

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ НА СТИХИ АГНЕСЫ РОШКА (I): К ПРОБЛЕМЕ ГИПЕРТЕКСТА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI DIN ULTIMII ANI PE VERSURI DE AGNESA
ROȘCA (I): DESPRE PROBLEMA HIPERTEXTULUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI

VOCAL CYCLES BY ZLATA TKACI FROM THE LAST YEARS BASED ON AGNESA ROSCA'S
POETRY (I): ON THE HYPERTEXT PROBLEM IN THE COMPOSER'S CREATIVITY

ГАЛИНА КОЧАРОВА,
profesor universitar, doctor în studiul artelor
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

Articolul de față este dedicat memoriei Zlatei Tkaci și prezintă primul studiu analitic 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 trăsăturile de hipertext. Problemele propuse pentru discuție se examinează prin prisma muzicologiei contemporane ca un fenomen de interpretare individuală muzicală a poeziei feminine precum și sub aspectul istoric al studierii creației târzii a compozitoarei.

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

This article is devoted to the memory of Zlata Tkaci and represents the first analytical study of 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. The problems proposed for discussion are examined from the musicological point of view as a phenomenon of the individual musical interpretation of feminine poetry as well as in the historical aspect of studying of the composer's latest creation.

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

В 2011 году исполнилось пять лет со дня внезапного ухода из жизни композитора Златы Моисеевны Ткач – мастера, оставившего нам обширное наследие в самых разных жанрах. Одним из любимых ею был жанр романса, очень часто входящего составной частью в вокальные циклы разного рода. К созданию вокальных циклов композитор не раз обращалась на протяжении всей своей жизни, как в области детской музыки, так и в

опусах, адресованных взрослым. Опираясь при этом на разнонациональную и разноязычную поэтическую основу, на стихи переводные или авторские, она не делала поначалу различий между мужской и женской поэзией. Однако ближе к концу дней в ее душе пробудился особый интерес к лирике, выходящей из-под пера женщин-поэтесс – Эмили Слезингер, Мирославы Метляевой, Агнесы Рошка. Особенно прочным и плодотворным оказался ее творческий союз именно с Агнесой Рошка, чья поэзия питала ее креативные замыслы при создании не только камерно-вокальных, но и хоровых сочинений. Более того, несколько светлых по характеру хоровых миниатюр Злата Моисеевна создала на стихи и мужа Агнесы Рошка, талантливого поэта Владимира Руснака, человека очень энергичного и оптимистичного по натуре. Трогательная, ничем не омраченная - поистине «лебединая» привязанность друг к другу этих двух супругов-поэтов во многом и определяла общую атмосферу стихов Агнесы Рошка, о которой после ухода поэтессы из жизни в 2009 году и публикации посвященного ее памяти сборника стихов Владимира Руснака *Fără tine: În amintire a Agnesei Roșca* [1] критик Алёна Зуза писала: «Наполненная весной, поэзия Агнесы Рошка напоена чувством любви и мудростью, стремлением к жизни и мыслями о постоянном созидании добра. Глубоко национальная, нагруженная размышлениями о смысле существования, ее поэзия впечатляет богатством оригинальных идей, философских суждений, множеством этических проблем, затрагиваемых художественно ярко и сильно, с особой красотой. Это поэзия о бессарабской земле и небе, поэзия жизни и правды, поэзия, которая несет в себе «пламя любви» (перевод наш - Г.К.) [2, p. 8]¹.

Лирика Агнесы Рошка привлекала Злату Ткач именно этим острым ощущением красоты родной природы, гармонии внешнего и внутреннего мира человека, глубиной психологического погружения в образ, побудив ее в последние годы жизни к созданию трех вокальных циклов на стихи поэтессы, занявших особое место в ее творчестве и образовавших своего рода *макроцикл*. Для Златы Моисеевны не стала препятствием особая метафоричность поэтической речи Агнесы Рошка – композитор прекрасно владела молдавским языком, родным для нее, наряду с русским и идиш. Ей вообще был близок мир молдавской поэзии, свидетельством чему стал, в частности, и созданный в 80-е годы и соответственно озаглавленный вокальный цикл «Из молдавских поэтов», к которому она позже снова вернулась, выполнив оркестровую версию партии аккомпанемента – во многом, возможно, потому, что в нем на первом плане стояли романсы, воспевающие родной край и ориентированные на более широкую аудиторию.

На сей раз, однако, когда в 2003-м, 2004-м и 2005 гг., один за другим, из-под пера Златы Ткач вышли вокальные циклы *Soare de toamnă*, *E dorul apă vie* и *Ție* (все на стихи Агнесы Рошка), композитор придала своим вокальным миниатюрам более камерный, интимно-личностный характер. Не исключено, что это было обусловлено острым чувством одиночества и мыслями о приближении смерти, которые ее обуревали. Их усиливала и утрата одного за другим ее друзей и сверстников, и особенно тяжело переживаемое ею трагическое событие ее личной жизни – кончина её мужа и друга, Ефима Марковича Ткача.

¹ В оригинале: „Primăvărată, poezia Agnesei Roșca mustește de dragoste și înțelepciune, de dor de viață și gânduri de făurire permanentă a binelui. Profund națională, grea în sensuri de trăire, poezia ei impresionează prin bogății de idei originale, prin meditațiile filosofice, prin multitudinea problemelor etice abordate prin forța artistică de o frumusețe deosebită. Este o poezie de pământului și cerului basarabean, o poezie a vieții și adevărului, o poezie ce poartă „flacăra iubirii” [2, p. 8].

Первые два из этих циклов были опубликованы в сборнике романсов на слова поэтов Молдовы Златы Ткач *Soare de toamnă*, вышедшем в последний год жизни композитора [3]. Сам же цикл *Soare de toamnă* прозвучал на совместной презентации одноименного сборника и сборника *Dos glekele* на стихи еврейских поэтов, состоявшейся в Малом зале Национальной филармонии 17 мая 2005 года (проводить эту презентацию довелось автору этих строк). Последний же цикл - *Ție* - был опубликован почти сразу после смерти композитора, в сборнике *Flacăra iubirii*, в 2006 году [4], увидев свет исключительно благодаря неопределимым усилиям поэтессы Агнесы Рошка, посвятившей своей подруге написанное в ее память стихотворение и включившей в данное издание тексты тех своих стихов, которые уже были отобраны композитором для дальнейшей работы (о чем свидетельствовали закладки, сделанные Златой Ткач в книге *Măsura de mărgăritar* – последнем сборнике, подаренном ей Рошкой). Ноты этого цикла романсов Златы Моисеевны напечатаны здесь в виде факсимиле, воспроизводящего рукописный оригинал. А 18 мая 2006 года сборник *Flacăra iubirii* был представлен в Кишиневе в Большом зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств на памятном вечере *Zlata Tkaci. In memoriam*, где также состоялся небольшой концерт и прошли выступления ее коллег и учеников.

Сложившийся в результате трехлетнего труда *макроцикл* на стихи одного автора очень показателен в плане характеристики позднего творчества композитора. Он, на мой взгляд, имеет немало признаков объединения в единое целое по принципу *гипертекста*. Как известно, данный термин был введен в 1965 году Тедом Нильсоном для обозначения «текста ветвящегося или выполняющего действия по запросу». В литературоведении гипертекст рассматривается как такая форма организации текстового материала, при которой его единицы представлены не в линейной последовательности, а как система явно указанных возможных переходов, связей между ними [5]. Стихи Агнесы Рошка в циклах Златы Ткач также представлены композитором не в той линейной последовательности, в какой они были опубликованы. Композитор конструирует из них целое, допускающее исполнительские варианты, придавая им, однако, некую системность – как в плане охвата общей идеей содержательного характера (хотя и без непосредственной сюжетной связи), так и путем специально обозначенного посвящения («Агнесе Рошка. Моей подруге», - пишет она в нотах цикла *Ție*), а также за счет интертекстуальных связей.

Чтобы обосновать этот тезис, необходимо прежде всего обратиться к проблеме выбора композитором поэтических текстов для своих романсов и оценки их потенциальных ресурсов. На мой взгляд, отправной точкой для рассуждений по этому поводу могло бы послужить высказывание московского музыковеда Ларисы Гервер, предложившей понятие *совокупного поэтического текста* в романсовом творчестве композитора. Применяя его в целях изучения природы мифа, автор пишет: «Для осуществления мифологической реконструкции не обязательно наличие сквозного текста. Часто рассматривается тот или иной корпус текстов» [6, с. 65]. Далее у нее «речь идет о стихотворениях различных поэтов, которые в разное время и по разным поводам были отобраны композитором» [6, с. 65], однако, на наш взгляд, если говорить обо всей совокупности текстов как о *гипертексте*, возникающем при наличии определенных связей между составными его частями, принадлежность их перу одного и того же поэта вовсе не обязательна.

Используя это понятие, можно и все творчество композитора, взятое в общей совокупности его сочинений, также можно рассматривать как *многоуровневый гипертекст*, особенно при наличии в нем внутренних перекрестных, корреляционных ссылок. Понятия как *гипертекста*, так и *совокупного поэтического текста* вполне приложимы и к оценке явлений отдельного периода творчества композитора, в том числе и при использовании им при создании своих романсов некоего корпуса поэтических текстов одного и того же автора – только в этом случае связующие нити между составляющими данного текста оказываются более прочными и заметными. Отбор стихов, безусловно, происходит согласно эстетическим установкам и предпочтениям композитора, отражая созвучность его мировоззрению и творческому поиску в музыке стихов и образа мыслей поэта.

Эта мысль развивается и у Л. Гервер: «Когда-то тот, кто сочинял стихи, создавал и музыку к ним. Однако в вокальном творчестве нового времени картина иная. Создавая музыку для пения, композитор ищет слово, которое должно выразить его мысли и чувства» [6, с. 65]. Данное наблюдение, конечно, не ново, и оно касается не только жанра романса: у той же Златы Ткач «корпус» используемых стихов включает и тексты хоров, вокальных циклов для детей и взрослых, а также вокально-инструментальных произведений и оперных либретто. Поэтому лучше говорить о более масштабной проблеме – когда гипертекст начинает характеризовать особенности поэтического видения мира композитором, реализуемого на основе слова поэта через собственный музыкальный замысел. Как указывает Л. Гервер, «поэтические тексты, к которым на протяжении своего творческого пути обращается композитор, образуют «единую книгу» (Хлебников), хотя бы потому, что они отобраны из бесконечного мира поэзии и введены в состав иного – малого, также поэтического мира вокальных сочинений данного композитора» [6, с. 65].

Представляется чрезвычайно важным именно такой – широкий подход к оценке явления гипертекста, когда оказывается необходимым сочетать анализ и поэтического, и музыкального ряда, проследив их соотношение. «Самым мощным средством объединения, - пишет музыковед, - является, конечно, музыка. Однако волею композитора стихотворения в новом для них контексте оказываются «зарифмованными» друг с другом. Обнаруживается близость персонажей и ситуаций, настойчивая повторяемость мотивов. Поэзии романсов и песен данного автора – скольких бы поэтов она не объединяла – присуще единство мировосприятия, в ней присутствует некая картина мира» [6, с. 65-66].

Злата Ткач, обращаясь в своих последних вокальных циклах к поэзии Агнесы Рошка, в плане содержательном нередко прибегает в своем выборе именно к таким – «рифмующимся» между собой текстам. В частности, для этого она акцентирует излюбленные ею слова-лейтмотивы, устанавливающие между романсами интертекстуальные связи. Такой прием она не раз использовала и раньше – как, например, в своих вокальных циклах на стихи еврейских поэтов (назову хотя бы циклы «Колокольчик» на стихи Моисея Лемстера и «Чай со звездами» на стихи Овсея Дриза). В циклах на стихи Агнесы Рошка своего рода символами становятся для нее слова *солнце* и *свет* (в том числе и свет «за порогом жизни»), *звезды* и *водяные валы*, *огонь* и *пламя*, *жара* (и жар души), *осень* как время года и как этап человеческой жизни, как сумрачная пора позднего возраста, с его несколько отстраненным видением мира. *Осеннее солнце* –

символ, вполне отвечавший ее самоощущению последних лет жизни, и стал центром первого вокального цикла - *Soare de toamnă*, открывшего триаду названных выше романсовых циклов, и, на мой взгляд, ставшего титульным для всего этого макроцикла.

Прочтение стихов Агнесы Рошка, безусловно, выполнено Златой Ткач творчески свободно: метафоры, найденные поэтессой, не обязательно акцентируются в музыке, музыка идет скорее за чувством и, одновременно, следует в своем развитии законам музыкальной формы. Заметна тенденция ухода от строфичности текста, чему способствует и обращение к репризным формам – чаще трехчастным, то есть более закругленным и замкнутым, по сравнению с использованными поэтессой конструкциями стихов. Кантилена, присущая романсовой лирике, не ставится во главу угла, и песенная мелодика легко переключается на речитатив, с его относительно заостренными интонациями. Единство настроения, свойственное стихотворному источнику, нередко нарушается, в результате чего музыкальное развитие дробится, насыщаясь дополнительными контрастами. Пульсация стихотворной речи вступает в активное взаимодействие с музыкальной ритмикой, в том числе и по принципу «встречного ритма» (Е. Ручьевская), пропорции стихотворных стоп видоизменяются за счет привносимых композитором буквальных или видоизмененных повторов вычленяемых фрагментов поэтической строки, с помощью активных темповых изменений, введения «говорящих» пауз.

На последнюю группу приемов, на мой взгляд, следует обратить особое внимание, поскольку они говорят об ином способе переживания художественного времени композитором: в отличие от поэта, она живет в своем, музыкальном времени, где несколько иные законы, чем в «чистой» поэзии. Здесь хочу сослаться на интересные выводы, сделанные композитором Михаилом Кокжаевым в его исследовательском труде *Топология музыкального пространства* [7]. Автор подчеркивает: «К факторам, влияющим на структуру музыкального времени, можно отнести также и темповые изменения в музыкальном процессе. Любые ускорения или замедления темпа исполнения, его резкая смена или даже метрические преобразования влекут за собой либо постепенные, либо мгновенные временные смещения. Наиболее парадоксальным является время музыкальных пауз. Если пауза расположена в одной из звуковых линий, то движение других реально присутствующих голосов сообщает ей некую иррациональную энергетику «завукового» музыкального пространства. Паузирование же всех линий одновременно (генеральные паузы) приводит к двойственному эффекту восприятия: с одной стороны – это временное торможение, точка остановки времени, но с другой возникает противоположное ощущение: инерция предшествующего движения прорывает акустический вакуум паузы и наполняет слушательское сознание энергетикой завукового отражения установившихся до прерывания реально-звукового потока временных пульсаций. И чем динамичней звуковой разбег, тем энергичнее антивуковое «зазеркалье» паузы. Именно поэтому всегда подобные приемы (особенно в симфонической музыке) вызывают чувство смятения – эмоциональный всплеск, связанный с полярной двойственностью ощущений» [7, с. 51].

Не следует забывать, что и в ряду барочных риторических фигур пауза во всех голосах (то, что называется *генеральной паузой*) наполнялась особым смыслом, воплощая фигуру умолчания (*aposiopesis*) [8, с. 75]. В этом плане в вокальной речи она играет не менее важную роль, чем в симфонической музыке, о которой пишет М. Кокжаев.

Впрочем, он как композитор-практик многое оценивает, по-видимому, через свой собственный творческий опыт, опираясь на личные жанровые предпочтения.

В том же, что касается Златы Ткач, она всегда придавала огромное значение воссозданию свойственного только ей индивидуального ощущения пульса времени. Переломы настроений она также часто связывает со сменой темпов, с переменной или асимметричной метрической пульсацией и, наконец, с яркими, значимыми по своей драматургической роли паузами. Примеры тому можно найти и в упомянутых нами последних ее вокальных циклах, где паузы не только связаны с ритмом человеческого дыхания – они выявляют индивидуальный характер развития в партии солиста, в ее соотношении с аккомпанементом, они предваряют кульминации или, напротив, позволяют «домыслить» их значение, они устанавливают границы формы и порядок расположения тематических реплик. Особенно выразительно выглядят в ее нотах *ферматы на тактовой черте* – своего рода «непрописанные» паузы во всех голосах.

В цикле *Soare de toamnă* такого рода обозначение встречается перед репризой во втором романсе – *Stele negre*, где сама реприза начинается со слова-символа *Soare*, и, по-видимому, делает рельефней роль этого символа. В третьем, титульном романсе из этого цикла – *Soare de toamnă* – тот же прием призван подчеркнуть идею исчерпания энергии, спада – и вновь он вводится перед репризой. Во втором цикле – *E dorul apã vie*, состоящем всего из двух ярко контрастных по характеру романсов, композитор выставляет знак ферматы над *заключительной* тактовой чертой первого романса, *O razã de soare* – видимо, с целью ярче выявить его связь со вторым, последующим номером, создав атмосферу ожидания. В финальном же романсе – *Ți-e inima de piatrã* – прием ферматы над тактовой чертой использован дважды – вначале перед репризой, в которой происходит восстановление первоначального темпа (*Tempo primo*), а затем перед краткой кодеттой-дополнением, где предшествующее укрупнение длительностей и вторжение хоральной фактуры служит своего рода отступлением, придавая особую энергетику возвращающейся после строгих хоральных аккордов моторной формуле.

Число подобных примеров «значимых пауз» можно пополнить и на материале третьего цикла на стихи Агнесы Рошка – *Ție*, однако и это, и более конкретный музыкальный анализ всех трех циклов – задача отдельной статьи. В завершение же настоящего очерка добавим к уже сказанному главные выводы. Первый из них – в том, что столь настойчивое и последовательное обращение Златы Ткач к жанру вокальной музыки и, в частности, к форме вокального цикла (а, тем более, на стихи одного и того же автора) в последние годы жизни свидетельствует о некоей сконцентрированности на определенном круге настроений и мыслей, отражающих ее психологическую и эстетическую установку как в аспекте возрастных особенностей, особой самопогруженности, так и с точки зрения оценки жизненных событий. Мирозрение художника, окончательно сложившееся, творческие импульсы, обретшие для нее первостепенную значимость (она очень хотела еще многое успеть) – вот что, на мой взгляд, побудило ее писать на данном жизненном этапе не отдельные романсы, а концептуально взаимосвязанные циклы. И то, *каким* композитор увидела свое прочтение стихов Агнесы Рошка, позволяет установить связь между их художественным творчеством. Стихотворения Агнесы Рошка – своего рода *портрет* поэтессы – были близки ей той интимной нотой, что слышится в каждой поэтической строке, что и реализовалось в форме некоего «сверхцикла» романсов, которые составили, если можно

так сказать, и *автопортрет самого композитора*. И хотя Злата Ткач всегда по-своему трактовала избираемые ею для своих романсов стихи, но здесь как нигде убедительно она сумела сохранить при этом главную идею – идею воплощения переживаний и настроений, свойственных *женской* натуре, впечатлительной и ранимой, несущей груз жизненных испытаний, умудренной временем, но одновременно не утратившей пыл и чистоту души. Сделав главной героиней этих романсов *Женщину* и, соответственно, поручив в них вокальную партию женскому голосу, она воспроизводит в них ритм своего женского дыхания и собственный голос – голос, который никто из тех, кто слышал ее пение при показе ею новых вокальных сочинений, никогда не забудет.

Referințe bibliografice

1. RUSNAC, V. *Fără tine: În amintire a Agnesei Roșca*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2010.
2. ZUZA, A. *Spovedanii la altarul de taină. În amintirea poetei Agnesa Roșca*. **In: Timpul**. 2010, 10 iun., p. 8.
3. ТКАЧ, Z. *Soare de toamnă*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005.
4. *Flacăra iubirii: Romanțe. Muzică: Zlata Tkaci. Versuri: Agnesa Roșca*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
5. *Гипертекст*. **В:** Википедия: Свободная энциклопедия [online]. Режим доступа: <<http://ru.wikipedia.org/wiki/%C3%E8%EF%E5%F0%F2%E5%EA%F1%F2>>.
6. ГЕРБЕР, Л. Совокупный поэтический текст романсового творчества композитора как объект мифологической реконструкции. **В: Миф. Музыка. Обряд**. Москва, 2007.
7. КОКЖАЕВ М. *Топология музыкального пространства*. Москва: Издательский дом «Композитор», 2004.
8. ЗАХАРОВА О. *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы*. Москва: Музыка, 1983.