один из крупнейших исследователей истории симфонического жанра и, в частности, симфонии, в основу которой, согласно его тезису, легла концепция Человека [7] и которую во многом изменил и переосмыслил XX век.

Он же в беседе с А. Амраховой очень точно обрисовывает суть этого явления: «Есть определенная, а именно тройственная связь между языком, формой и жанром. Меняется язык — меняется форма, меняется форма — меняется и жанр. <...> Если говорить об истории симфонии <...>, она родилась как *классическая утопия*, в которой Мир гармонизован, а Человек являет собой равновесие между его индивидуальным и коллективным, субъективным и объективным, между действием и мышлением, медитацией и игрой» [8, с. 42]. И продолжает: «История симфонии XIX века запечатлела историю распада утопии, которая завершилась в XX веке музыкальной антиутопией Шостаковича. <...> Тем не менее, симфония совершила попытку продолжить свою жизнь в условиях постмодернизма, на основе рефлексии на весь ее предшествующий путь (Шнитке)» [ibid.]. Из этого ученый делает собственный вывод: «Мне кажется, что период поисков новых структур давно завершен (собственно, об этом еще в конце 60-х годов писал Булез), и вопрос «как?», может быть, имело бы смысл заменить «о чем?» [8, с. 42–43].

Итак: авторская жанровая концепция, где присутствуют одновременно маркёры разных жанров, с одной стороны, отражает сущность процессов, характерных для мышления современного художника, а с другой — требует пристального внимания к каждой из составляющих общего замысла, и это особенно важно реализовать в связи со столь психологически заостренной тематикой, какая обнаруживается в поздних симфонических произведениях З. Ткач. И если мы говорим об идее *Tenebre*, генетически связанного с симфонией *Panopticum*, где также произошел «слом» традиций заявленного симфонического цикла, где уже намечено преобладание рефлексии и, как следствие, настроений разочарования и скепсиса, то вполне возможно оба этих сочинения вписать в разряд тех, что М. Арановский оценил как *антиутопию*.

Оба они, соответственно своему заголовку и примечанию к нему, характеризуются также свободной трактовкой формы, только акценты расставлены в них противоположно: в *Panopticum* сама композитор ориентирует слушателя на жанр *симфонии*, в *Tenebre* же дополнительное авторское обозначение подчеркивает некую *сюитную* «со-положенность» частей как отдельных пьес. Последнее, однако, легко опровергается при внимательном изучении. И дело не только в том, что эти пьесы уже объединены общим заголовком и ни одна из них не обладает собственной программой. Гораздо важнее наблюдающееся в них действие факторов тематического объединения — в том числе, и по образцу симфонии *Panopticum*, где первая и финальная части составляли «арочную» конструкцию. Вот только в *симфонии* финал играл также роль своеобразной репризы-коды *всего* цикла, увязывая в единое целое темы, проходившие в разных ее частях, а в *Tenebre* заключительная пьеса (*Grave*) поначалу почти целиком строится на возвращении исходного темпа и тематического материала *первой части* (*Grave*), практически выполняя функцию настоящей репризы. Лишь в конце ее в партитуре наступают видоизменения, визуально обозначающие регистровое восхождение на *pp*. Заметим: в первой части также использовался сходный прием постепенного регистрового наслоения, и в начале, и в конце, но реализован он был более лаконично.

Конструктивно подобное обрамление объединяет цикл, придавая ему цельность еще и тем, что в крупноплановом аспекте крайние части выполняют роль вступления и заключения-послесловия. Общая идея при этом ясна: если в симфонии *Panopticum*, после мысленного прохождения всей «анфилады» впечатлений автор возвращается к исходному пункту своей «прогулки» по «паноптикуму» жизни, то в *Tenebre* герой, обуреваемый тяжкими воспоминаниями, находит в себе силы отрешиться от них и, в конечном итоге, прийти к успокоению, очищению и возвышению души.

Однако, благодаря наличию в цикле такого обрамления, три центральные части ставятся в особое положение, более рельефно выявляя возникающие между ними отношения контраста. Причем контрасты между частями этого внутреннего микроцикла то заостряются, то, наоборот, смягчаются за счет завершающего каждую из пяти частей *morendo*, словно символизирующего конечное освобождение от навязчивых образов-«наваждений».

В их сонме важную роль играют «персонажи», и судя по выбору ведущего инструмента, в центре событий здесь главный герой — возможно, сама автор. В первой части ее представляют противопоставляемые «хору» оркестра *tutti* аккордовые темы-реплики скрипки, солирующей в концертно-репрезентативном стиле. Во второй же части

(*Moderato non troppo*) персонифицированное, монологическое начало выявлено иначе — через кантиленные *solì* трубы и вступающего с ней в диалог фагота, а затем, после напористого движения в оркестре в среднем эпизоде, в *solo* флейты.

Подобная темброво-ролевая персонификация способствует также реализации принципа взаимодействия жанров — не случайно В. Аксенов связывает «имитацию музыкальными средствами монологов либо диалогов (также полилогов)» с «**дифференциацией разновидностей «музыкального высказывания»**, свойственной концертному, замечая: «При подведении «общего знаменателя» под множество индивидуальных решений отчетливо видны различия между «симфоническими медитациями», выраженными преимущественно через «инструментальные монологи», с одной стороны, и, с другой, виртуозными «состояниями» солистов и инструментальных групп, характерными для жанра инструментального концерта и для *концертных симфоний*» [5].

В этом плане несколько особняком стоит в *Tenebre* третья часть (*Marciale*), с ее агрессивным пунктирным ритмом, штрихом *secco*, угловатыми интонациями и переключками оркестровых групп. В цикле она становится осевой, причем вполне соответствует скерцо симфонии и в образном плане наиболее всего близка заголовку сочинения, особенно рельефно воплощая именно те самые навязчивые мрачные образы, названные автором «наваждениями». Возможно, поэтому в ней темброво переосмыслено и решение сольных эпизодов: солистами здесь выступают духовые инструменты, обладающие более характеристичным или холодноватым тембром — флейта, фагот, засурдиненная труба (гобой лишь временами подключается к диалогу с ними).

В четвертой части (*Allegretto*) общий колорит музыки более просветлен, однако движение в ней хотя и сохраняет некоторое изящество и вальсообразность, своей нескончаемостью в духе *moto perpetuo* невольно напоминает о стилистике, характерной для финалов — как, например, для финала *Скрипичного концерта* З. Ткач, где оно перерастает едва ли не в *dance macabre*. В *Tenebre* этот вихрь, затихая в конце, приводит к успокоению. Смягченно звучат в этой части и диссонантные созвучия у скрипок *divisi*, уступая, впрочем, в конце более звонко звучащим *ostinati*, исполняемыми скрипками штрихом *spiccato sul ponticello*. Вообще в этой партитуре З. Ткач очень разнообразно и с вниманием к самым тонким деталям добивается нужного ей характера звучания, в каждом случае ясно представляя себе связь тембровой характеристики каждого музыкального «персонажа» с его ролью в общей композиции.

Это позволяет композитору собрать воедино мысли и впечатления, обуревающие ее, организовать множество наплывающих на нее образов, приходящих то ли из вполне реального прошлого, то ли из еще непознанного мира. Избранная же автором структура цикла и характер развертывания формы в отдельных частях по-своему отражает, на мой взгляд, «фреймовое» мышление художника, погруженного в глубины подсознания, но неизменно стремящегося освободиться от его власти над собой, чтобы все-таки вернуться в реальность.

На титульном листе партитуры *Tenebre* композитор, ушедшая из жизни в первый день 2006 года, заранее обозначила этот год как дату создания своего сочинения. Такое «загадывание вперед», которое мы обнаруживаем и на страницах рукописей ее инструментальных сонат, убеждает в том, что творчество помогало композитору жить и

надеяться — даже в той сложнейшей жизненной ситуации, в которой она оказалась и которая определила ее общее настроение. Выбирая в те дни для себя симфонический жанр (как правило, более тяготеющий скорее к объективному отражению проблем бытия, чем к субъективно-заостренной тематике), она старается обозначить замысел своих последнихopusов и в жанровом, и в образном заголовке, причем не только отражая их образный строй как «вещь в себе», но и оставляя почву для слушательского собственного осмысления, осознания всей глубины ее художественного послания людям.

И здесь мы касаемся проблемы выбора заголовка, тесно связанной с проблемой смысла, что особенно существенно, когда речь идет о музыкальном произведении — тем более, произведении чисто инструментальном. Проблема эта — не только музыковедческая, но одновременно и эстетико-философская — все более занимает сегодня умы исследователей. А, например, К. Зенкин в статье *Культура в пространстве музыки*, в разделе *Музыкальный смысл и его имя*, акцентирует и ее культурологический аспект, замечая: «При всей относительности именованности музыкального смысла, оно — не субъективный «полет фантазии», а проявление самой сущности данного смысла. В исторической перспективе именование (понимание и толкование) музыки — неотъемлемая часть музыкальной культуры, составляющая, без которой оказалось бы невозможным преемственное развитие музыки» [9, с. 55]. И добавляет: «Именование играет столь важную роль в музыке, что нередко возникали случаи его абсолютизации, когда имя отождествлялось с самой сущностью» [ibid.]. Исследователь также ссылается на опубликованные Е. Чигаревой выдержки из черновых записей в блокноте, сделанных видным ученым в области музыкальной эстетики А. Михайловым, полагая, что они прямо продолжают мысль А. Лосева «о сущности явлений, являющей себя *иному* (то есть открывающейся в имени)». К. Зенкин цитирует: «М[узыка] в объятиях слова. Слова — как неизбежное; — *именование*. Мы еще *не* знаем... подобна ли музыка речи, но мы знаем, что она не может вырваться из сферы языка, она прикреплена к ней» [9, с. 43].

В том же ключе высказывается и М. Шукуров в беседе с А. Амраховой, говоря: «акт именованности вещи имеет громадное значение. Пока мы не назовем вещь, мы ее не знаем». При этом он замечает, однако, что есть такие феномены в искусстве, когда «нет канона, нет подобия, а идет расподобление. Именно поэтому имя может изменить свое наименование, оно может оказаться другим, даже ложным. Важна сама вещь, а не ее имя» [10, с. 86]. Наверное, не случайно поэтому в конце беседы та же А. Амрахова цитирует *Притчу о древе познания* знаменитого персидского поэта-суфия XIII века, Джалал ад-Дина Мухаммеда Руми [10, с. 87]:

Оно единое на целый свет,  
Хотя его названьям счету нет.  
Так некто, будучи единым,  
Кому-то был отцом, кому-то — сыном  
Что имя иль название чего-нибудь?  
Коль ты мудрец — старайся вникнуть в суть.

В заключение добавим: свободное жанровое обозначение, с которым мы столкнулись в поздних симфонических произведениях Златы Ткач, вполне согласуется с тем, что было сказано выше: для нее, как и для многих современных художников, нередко было свойственно *фреймовое мышление*. Это определение в наше время интерпретируется

по-разному, но здесь наиболее уместным представляется пояснение А. Амраховой из той же беседы с М. Шукуровым: «Совсем недавно (в конце 80-х) наука пришла к выводу о том, что кроме деления рода на виды в именовании, возможны и другие смысловые конструкции. Мышление человека не всегда категориально. Есть ситуации, которые предполагают «мышление полем». Подобного рода набор событий, фактов, «вещей», которые в определенном контексте соотносятся друг с другом, принято теперь называть фреймом» [ibid.].

Так что не случайно, анализируя музыкальное произведение с обозначенной в названии идеей — образной или жанрово определяющей, музыковед может прийти к неожиданному выводу: далеко не всегда композитор, давая наименование своему сочинению, полностью отражает в нем свой замысел. Напротив, иногда избранный им заголовок наталкивает на мысль о неоднозначности (или, скорее, скрытой многозначности) воплощаемого смысла — что, собственно, и имеет место, например, в *Tenebre* З. Ткач (да и во всем триптихе ее последних симфонических сочинений), где, кстати, и сама музыкальная стилистика говорит о некой зашифрованности смыслов в силу концептуализации и общего усложнения музыкального языка и, на базе этого, стиля музыкальной речи. Композитор в последние годы жизни вообще словно находилась в поисках способов непрямого «опредмечивания» эмоций, выражаемых ею музыкой, она искала новые интонации как «новые листья на древе познания», заметно отходя от непосредственно воспринимаемой слушателем романтической лексики в сторону более абстрактного тематизма. И именно здесь, в музыке, по-видимому, и таится то самое «нечто», что ускользает от прямого и конкретного наименования, что и составляет главную загадку замысла, выношенного и воплощенного композитором в своем сочинении. И тогда надо действовать согласно совету древнего восточного философа, чьи слова я снова повторю:

Что имя иль название чего-нибудь?

Коль ты мудрец — старайся вникнуть в суть.

### Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000. ISBN 9975-938-11-6.
2. AXIONOV, V. Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. In: AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca, 2012, p.70–82.
3. SIGANOVA, O. *Tematica memorială în creația compozitorilor din Republica Moldova (muzica instrumentală: autoref. al tezei... de dr. în studiul artelor, culturologie)* [online]. Chișinău, 2010 [citat 20 dec. 2012]. Disponibil: <<http://www.cnaa.md/thesis/15735/>>.
4. КОЧАРОВА, Г. Творчество Златы Ткач последних лет (2000–2005 гг.). В.: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice*, 2006 [online]. Chișinău, 2007 [citat 20 dec. 2012], p. 78–88. Disponibil: <[http://www.amtap.md/?page=anuar\\_amtap&lang=1&number=33&p=31&new=76](http://www.amtap.md/?page=anuar_amtap&lang=1&number=33&p=31&new=76)>.
5. АКСЕНОВ, В. Размышления над типологией симфонии в экс- и постсоветском пространстве (на примерах из творчества композиторов республики Молдова. В.: *Музыкальная наука на постсоветском пространстве: междунар. интернет конф.* [online]. Орг. РАМ им. Гнесиных. Москва, 2011, вып.2 [цит. 12 окт. 2012]. Режим доступа: <<http://www.gnesinstudy.ru/uploads/axionov.pdf>>.
6. АРАНОВСКИЙ, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В.: *Музыкальный современник*. Москва, 1987, вып. 6, с. 5–44.
7. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский Композитор, 1979.

8. АРАНОВСКИЙ, М. Дискуссионные проблемы современного музыкознания. В.: АМРАХОВА, А. *Современная музыкальная культура. Поиск смысла*. Москва, 2009, с. 33–43.
9. ЗЕНКИН, К. Культура в пространстве музыки. В.: ЖАБИНСКИЙ К.А.; ЗЕНКИН К.В. *Музыка в пространстве культуры*: избр. ст. Ростов-на-Дону, 2003, вып. 2, с. 37–102.
10. ШУКУРОВ, Ш.М.; АМРАХОВА, А.А. Эпистолярный диалог. В.: АМРАХОВА, А. *Современная музыкальная культура. Поиск смысла*. Москва, 2009.

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕДАЧИ ОРКЕСТРОВЫМИ СРЕДСТВАМИ ЗВУЧАНИЯ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ПАВЛА РИВИЛИСА

IMITAREA SONORITĂȚII INSTRUMENTELOR POPULARE PRIN INTERMEDIUL  
INSTRUMENTELOR ORCHESTRALE ÎN *DANSURILE SIMFONICE* DE PAVEL RIVILIS

FEATURING FOLK SOUND IMITATION OF ORCHESTRA INSTRUMENTS  
IN THE *SYMPHONIC DANCES* BY PAVEL RIVILIS

**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В центре внимания данной статьи — проблема передачи звучания народного инструментария в «Симфонических танцах» П. Ривилиса, реализованная композитором посредством выбора определенных условий, при которых тембры инструментов симфонического оркестра вызывают ассоциации с тембрами народных инструментов. Эти условия напрямую связаны с тематизмом и характером частей цикла и включают различную регистровую постановку инструментов (в пределах и за пределами их области выразительной игры), использование ненормативных сопоставлений регистров основных или видовых инструментов, а также реализацию различных тембровых комбинаций однородных и разнородных инструментов симфонического оркестра.*

**Ключевые слова:** симфонические танцы, тембр, народный инструментарий, регистровая постановка инструментов, основные инструменты, видовые инструменты, тембровые миксты, аликваты.

*Articolul prezent are drept scop elucidarea problemei imitării sonorității instrumentelor populare în «Dansurile simfonice» de Pavel Rivilis. Sonoritatea specifică este condiționată de o anumită alegere a timbrurilor instrumentelor orchestrei simfonice care creează asociații cu timbrurile instrumentelor populare autentice. Aceste condiții sunt direct legate de tematismul și caracterul părților ciclului și realizate prin intermediul unei explorări variate a registrelor instrumentelor (în limită și peste limita expresivității diapazonului), prin intermediul utilizării netradiționale de suprapunere a registrelor instrumentelor de bază și specifice, precum și prin intermediul realizării combinațiilor de timbruri din instrumente omogene și eterogene ale orchestrei simfonice.*

**Cuvinte-cheie:** dansuri simfonice, timbru, instrumente populare, registrele instrumentelor, instrumente de bază, instrumente specifice, mixte timbrale, alicote.

*This article focuses on the question of folk sound imitation of instruments in the «Symphonic Dances» by Pavel Rivilis. The composer achieves the folk-like sound aspect by choosing certain conditions particularly when the sound colour of the symphonic orchestra instruments creates associations with the sound colour of the authentic folk instruments. These conditions are directly connected with the thematic structure and character of the cycle's movements and are accomplished through reaching various registers (within and beyond the expressive range) that the instruments are subjected to, through the un-normative layering of registers of main or type instruments as well as by means of achieving different sound colour combinations of like and unlike instruments of the symphonic orchestra.*