

VI. Muzica corală

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

MINIATURILE CORALE A CAPPELLA ALE Z. TCACI DIN PERIOADA TÂRZIE A CREAȚIEI SALE:
PARTICULARITĂȚILE STILULUI (PARTEA II)

CHORAL MINIATURES A CAPPELLA BY Z. TKACH BELONGING TO THE LATE PERIOD
OF HER CHORAL CREATION: CHARACTERISTICS OF STYLE (PART II)

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, формулируются основные стилиевые параметры, характерные для позднего периода творчества композитора.

Ключевые слова: композитор, З. Ткач, лад, хоровая фактура, гетерофонные дублировки, остинато, лейтгармония, тематизм, М. Лемстер, А. Рошка.

În cadrul acestui articol, în baza analizei formei, limbajului armonic, texturii, procedeelelor de aranjare corală și lucrului cu cuvântul poetic în miniaturile corale ale Z. Tkaci, scrise la confluența secolelor XX–XXI, sunt formulate parametrii generali de stil, caracteristici pentru perioada târzie a creației compozitoarei.

Cuvinte-cheie: compozitor, Z. Tkaci, mod, textura corală, dublările heterofone, ostinato, leitarmenie, tematism, M. Lemster, A. Roșca.

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

Keywords: composer, Z. Tkach, mode, choral texture, heterophonic doublings, ostinato, leitarmeny, thematism, M. Lemster, A. Rosca.

Конец 90-х гг. минувшего века в хоровом творчестве З. Ткач отмечен появлением новых тенденций, связанных с более глубокой и серьезной разработкой полилингвизма. Освещение этой проблемы предпринято Г. Кочаровой в ее монографии [1] и в статье, появившейся значительно позже и специально посвященной указанному выше вопросу [2]. Особое внимание музыковед уделяет развитию и разнообразному проявлению еврейской национальной тематики в плане обращения к языкам идиш и иврит в произведениях различной жанровой направленности. Г. Кочарова отмечает, что композитор «в советский период <...> специально не подчеркивала свои этнические корни» [2, с. 18], но уже с конца 80-х гг. она, открыто заявив о себе как о еврейском композиторе, «обращается не только к еврейскому мелосу в своих обработках народных песен или в инструментальных сочинениях, <...> и все активней прикасается к еврейской поэзии, начав с переводов из Овсея Дриза и стихов Моисея Лемстера, а также обратившись к творчеству русскоязычных женщин-поэтесс Мирославы Метляевой, Эмили Слезингер, а позже Любви Вассерман [2, с. 19].

В этот период в жанре хоровой миниатюры *a cappella* появляются два ее сочинения на стихи М. Лемстера *Ахэйм (Домой)* и *Майн штэрн (Моя звезда)*, показательные и в плане образной тематики, и в аспекте ее творческой реализации. В творчестве М. Лемстера, «светлого поэта», по выражению его учителя и наставника, еврейского писателя Ихила Шрайбмана, давшего ему путевку в жизнь, «пронзительно национального» художника, преломившего события и явления через духовную призму своего народа», [3, с. 7], рельефно выделяются линии, связанные с

историей еврейского народа, трагическими перипетиями его судьбы, с ощущением собственной национальной идентичности и системы ценностей, и, как следствие, — с осознанностью и четкостью гражданской позиции. В этом плане можно выделить такие стихотворения, как *Посох* [3, с. 35–36], *Где моя родина?* [3, с. 33–34], *Кадиш* [3, с. 59–61], *Кладбище еврейского местечка* [3, с. 62]. Тема холокоста, нашедшая ярчайшее отражение в стихотворении *Кадиш*, получила несколько необычное, иносказательно-фантастическое преломление в стихотворении *Кладбище еврейского местечка*.

3. Ткач, ребенком пережившей ужасы войны, тяготы эвакуации, разлуку с родителями, были необычайно созвучны мысли поэта, его гражданская и нравственная позиция.

Написанное на идиш и переведенное на русский язык поэтом и журналистом Рудольфом Ольшевским последнее из вышеуказанных стихотворений М. Лемстера было положено в основу хора *Домой*. Это повествование о еврейском кладбище («заблудившейся овечке среди диких трав»), «волшебной дудочке», на которой играет поэт, звуки которой ведут кладбище за собой через страны («где горек вкус обид»), «домой, туда, где пески и синяя вода». В целом атмосфера повествования в переводном варианте достаточно спокойная — это отблеск трагической судьбы народа и его вековой мечты обрести когда-нибудь свою родину — землю обетованную. Сравнение музыки хора и текстового ряда вызвали необходимость более точного — подстрочного перевода с идиш на русский для выяснения глубинного смысла. Сделать это любезно согласился сам Моисей Лемстер, не только приславший из Израиля через интернет подстрочник стихов, но и скорректированную версию их произношения на идиш для русскоязычных исполнителей. Именно авторский подстрочник позволил выявить и драматический подтекст, и характер драматургического становления в музыке.

Пять поэтических строф объединены процессом постепенной драматизации повествования, в ходе которого происходит своего рода «материализация» воображаемой картины фантастического шествия погибших, униженных, замученных в гетто, физически истребленных тысяч невинных жертв. В кульминации хора, как набат, звучит мысль, что виновные в злодеяниях страны, слыша звуки древней свирели, должны испытывать страх и просить прощения у еврейского кладбища.

Вместе с тем в этом стремлении к финалу выделяются два этапа: первый состоит из трех строф, составляющих собственно канву рассказа и объединенных вариантным тематизмом. На втором этапе, контрастном и тематически, и фактурно, происходит драматургический перелом, после которого идет динамическое повторение первоначального материала, завершающееся драматической вершиной-кульминацией. Таким образом, вся композиция хора представляет собой сложную двухчастную форму с репризой в ее последней четверти.

Хор начинается вокализмом мужских голосов, имитирующих дуновение ветра, колышущего травы на погосте¹. Он построен на остигатном распевании тоскливых, заунывных секундово-терцовых интонаций у басов и синкопированных, звучащих как отголосок квартовых попевок у теноров. В размеренной монотонности этого движения-колыханья словно ощущается зов вечности. На фоне двухголосного остигатного пласта возникает мелодия из цепи кратких речитативных фраз со слабым «женским» окончанием, проникнутых интонациями причета. Мелодическая линия в амбигуе септимы развивается асинхронно вокализму. Ее свобода обусловлена естественным ритмом человеческого дыхания. Каждая последующая фраза получает

¹ Г. Кочарова трактует этот фрагмент как напев без слов в духе еврейских «нигун» [1, с.104]. Нигун — «это обычно строгая, подчас суровая мелодия, отражающая страдания народа в диаспоре, но всегда пронизанная своеобразным еврейским оптимизмом» [4]. На наш взгляд, скорее, в нем проявились приемы «инструментализации» хоровой партитуры, использованные композитором, в частности, в хоре *E toamni* на стихи В. Коцица.

своеобразный резонансный отзвук: так, квартовым нисходящим мотивам второй фразы отвечают их имитации в увеличении, прямом и обращенном виде в теноровом остинато, а включение партии сопрано при эмоциональной сдержанности выражения усиливается благодаря троекратному повторению скорбного мотива из второй фразы.

В завершении строфы внимание концентрируется на словосочетании «идишэр бэсойлэм» («еврейское кладбище»). В музыке оно выделено построением кадансового типа, отличающимся компактностью аккордового изложения и нисходящим рисунком мелодического движения в верхнем голосе, и включается после продолжительной паузы с ферматой. Этот хоральный комплекс, сложившийся из гетерофонного слияния разных мелодических вариантов, приобретает персонифицированное лейтмотивное значение в хоре, подытоживая этапы повествования и вместе с тем модифицируясь в зависимости от грамматического контекста.

Вторая музыкальная строфа (в ней рассказывается, что поэт приобрел у пастуха древнюю свирель и играет на ней волшебную мелодию для еврейского кладбища) является близким вариантом первой. При сохранении аккордового изложения в мелодических линиях у сопрано и басов выделяются незатейливые пастушеские мотивы и квартовые «зовы», а замыкающее строфу лейтпостроение акцентировано нюансом *sf* и расцвечено вариантами фригийской и натуральной второй ступени основной тональности *e-moll*.

Третья музыкальная строфа, логично продолжая интонационное развитие предшествующих и являясь, по сути, структурным замыканием первой части сложной двухчастной формы хора, в драматургическом плане выполняет важную роль. Здесь реальное «действие» словно переключается в воображаемый мистический план: звуки волшебной дудочки пробуждают еврейское кладбище от векового сна, оживают памятники и могилы, и начинается их странное и жуткое шествие. В музыке это отмечено темповым сдвигом (*Più mosso*), активизацией внутренней пульсации синтаксических построений за счет смены трехдольного метра двухдольным, а также ощутимым омрачением колорита: в *e-moll* в партии альтов появляется вторая фригийская ступень и неожиданный гармонический сдвиг (т. 5), который в контексте диатонических гетерофонных вертикалей звучит странно и причудливо. А далее столь же неожиданные мелодические связи переключают тональное развитие голосов в *f-moll*, в котором и завершается первая часть хора.

Начало второй части композиции отмечено темпом *Poco più mosso* и сменой фактурного изложения. Здесь З. Ткач использует прием нисходящей четырехголосной имитации (на словах: «идет за мной из страны в страну»), по-видимому, для создания иллюзии собирания людских потоков в единое целое. Однако, особенность данного раздела в том, что поначалу партии сопрано, альтов и теноров интонационно не развиты. Имитируясь в нижнюю сексту, они образуют по вертикали увеличенное трезвучие, чередуясь с эпизодически появляющейся тоникой *cis-moll*. В музыкальной литературе это специфическое созвучие нередко использовалось для характеристики фантастических фрагментов и персонажей. В данном случае, являясь знаком ирреальной ситуации, оно символизирует и отсутствие теплого, живого человеческого дыхания.

Соединение мелодических вариантов голосов в хоровой партитуре часто приводит к образованию созвучий нетерцовой структуры, проецирующих в вертикали горизонтальные сопряжения. Чуткое следование композитора за текстом рождает появление неожиданных и ярких мелодических эквивалентов поэтических метафор и характеристик. Так, строка — «страшно, пугающе его (шествия — М. Б.) движение» — вызывает появление ораторски-броских, декламационных кварто-квинтовых интонаций, проецируемых и в вертикаль, напряженность которых усилена и одновременным сочетанием ступеней *des* и *d*. В завершающем же лейтпостроении нисходящая мелодическая каденция, начинаясь в партии альтов (*sp, Meno mosso*),

хроматизируется и завершается ярчайшим романтическим ламентозным гармоническим оборотом, в котором прорывается вся полнота человеческой скорби.

Шестая поэтическая строфа составляет основу динамической репризы хора. Тематически она объединяет материал первых двух строф, а в фактурном плане является вертикальной перестановкой пластов: «изобразительный» вокализ поручен теперь женским голосам, в то время как в партии басов сосредоточены все ключевые тематические элементы, оттененные дополняющими песенными контрапунктами теноров, имитирующих «наигрыши» свирели.

Сила драматической кульминации («каждая страна просит прощенья у еврейского кладбища») заключена в особом эмоциональном прорыве, открытости в выражении чувств. Это проявляется, прежде всего, в стремительном волевом напоре цепи широких восходящих интервальных шагов. От акцентированного скачка на септиму у басов энергия передается мелодической линии сопрано, словно птица взмывающей вверх и охватывающей огромный диапазон звучания. Максимальная концентрация выразительных средств: суровость и мужественность колорита фригийского лада, изложение мелодических линий в противодвижении, крупным планом (в ритмическом увеличении), введение кратковременного *divisi* альтов и теноров, мощное *crescendo* — все это призвано выразить в музыке главную мысль: память народа жива, и трагедия холокоста не может быть забыта.

Во втором хоре *Майн штерн* (*Моя звезда*) на стихи М. Лемстера Г. Кочарова усматривает «новое обращение к космической теме звезд и света, периодически возникающее в творчестве композитора» [1, с. 104]. Правда, здесь она лишена глубокой философской подоплеки и реализована в рамках шутильной, танцевальной по ритму, живой музыкальной зарисовки, написанной в простой трехчастной форме². Полетная мелодия, изобилующая восходящими скачками, с подчеркнутой регулярной метрической пульсацией, оттененной изящными синкопами, темп *Vivo* определяют задорный характер музыки. Ее насыщение краткими активными мотивами, словно иллюстрирующими пластику игровых движений, создает красочную картинку, непосредственно отражающую содержание текста. Это и восходящие квартовые скачки (13–15 тт.), и варьированное «кружение» вокруг стержневого устоя *a* с многократным репетиционным повторением опевающих устоя звуков, буквально имитирующих настойчивые попытки «забросить на небеса» упавшую в переулке непослушную, шаловливую звезду.

Игровые элементы миниатюры проявляются и в богатом спектре светлых гармонических красок, раскрывшемся в смене тональностей *As-dur*, *D-dur*, *a-moll*, в сопоставлении параллельных мажорных трезвучий: *ges–b–des*, *a–cis–e*, *es–g–b*³. При этом достижение мелодической кульминации-вершины *ges*² путем восходящего секвенцирования по терциям с последующим нисходящим глиссандирующим скольжением является яркой музыкальной иллюстрацией поэтических строк: «Я бросаю ее с деревьев высоких, я пронизываю ею пространство, не жалея сил».

Однако и в этой игровой шутильной ситуации просматривается глубокая мысль поэта: «моя звезда» — это «знак судьбы моей», знак высокого жизненного предназначения, недостижимого идеала, к которому должно стремиться. Возможно поэтому и завершение хора строкой «Сияй, моя звезда, сияй!» трактуется композитором торжественно, оптимистично, как гимн жизни.

Молдавская тематика в эти годы развивается параллельно по двум линиям. В хорах *Pădure și iar pădure* (*Лес и вновь лес*) на народный текст для смешанного состава и *Drumul Nistrului* (*Путь Днестра*) для женского хора на стихи В. Кодицэ композитор идет по пути воспроизведения принципов национально-фольклорного интонирования и ритмики. Г. Кочарова акцентирует

² 1 часть (1–16 тт.) — сложный период; во второй части выделяются два построения: первое (16–28 тт.) — неквадратный период; второе (22–40 тт.) — разработочного типа, — выполняет функцию связующего построения; реприза (с 40 т. до конца).

³ Это отмечает и Г. Кочарова.

внимание на вариантно-полифоническом развитии исходных попевок, вырастающих из монодийного напева, использовании элементов гетерофонного письма, мотивных имитаций, вариантности ладовых ступеней на расстоянии, а также характерных ладовых попевок. К той же линии примыкают и созданные в 1998 году два произведения для смешанного хора на стихи В. Романчука, претворяющие типичные для молдавского фольклора сюжетные мотивы о маленькой дудочке и жаворонке: *Ciocârlia* (*Жаворонок*) и *Doina la fluier* (*Дойна на флуере*). Подробный и всесторонний анализ указанных сочинений содержатся в монографии Г. Кочаровой [1, с. 104–106], поэтому в данной статье они не рассматриваются.

К другой линии, связанной с лирикой субъективного, философского характера, примыкают хоры на стихи А. Рошка, где автор музыки, по справедливому замечанию Г. Кочаровой, «отказывается от прямых жанрово-бытовых ассоциаций». Этот ряд сочинений открывают написанный к юбилею поэтессы в 1989 году *Lucefăr etern* (*Вечная звезда*) и созданный двумя годами позже хор *Lumina, ce sufletul ține* (*Свет, поддерживающий душу*) «с неизменным смысловым акцентом на теме «вечного света» [1, с. 101].

А. Рошка — одна из самых любимых поэтесс З. Ткач. Образность ее стихов — странная, причудливая, зашифрованная, слог афористичен. Стихи провоцируют читателя, заставляя его фантазировать, додумывать высказанное. Пейзажи в стихах одушевлены, обрисованы несколькими точными штрихами, позволяющими выстроить особый ассоциативный образный мир. Впечатлительной и богатой натуре З. Ткач поэзия А. Рошка оказалась очень близка своей изысканностью, утонченностью, порой доходящей до рафинированности.

Стихотворение *Lacul albastru* (*Голубое озеро*) — пример символистской поэзии, отличающейся закодированностью смысла. Образ застывшего голубого озера под зеленью «сугробов», освещенного «до лодыжек», дрожащего и вздыхающего в ресницы, противопоставлен сказочной поэтической мечте о теплом источнике — человеческом сердце, которое бы билось и рвалось от продолжительного голубого дождя, могущего, по-видимому, оживить скованное оцепенением озеро. Однако романтический порыв гаснет при виде безрадостного пейзажа: «De senalță pe chilimuri // Ierburî palide și frânte», рождая лишь «visul tainic încolțește din vrăjitele-ți cuvinte» («Когда возвышаются на коврах // Поблекшие и смятые травы, // Тайная мечта прорастает // Из твоих завораживающих слов»).

Структура поэтического текста обусловила и трехчастность музыкальной композиции хора. Стремление композитора воплотить в музыке мир неподвижный, странный и в то же время внутренне одушевленный, отразилось в сложности и необычности гармонического языка. Тоника основной тональности *c-moll* появляется в первой части лишь дважды (т. 2, т. 3), в репризе (*Tempo primo*) — три раза (т. 65, тт. 68–69), причем, в завершении миниатюры она представлена в виде полисочетания. В целом же тонально-гармоническое движение либо усложнено, либо тональность вовсе отсутствует, а вертикальные созвучия появляются в результате линейного движения голосов в полимелодической или имитационной фактуре. На первый план выступают их сонорные качества, призванные создать определенный цвето-музыкальный эквивалент той или иной поэтической метафоре. Так, в первой части, представляющей собой большой простой неквадратный период из трех предложений, в начальном предложении в результате противоположного движения мелодических линий сопрано и баса образуется последовательность: III₆₄ гармонический — III₆₄ натуральный — DD₆₄ с пониженной квинтой и секстой. Последний из аккордов своей «фосфоресцирующей» окраской выделяет слово «albastru». Вторая фраза отличается необычностью модулирования: тоника *c-moll* переосмысливается как трезвучие минорной неаполитанской ступени тональности *h-moll* (т. 3). Сопоставление двух минорных тональностей на расстоянии малой секунды способствует омрачению колорита, акцентируя слово «tăinuit» («затаенный»). В конце предложения совершается изысканная энгармоническая

модуляция из *h-moll* в *g-moll* (через D_2^6 и пониженной квинтой, разрешаемого в VI_{43} минорной («шубертовой») ступени. Неожиданность этого гармонического оборота словно иллюстрирует необычность словосочетания «sub verzi troiene» («под зелеными сугробами»).

Трактовка имитационной фактуры при воплощении третьей строки стихотворения «Luminat râună la glezne» («Освещенное (озеро — М. Б.) до лодыжек») весьма оригинальна. Композитор использует краткую свободную каноническую имитацию в обращении у сопрано и теноров в нисходящую увеличенную октаву (малую нону), которая звучит странно, ирреально. Включение в мелодию восходящего секстового скачка, имитируемого в противодвижении, зримо очерчивает глубину пространства — озеро освещается «до лодыжек». Образующийся в кадансе в результате мелодического движения всех голосов D_2^6 тональности *c-moll* тем не менее не проясняет тональность, так как остается без разрешения.

В третьем предложении «Tremurat suspin în gene» («Трепетный стон в ресницах») также сохраняется имитационный склад, однако ритмически точные, но свободные в интонационном плане голоса вступают не на расстоянии одного такта, как в предшествующем предложении, а — полутакта, свидетельствуя о повышении канонической интенсивности, внутренней динамике, что также обусловлено смыслом текста. Атональный контекст сохраняется до конца предложения, завершаемого сонорным созвучием *h - c - e - fis*.

Средняя часть (21–64 тт.) — картина начинающегося дождя, состоящая из двух волн: в первой (*più mosso*, 21–34 тт.) — на слова «Dulce filă de poveste» («Сладостная страница сказки») на фоне равномерной ритмической пульсации в партии теноров появляются краткие секундовые мотивы у альтов, имитирующие появление редких, хаотично падающих капель дождя. Она увенчивается широкой распевной фразой в партии сопрано, обрисовывающей контуры увеличенного трезвучия. Вторая волна «дождя» (35–56 тт.), более масштабная и развернутая, отмечена прогрессирующим ускорением и нарастанием динамики. Начинаясь с *mp, poco a poco cresc. et accell.*, она наращивает активность за счет постепенного интервального расширения восходящих скачков от терции до септимы, дублированных зеркально басами, ритмического увеличения мотивов, а также возрастания диссонантной плотности вертикали. Анализ гармонической структуры обнаруживает процесс постепенного усложнения созвучий до шестиголосия при доминировании целотоновых сопряжений. Динамическая мощь разбушевавшейся стихии (44–46 тт.) достигается пульсацией терпких, резких вертикальных созвучий в условиях максимального ускорения (*Molto più mosso*), которые продолжают резонировать еще в течение десяти тактов, свертываясь в конце до плотного четырехголосия. Интересно, что далее наблюдается постепенная дифференциация звукового комплекса на части в трехголосной имитации между сопрано, тенорами и басами (57–60 тт.), с последующей его кристаллизацией в вертикальном шестизвучном кластере на *pp*. Данное построение, устанавливая интонационную арку с фрагментом, очерчивающим первую волну в средней части хора, закрепляет тематическое единство обеих ее разделов.

Реприза (*Tempo I*), более цельная в структурном плане, сумрачна и печальна по настроению. В линии сопрано собраны все основные тематические «зерна» первой части, сохраняется речитативный характер произнесения фраз. Аккордовое изложение способствует строгости и сдержанности выражения. Тональность *c-moll* проявляется достаточно ясно, хотя мелодическая самостоятельность голосов партитуры приводит к образованию либо кварто-секундовых созвучий, либо к образованию аккордов усложненной терцовой структуры в результате одновременного использования в них натуральных и альтерированных ступеней, что способствует обострению диссонантного фона, усиливающего скорбный характер хорала. Завершающая его многоголосная каденция неоднозначна: пласт женских голосов определенно выявляет тонику *f-moll*, в то время как басы и тенора, разрешая уменьшенную септиму *h-as* в

квинту *c-g*, утверждают основной устой *c*. Таким образом, возникает двойственность при восприятии финального созвучия, что, в общем-то, и вытекает из характера предшествующего гармонического развития.

Хор *Norii* (*Облака*) продолжает ряд музыкальных пейзажных зарисовок. В стихотворении А. Рошка обрисована картина вечернего неба, покрытого сумрачными, хаотично движущимися тучами, постоянно меняющими свои формы и окраску. В богатом воображении поэтессы, созерцающей грозное небо со сполохами и кратковременными просветлениями, возникают мимолетные видения, тайные предчувствия, пробуждается целая гамма противоречивых ощущений и порывов. Тревоге и внутреннему напряжению в природе созвучна и жизнь человека, полная случайностей и непредсказуемых событий.

3. Ткач отразила в музыке широкий спектр психологических настроений и нюансов: состояние напряженного возбуждения, моменты рефлексии, стремление вырваться из круга пессимистических эмоций — к свету, добру, нежности, которое вновь сменяется состоянием покорной обреченности.

Хор написан в простой динамической трехчастной форме с кодой.⁴ Все части объединены единством интонационно-тематического материала и оstinатно-встречным ритмом⁵, передающим напряженный пульс повествования. Активный сурово-драматический характер музыки во многом определяется и колоритом лидийско-дорийского лада, и ярко выраженной акцентностью восходящих, словно отталкивающихся от опорных звуков мелодических скачков, и компактностью хорового аккордового изложения. Изменчивый характер движения облаков реализован в музыке в непрерывной смене тональностей: в первой части музыкальный материал изложен в *d-moll*, *f-moll*; во второй — в *fis-moll*, *b-moll*; реприза начинается в *es-moll*, и лишь в коде происходит возвращение основной тональности *d-moll*.

Музыкально-драматическая канва повествования оттеняется яркими фрагментами, иллюстрирующими некоторые строки стихов. К примеру, в момент окончания первой части («De-o umbră albăstrie, ce tremură și-n-gheață» («Синей тенью, которая дрожит и застывает»)) происходит прогрессирующее ритмическое увеличение длительностей и выделенная динамически остановка на яркой гармонии VII₄₃⁴ тональности *f-moll*. В средней части оstinатно-встречный ритм в музыке хора нарушается в связи с текстовой строкой «Un val tivit cu spumă se așterne peste cure». Образ волны, окаймленной пеной, словно переполняющей кубок, контуры которой возникли на грозном небе, нашел своеобразное отражение в неравномерной пульсации синтаксических построений и в рассечении формулы оstinатно-встречного ритма напевными фразами более широкого дыхания. Эти приемы призваны передать различную интенсивность волны, капризность ее траектории движения.

В репризе хора, где облака рисуют картинку романтического полета и порыва к чему-то светлому («E boarea, care cheamă în zbor lung meteorii // Și iarăși peste toate, molateci, tandrii, norii») («Это бриз, который зовет в дальний полет звезды // И вновь над всем мягкие, нежные облака»), автор музыки, используя главную ритмическую лейтформулу оstinатно-встречного ритма, выстраивает мощную динамическую кульминацию, неуклонно наращивая активность восходящих призывных интонаций, охватывающих большой диапазон, усиливая диссонантность и мощь гармонической вертикали. В момент наивысшего напряжения восходящая патетическая секстовая интонация акцентируется гармонией неаполитанского септаккорда, усиленного *divisi* партий женских голосов и басов, четырехкратным ритмическим увеличением и звучанием *ff*.

⁴ I ч. (1–20 тт.) — сложный период; 2 ч. (21–35 тт.) — неквадратный период; реприза (35–56 тт.); кода (с 57 т. до конца).

⁵ Термин Г.В. Григорьевой, введенный для характеристики вокального стиля Свиридова в книге *Русская хоровая музыка 1970–80х годов* [6].

Резкий эмоциональный перелом наступает сразу после кульминационного взлета. Поэтическая строка повторяется еще раз, затем постепенно усекается. Характерно, что мелодико-остинатные формулы, сохраняя поступательный характер движения, теряют заряд энергии в силу изменения гармонической составляющей: вертикаль представляет собой цепь кварто-секундовых созвучий, лишенных функциональной направленности. Лишь перед кодой появляется аккорд VII₆ с пониженной квинтой, который и подготавливает основную тональность хора. Лаконичная кода, включая краткие отголоски предшествующих мотивов, утверждает диссонантную тонику *d-moll*.

Анализ хора *Norii* показал, что З. Ткач не только мастерски передала необыкновенно живописную атмосферу стихотворения А. Рошка, но сумела передать и ее философски-мудрое восприятие жизни, отмеченное печатью прожитых лет.

Образная антитеза «природа-человек» была положена и в основу музыкальной драматургии одного из последних хоров *a cappella Arșiță* (*Зной*), написанного З. Ткач также на стихи А. Рошка. В нем предстает зримая картина: раскаленная духота летнего дня к вечеру сменяется утонченной прохладой ночи, жара медленно спадает после грозового дня, но внутренний пламень в сердце человека ничто не в силах потушить. В хоре эта образная параллель четко выявлена: две текстовые строфы, обрисовывающие картину наступающего вечера, ранние зарницы, ночную грозу, составляют содержание первой части. Душевные терзания человека в ночи отражены во второй части, выделенной в музыке тональным сдвигом в *cis-moll*, повышением тесситуры, ускорением темпа (*Più mosso*) и фактурным контрастом: имитационно-полифонический склад в ней сменяется гетерофонно-аккордовым.

Музыкальный язык миниатюры довольно сложный и изысканный. В первой части З. Ткач точно отразила «ленивую» грацию плавного, словно раскачивающегося в пределах узкого диапазона мелодического движения, подчеркнув ее статикой гармонии. Отражение в музыке «скольжения» вечерних теней рождает в фактуре «шлейф» нисходящих микроимитаций у альтов и басов. В кадансе первого предложения (6 т.) композитор использует доминанту однотерцовой тональности *As-dur – a-moll*, гармонически тонко подчеркнув словосочетание «*a porții suflare*» («дуновение ночи»). Далее, где речь идет об утонченной прохладе, сменившей «бушующую» жару, появляется красочное сопоставление субдоминантовых гармоний указанной выше однотерцовой тональности и энгармонический переход из *f-moll* в *a-moll*, которые дают эффект необыкновенно свежей гармонической краски. Во второй строфе автор использует целую гамму гармонических средств для необычного освещения поэтической строки «*Zorii devremi aprind răelnice palate*» («Рассвет рано зажигает воображаемые палаты») (в 6 т. «фосфоресцирующий» VII₆ с расщепленной квинтой, а в каденционный момент (1–18 тт.) последование I₇ – V₂ с минорной секстой). Своеобразно осуществлены и мелодико-гармонические переходы из *c-moll* в *cis-moll* (19–20 тт.) в начале второй части, затем в *h-moll* (22 т.) и далее в *d-moll* (23 т.).

Стихийная, неуправляемая буря чувств (раздел *Più mosso molto cresc.*) прорывается в динамической кульминации, в которой артикуляционно подчеркнутое движение восходящих терцовых мотивов; прогрессирующее дробление структурных построений сочетается с разнонаправленным движением двух мелодических пластов, плотность которых возрастает за счет гетерофонных диссонантных дублировок. Противодвижение обостряется в тот момент, когда удвоенный в сексту пласт женских голосов, как шквал, на *ff* низвергается вниз, в то время как тенора и басы, дублированные в терцию, движутся навстречу. Обращает на себя внимание и то, что в процессе спада кульминации (28–32 тт.), в возникающей нисходящей секвенции возникают гемиольные отношения: двудольные мотивы, появившиеся в начале части, противореча трехдольному метру, постепенно теряют свою активность и силу. В разделе *Sostenuto*, выполняющем функции коды, происходит резкое падение ритмической плотности, хотя напряженность еще поддерживается постепенно затухающей пульсацией в партиях мужских

голосов. Таким образом, здесь нашел отражение широкий спектр драматических эмоций: от взволнованности, стихийной спонтанности, крайней экзальтации чувств до покорной обреченности и душевной протрации.

Хоровое творчество *a cappella* З. Ткач последней трети XX – начала XXI века развивалось в трех направлениях. Одно из них связано с дальнейшей разработкой *quasi*-традиционного подхода с опорой на молдавскую фольклорную интонационность, ритмику, и жанровые модели с привнесением новых элементов. Другое направление определяется полилингвистическими тенденциями, привлечением языков идиш и иврит и в связи с ними — освоением новой стилистики, логики развития материала, обусловленными пристальным изучением образцов еврейского фольклора. Хоры на идиш, проанализированные в статье, ярко это демонстрируют, хотя в плане интонационного развертывания, опоры на диатонические лады, выделении инициальных мотивов они близки молдавской фольклорной практике определенного жанрового наклонения. Впрочем, они не отражают и малой толики многих жанровых черт еврейской музыки. В творчестве З. Ткач есть немало сочинений, где используются элементы синагогальной музыки (к примеру, обработки молитвы *Кадииш* для разных инструментальных составов), которые дают иное представление о стилистических особенностях этой культуры.

Сочинения на стихи А. Рошка составляют особую область молдавской хоровой музыки *a cappella*. Выделение философского аспекта, интравертного начала в большинстве случаев игнорирует не только прямое следование жанрово-бытовым моделям, но и отдельные, частные проявления *quasi*-фольклоризма. Особая поэтика А. Рошка оказалась привлекательной для З. Ткач, так как она исключает ориентацию на стереотипы, провоцируя воображение и фантазию. Как оказалось, каждое обращение к стихам поэтессы приводило к реализации уникального музыкального проекта, так как оригинальная поэтическая система стимулировала возникновение не менее своеобразной полифонической драматургии хоровых композиций.

Конгломерат используемых музыкальных средств в каждой хоровой миниатюре осмыслен, глубоко оправданы и применение полифонических приемов, и логика мелодико-гармонических переходов или энгармонических модуляций, и результирующий характер гармонической вертикали. Столь же ярко проявились и тенденции инструментализма, и речитативной трактовки хоровых партитур.

Сложившийся стиль поздних хоров З. Ткач — сложный, интеллектуализированный, подчас уточненно-рафинированный, не изолирован от творчества предшествующего периода. Он аккумулирует в себе «родовые» приметы в области интонации, ритма, приемов развития музыкального материала, выстраивания многоголосной фактуры, подготовки кульминаций. В то же время он предстает явлением комплексным, многоуровневым, впитавшем в себя новую интонационность, иное ощущение музыкального пространства, суровый и противоречивый дух нашего времени.

Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.
2. КОЧАРОВА, Г. Полилингвизм литературной основы опер и камерных вокальных сочинений Златы Ткач. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău, 2013, nr. 3 (20), pp. 15–22.
3. ЛЕМСТЕР, М. *Еврейский Дождь: стихотворения*. Кишинев: Лига, 1997.
4. *Хасидизм и клезмерская музыка* [online]. В: Jewish Life: сайт Еврейской Религиозной Общины Петах Тиквы «Швут-Ами». 2013 [accesat 18 oct. 2013]. Disponibil: www.jewish-life.com/jewish_music_hassid.php.
5. БЕЛЫХ, М. Хоровые миниатюры *a cappella* З. Ткач позднего периода творчества: черты стиля (часть I). In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău, 2013, nr. 3 (20), pp. 141–148.
6. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Русская хоровая музыка 1970–80-х годов*. Москва: Музыка, 1991.