

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО  
ЦИКЛА МАМИНЫ ДОЙНЫ ВЛАДИМИРА РОТАРУ**  
TRĂSĂTURILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CICLULUI VOCAL  
*DOINE DE LA MAMA* DE VLADIMIR ROTARU  
COMPOSITION AND DRAMATURGIC PECULIARITIES OF THE VOCAL CYCLE *DOINE DE  
LA MAMA* (MOTHER'S MELANCHOLY FOLK SONGS) BY VLADIMIR ROTARU

**юлия ТРОЯН,**  
докторантка,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*În articolul de față se analizează cea mai de seamă creație vocală de cameră a lui Vladimir Rotaru. În centrul atenției autorului se află ciclul vocal „Doine de la mamă” de acest compozitor. Interes deosebit atrage chestiunilor tratării folclorului muzical moldovenesc în opera dată. În special se rezolvă problema unității formei ciclice, ca și particularităților specifice ale*

*muzicii analizate de V. Rotaru.*

*The author analyses the most significant vocal cycle "Mother's melancholy folk Songs" by Vladimir Rotaru. Special attention is given to the problems of transforming the melodic, rhythmic and textural peculiarities of the main genres of Moldavian folklore, separately tackling the problem of the unity of the cycle form as well as bringing out the specific features of the composer's vocal music.*

Вокальный цикл *Мамины дойны (Doine de la mama)* на стихи Т. Брагэ написан В. Ротару в 1983 году. Он состоит из четырех романсов, связанных между собой наличием определенной сюжетной линии, индивидуализацией композиционно-драматургических функций, интонационными арками и другими средствами единства.

Первый романс *Сколько маленьких гнездышек (Câte cuiburi cuiburele)* выполняет роль лирико-философского эпиграфа, настраивающего на серьезный тон высказывания. Главная героиня представлена здесь образом матери, вспоминающей о прошедших годах. Она олицетворяет себя с птицей, у которой когда-то было гнездо, наполненное веселым гомоном птенцов, ароматом цветов и ягод. Сейчас это гнездо опустело и поросло паутиной, у порога нет ничьих следов, никто не шепчется под кленом.

Поэтическое содержание романса раскрывается в первую очередь средствами вокальной партии, которая строится как речитативный монолог, развертывающийся на фоне скупых аккордов фортепианного сопровождения. В основе структуры романса – последовательность строк поэтического текста, оформленных композитором в отграниченные друг от друга мелодические фразы. Романс написан в куплетно-вариантной форме; при этом внутри каждого куплета соотношение фраз также демонстрирует вариантный принцип формообразования.

В начальной фразе вокальной партии экспонируется основной мелодический образ. Его выразительность определяется восходящим скачком на чистую квинту ( $a^1 - e^2$ ), которая предварительно в гармоническом виде прозвучала у рояля октавой ниже.

Показательно, что композитор не выставляет приключе размера, предоставляя исполнителю метроритмическую свободу. Однако, если акцентные, ударные слоги поэтического текста представить как сильные доли тактов, то возникает картина переменного смешанного метра:  $5/4, 3/4, 5/4, 2/4, 3/4, 5/4$  и т.д. Данное качество музыки способствует созданию ощущения импровизационной свободы, непредсказуемости интонационного развертывания.

Вторая фраза является вариантом первой, в ней полностью сохранен ритмический рисунок. Изменения касаются мелодической линии.

Фортепианная партия отгалкивается от ч. 5 ( $a - e^1$ ), которая звучала в начале романса. Но здесь ей предшествует двойной квинтовый форшлаг ( $gis - dis^1$ ), выявляющий интервал м. 2 к главному созвучию. Примечательно, что данный интонационный ход имеет продолжение: параллельными квинтами осуществляется поступенное восходящее движение в диапазоне терции (возможно, терцовое соотношение начальной и завершающей квинт здесь является своего рода вариантом терцовой попевки в первой фразе).

Третья фраза объединяет две строки поэтического текста в одно относительно бесцезурное построение. Его составные части – мотивы – различаются лишь начальными звуками вокальной партии. Партия фортепиано строится здесь на повторении квинт, взятых, как и прежде, с форшлагами. Отметим специально, что форшлагги предназначены для исполнения левой рукой, а основные квинты – правой. Это дает возможность исполнителю не только сыграть их *legato*, но и отчетливо выделить каждый из элементов данного интонационного оборота, а также рельефно акцентировать опорные тоны верхнего голоса.

Обобщающее, четвертое построение, завершающее первый куплет, также образовано из двух мотивов ( $dc^2$ ). От начальной фразы оно заимствует интервал ч.5, который очерчивается первым и последним звуками ( $e^2 - a^1$ ). От второй и третьей фраз оно использует морденты на звуках  $fis^2$  и  $h^1$ . От третьей фразы здесь слитный тип построения. В фортепианной партии звучат две квинты – тоническая ( $a - e^1$ ) и доминантовая ( $e - h$ ), представленные со своими форшлагами.

Второй куплет в вокальном отношении практически не вносит изменений. Художественный

образ динамизируется за счет развития фортепианной партии. Из интермедии сюда проникают мелодико-гармонические фигурации, которые при каждом проведении варьируют свою интонационную конструкцию. Помимо этого второй куплет имеет черты имитационного диалога. Фортепианные реплики поначалу возникают как свободные имитации вокальной мелодии, переходящие в свободное интонационное развитие. Поэтому в целом фортепианная мелодия контрастирует вокальной: если у сопрано преобладает нисходящее мелодическое движение, то в фортепианном сопровождении доминирует восходящее.

Во второй половине второго куплета постепенно готовится кульминация. Именно сюда помещены самые драматичные слова поэтического текста: «...С замком из грусти, с утерянной молодостью, с безмолвием паутины под запыленными крышами» («*Cu lăcată de tristețe, cu pierdută tinerețe, cu tăceri răienjenite pe sub streșini colbuite*»). В партии рояля постепенно нарастает уровень громкостной динамики. Повышается регистр, достигая середины четвертой октавы. Имитации с интервалом в одну четвертную длительность становятся особенно заметны.

Фортепианная интермедия между вторым и третьим куплетами – это кульминация романса. Она подчеркнута резким тональным сопоставлением: после ясного *A-dur* возникает тональность *Des-dur*, основная тема проводится имитационно, с октавными и аккордовыми дублировками, автор поначалу предписывает указание *sempre f*, а затем – *ff marcato e molto espressivo*. Связь между фортепианной интермедией и третьим куплетом формы осуществляется мелодически: последний звук *a* (а фактически – *heses*, VI пониженная ступень в *Des-dur*), которым завершилась интермедия, гармонически переосмысливается, приравниваясь к тонике *A-dur*, и становится отправной точкой для вокальной мелодии последнего куплета.

Третий куплет является сокращенной репризой, которая возвращает фактуру и тематизм начального раздела. Драматическое напряжение снимается, образ вновь наполняется чертами лирико-эпической повествовательности. Завершается романс фортепианной кодой, построенной на материале первой интермедии. Она воспринимается как своеобразное смысловое многоочие, погружение в философские мысли о жизни.

Во втором романсе *Мои кодры* (*Codrii mei*) раскрываются образы природы, представленные сквозь призму разных настроений и времен года. Контрастные образы романса воплощены в простой трехчастной репризной форме: *a – b – a<sub>1</sub>*. В каждой из частей развитие подчинено логике поэтического текста и стихотворной структуры. Первая часть включает два куплета, основанные на родственном поэтическом и музыкальном материале. По содержанию это восторженное восхваление молдавских кодр: «*Кодры мои тенистые, кодры мои солнечные, кодры мои осенние, кодры заснеженные...*» («*Codrii mei de umbră, codrii mei de soare, codrii mei de toamnă, duse ne-o ninsoare...*»). Основа музыкального материала заключена в первом интонационно-тематическом образовании, который содержит два компонента – фортепианный и вокальный. «Они контрастны: декламационные унисоны фортепиано с большими регистровыми скачками веют таинственностью, загадочностью и суровостью, плавные поступенные вокальные фразы печально-повествовательны» [1,57]. Постоянно чередуясь, они образуют своего рода диалог двух участников ансамбля: голоса и фортепиано. При этом линия каждого из них обусловлена определенной логической идеей; между собой они сопряжены звуковой связью.

Романс начинается фортепианной *quasi*-пуантилистической «репликой», построенной из четырех звуковых точек, «разбросанных» по широкому диапазону. Каждая из них должна быть отчетливо артикулирована и прослушана. В медленном темпе (*Adagio e molto rubato*), на *pp* звуки (при помощи постоянно нажатой правой педали) наслаиваются друг на друга, образуя своего рода звуковой континуум, предназначенный для развертывания в нем вокальной мелодии. Особенно важными оказываются первый и последний звуки фортепианной реплики, поскольку в дальнейшем из их последовательности складываются закономерные логические сопряжения. Первый звук – *f* – помещен в глубокие басы; он открывает собой линию постепенного нисходящего движения фортепианных реплик по м. 3 (*f – d – h – gis*). Последний звук (*cis*), который расположен в средне-высоком регистре и оформлен крупной длительностью, готовит вступление вокальной партии.

Вокальная мелодия первой фразы опирается на звуки  $cis^2$  и  $ais^1$ . Нисходящее движение между ними использует интервалы большой и малой секунд. При этом, если начальный звук фразы был подготовлен фортепианной партией, то заключительный становится отправной точкой для следующего вокального построения, которое является вторым звеном нисходящей секвенции.

Во втором куплете развивается тематический материал первого. Здесь также содержатся четыре строки-фразы; реализуется опора на структуру двух уменьшенных вводных септаккордов; в вокальной партии используются интонации б. 2 и м.2.

Фортепианная фактура динамизирована октавными дублировками, охватом большого звуковысотного пространства. В соотношении фортепианной и вокальной партий отчетливо заметна имитационность. Показательно, что пропосты звучат у фортепиано, голосу поручены респосты. Причем, первые звуки каждой фразы даны в ритмическом увеличении. Фортепианная партия второго куплета постепенно формирует звуковой состав всех трех уменьшенных вводных септаккордов (иначе говоря, композитор экспонирует все 12 тонов хроматической гаммы, не прибегая к додекафонной технике).

Вторая часть романса в музыкальном отношении резко контрастна. Здесь речь идет о будущем, когда, вместо героини, другие люди будут блуждать лесными тропками, слушая шум деревьев. На смену свободной безтактовой метрике приходит четко организованный размер 6/8. В темпе *Moderato* с характерным ритмическим рисунком образуется танцевальная фактурная формула хоры (автор специально отмечает *tempo di hora*). Вместо хроматического звукоряда выстраивается тональный «каркас» *B-dur* (впоследствии – *Es-dur*). Функции участников ансамбля индивидуализируются: голос ведет мелодическую линию, фортепиано играет роль сопровождения, определяя тонально-гармонический план и выстраивая фактурную формулу хоры.

Сокращенная реприза возвращает тематический материал первого куплета, как бы символизируя возвращение «на круги своя». Возникает ощущение философского многоточия.

Третий романс *Голубой цветок цикория* (*Fir albastru de cicoare*) является оригинальной имитацией молдавской народной лирической песни. Е. Мироненко называет его «ласковой баркаролой» [1,57]. Два куплета романса представляют героиню в разные периоды ее жизни.

В основе куплета – двутактная фраза, равная тексту одной поэтической строки. Интонационно-ритмическое строение мелодии отражает некоторые ладовые и ритмические особенности молдавского народного песнетворчества. С точки зрения ритма примечательно сочетание контрастных длительностей. Основная часть текста разворачивается короткими (восьмыми) нотами. Однако наиболее важные, акцентные звуки выделены крупными длительностями: это четверть с точкой, приходящаяся на сильную долю первого такта, а также последовательность четверти и половинной в окончании фразы.

Акцентные звуки мелодии очерчивают главный интонационный каркас фразы. Им становится небольшая мелодическая волна в диапазоне терции ( $as^1 - c^2 - as^1$ ), завершающаяся нисходящим квартовым ходом  $as^1 - es^1$ . Данная попевка, известная у фольклористов под названием «трихорд с квартой», восходит к обрядовым жанрам фольклора.

Принципы народного музыкального мышления В. Ротару применяет не только в строении начальной фразы анализируемого романса, но и в способах его развития. Ими становятся вариантность и вариационность. Так, вторая фраза, как, впрочем, и все последующие, полностью сохраняет ритмический рисунок мелодии. Отдельные изменения связаны лишь с последними звуками. Трансформации затрагивают, прежде всего, сферу звуковысотности. Так, во второй фразе продолжает господствовать плавное, секундово-терцовое движение. Начальный интервал ч. 4, приходящийся на затакт, является вариантом заключительного интонационного хода из первой фразы. В целом же преобладает тенденция к нисходящему движению. Оно тем более заметно, что вторая фраза, знаменующая собой окончание первого предложения периода и завершающаяся на доминанте основной тональности *As-dur*, приводит к значительной цезуре.

Третья фраза строится как вариант первой. Начинаясь сходно с ней, она движется по новому пути, затрагивая мелодическую вершину ( $es^2$ ) и впервые намечая контуры тональности  $f$ -*moll*. Основной интонационный смысл четвертой фразы определяется нисходящим движением к полной совершенной каденции. Таким образом, первый период экспонировал тонально-гармоническую структуру романса – параллельно-переменный лад ( $As - f$ ), – а также обнаружил его специфику: использование IV лидийской ступени, что, как известно, является весьма типичным для молдавского музыкального народного творчества.

Второе предложение периода повторено, что способствует привлечению к нему особого внимания: здесь речь идет о веселом, беззаботном характере молодой девушки. Указанный момент важен не только в смысловом, но и в структурном отношении: подобным образом композитор органично вводит (наряду с варьированием) другой, более простой способ тематического развития – точный повтор. Поэтому использованное далее идентичное повторение музыкального материала первого куплета во втором (с новым текстом), оказывается естественным и логичным.

Фортепианная партия в данном романсе полностью подчинена вокальной. Она создает гармонический фон и изложена так, что не затеняет линии голоса. Фактура трехслойна. Нижний пласт образуют долгие звуки в глубоком басовом регистре, берущиеся на педали. Середину фортепианного диапазона занимает гармоническая фигурация. В верхнем регистре, как своеобразные отзвуки, появляются аккорды, построенные на тех же звуках, которые развертываются в фигурации (данные аккорды исполняются левой рукой). Все это обеспечивает звучанию определенную стереофоничность и фактурную глубину. Как и в предыдущих романсах, важно правильно использовать педаль: басовые звуки в левой руке могут быть выдержаны примерно как восьмые длительности, что даст возможность на второй восьмой освободить руку и плавно, без резких движений, перенести ее в верхний регистр.

Между двумя периодами первого куплета имеется небольшой фортепианный проигрыш. В партии фортепиано на  $f$  появляется пассаж триолями шестнадцатых. В левой руке продолжается ритмическая пульсация, заданная изначально. Представляется целесообразным обращать внимание на ритмическую пульсацию именно в левой руке, чтобы

не исказить темп развертывания. Данное соображение тем более важно, что второй период формы сохраняет фактурную формулу проигрыша, и мелодия голоса развертывается на фоне более развитой фактуры фортепианного аккомпанемента.

Второй период развивает тематический материал. Он также состоит из двух предложений. Первое из них звучит экспрессивно, напряженно, за счет того, что в фортепианной партии продолжается интенсивное движение шестнадцатыми на  $f$  (уже поэтому певец должен усилить звучание голоса). Во втором предложении возвращается как тематизм, так и фактура первоначального раздела формы.

В конце второго периода композитор использует примечательный прием: после фортепианного проигрыша повторяет последнюю вокальную фразу. При этом проигрыш выделен особо: единственный раз использована смена размера, движение шестнадцатыми дается не только в правой, но и в левой руке. Наконец, здесь впервые фортепианная партия принимает на себя мелодическую функцию. В октавной дублировке звучит мелодия, только что прозвучавшая *pp e dolce* у голоса. Поэтому заключительная вокальная фраза, возникшая после такого кульминационного порыва, воспринимается как своеобразный эпилог, послесловие.

Завершается вокальный цикл В. Ротару *Мамины дойны* романсом под названием *Дойна плавная, гайдуцкая* (*Doină lină și haiducă*). Действительно, в ее образном мире и музыкальном материале преобладает спокойствие и размеренность. Здесь речь идет о дойне, которая «проникает в сердце», от которой трепещет душа не только у героини данного вокального цикла, но и у любого другого человека: малого и старого, доброго и злого, богатого и бедного. Как справедливо пишет Е. Мироненко, «...в ней все связано и с родной землей, и с домом, и с родной речью – таков смысл заключительного романса» [1,53].

Поэтический текст строится из двустиший. Их пять. Первое двустишие В. Ротару

оформляет как начальный, вступительный раздел музыкальной формы, а остальные организует в большую вторую часть. После этого он вновь троекратно повторяет ключевое слово романса *дойна*, заимствованное из первой части. Данные части контрастируют друг другу всеми средствами музыкального языка. Первая (и, соответственно, последняя) часть медленна, импровизационна, с элементами речитативной декламации. Вторая несет на себе черты песенно-танцевальной жанровости.

Романс открывается небольшим фортепианным вступлением. Главный выразительный смысл в нем принадлежит размеренному (в темпе *Andante rubato*) поступенному восходящему движению по ступеням гармонической гаммы *d-moll*. Вступление голоса знаменует начало основного раздела формы. Первая строка поэтического текста разворачивается на фоне того же музыкального материала, который уже прозвучал в фортепианном вступлении. И сразу же обнаруживается ритмический и интонационный контраст между партиями голоса и фортепиано. Если в партии рояля продолжается ритмическая пульсация четвертями, то основной долей метра в мелодии сопрано становятся восьмые. Более того, в сравнении с равномерным ритмическим рисунком сопровождения, вокальная партия поражает разнообразием временных единиц: наряду с восьмыми здесь встречаются как более мелкие (шестнадцатые, а затем триоли), так и крупные длительности. На фоне звукоряда *d-moll* в партии рояля выстраивается мелодическая линия голоса с опорой на тональность *a-moll*. Примечательно, что *a-moll* показан интервалом тонической квинты, которая оттеняется звучанием II натуральной ступени ( $h^1$ ), перечащей звуку *b* в партии сопровождения.

Начальное слово поэтического текста – *дойна* – композитор повторяет: первый раз оно произносится на звуке  $a^1$ , который словно «застывает», замирает на крупной длительности, как бы на фермате, отделяясь тем самым от последующего музыкального материала. Это словно еще одно «вступление после вступления». И лишь после этого излагается основной интонационный материал. Данный момент В. Ротару акцентирует двойным «ударом» басового тона *d*.

Для второй строки поэтического текста композитор использует принцип варьированного повтора: весь звуковой материал опускается на секунду. В фортепианной партии использовано движение по звукоряду гармонического *c-moll*, у голоса, соответственно, – *g-moll*. Если в начальной строке поэтического текста композитор повторяет первое слово, то во второй строке он прибегает к повтору заключительного текстового материала. Тем самым вырисовывается подспудная идея, которая акцентирует смысл всего первого раздела музыкальной формы: «*дойна проникает в сердце*» (*doină ... la inimă să m-ajungă*).

Повторенная часть текста озвучена интонацией поступенного нисходящего движения от III к I ступени тональности *g-moll*. Таким образом, из соотношения всех тональных центров, прозвучавших до сих пор (*d-moll, a-moll, c-moll, g-moll*), становится ясной их связь: роль тоники выполняет *g-moll*, который разрешает ладовое «противоречие» между *d-moll* (натуральной доминантой, показанной со своей натуральной доминантой *a-moll*) и *c-moll* (субдоминантой).

Между двумя основными разделами музыкальной формы имеется фортепианный проигрыш, который построен на уже знакомом материале гаммообразного движения. Однако здесь оно дублируется параллельными квинтами и октавами и проводится в свободной имитации между правой и левой руками. Резко возрастает уровень громкостной динамики. Звучание становится мощным и торжественным.

Второй раздел формы ярко контрастен. Ускоряется темп (*Moderato e maestoso*), появляется обозначение размера 6/4, обрисовывается стабильная, остилатно повторяемая ритмическая формула, свойственная танцевальному жанру хоры. Вся вторая часть построена как цепь четырехтактов, в которых меняется тональный уровень и фактура сопровождения. Каждый четырехтакт делится на двутактные фразы, которые отличаются друг от друга лишь каденционными участками. Тональный план (*D-dur – Des-dur – C-dur – G-dur – Fis-dur*) демонстрирует тенденцию полутоновых нисходящих сдвигов, нарушенных только в соотношении *C-dur – G-dur*. Тем самым граница между данными «секциями» формы становится более заметной, что подчеркнуто и исполнительским составом: две первые секции

(в тональностях *D-dur* – *Des-dur*) исполняются обоими участниками ансамбля, следующая (в *C-dur*), наподобие серединной интермедии, звучит у фортепиано, а затем, по типу тембровой репризы, вновь возникает звучание голоса в сопровождении рояля. Так образуются два уровня формы. В соотношении синтаксических единиц (четырёхтактных фраз) обнаруживается вариационность ( $a - a_1 - a_2 - a_3 - a_4$ ), тембровый и тональный план выявляет черты развивающей трехчастности.

Опорные тоны вокальной мелодии очерчивают звуки аккордов тоники и доминанты в каждой из названных тональностей. При этом преобладают интервалы терции и квинты, оттененные секундами.

Партия фортепиано содержит два контрастных элемента. В правой руке оstinатно повторяется поступенная интонация в диапазоне тонической терции, изложенная аккордовыми дублировками. В левой руке присутствуют два компонента. В глубоких басах развертывается та же терцовая попевка, что и в правой руке, но данная в увеличении и в обращении. Середину звуковысотного диапазона занимают повторения тонического трезвучия. Иными словами, фортепианная фактура отмечается здесь массивностью и плотностью, поэтому при исполнительской работе над данным местом важно не перегрузить громкостную динамику, чтобы не перекрыть звучание голоса, а, напротив, помочь ему в ритмически четком и ясном показе музыкального материала.

В серединной, чисто фортепианной, секции формы фактура меняется. В правой руке звучит основная мелодия, которая дублируется диссонирующими аккордами (в основном терцквартаккордами). Левая рука изложена гармоническими фигурациями триолями. Методически важно в правой руке выделить главную мелодическую линию, играемую пятым пальцем. Мелодия должна звучать ясно, светло и певуче. Также необходимо обратить внимание на то, чтобы при перемещении левой руки из одного регистра в другой и обратно звучание было ровным и плавным. В этой связи целесообразно в процессе работы над произведением поиграть партию левой руки отдельно, в медленном темпе.

С момента репризного вступления голоса партия фортепиано становится более прозрачной. Композитор делает ремарку *Quasi pizzicato*, словно давая пианисту установку на имитацию звучания какого-либо (скорее всего – цимбал) струнного инструмента. Поэтому необходимо обратить внимание на аккуратное использование педали: от нее можно отказаться вовсе или брать только на начало каждой фактурной ячейки.

Наступление общей репризы (или – по другой трактовке формы – коды) предварено ремаркой *rosso a rosso ritenuto*, что должно создать ощущение приближения нового раздела формы. Так готовится возвращение первоначального, импровизационного дойнообразного музыкального материала. В репризе, как уже было сказано, тоекратно повторяется лишь одно слово – *дойна*, которое звучит на тоне  $a^1$  и сопровождается фортепианными гаммообразными ходами, использованными в первой части романса. Однако здесь есть новый элемент: аккорд с повышенной IV ступенью, вносящий в музыку дополнительный национальный молдавский колорит. Именно данный аккорд, который остается вибрировать на педали, становится завершающим звуковым «штрихом» романса.

Вокальный цикл В. Ротару *Мамины дойны* занимает важное место в творческом наследии композитора. Уже слово *дойна*, вынесенное в название цикла, и детализированное определением *мамина*, придает его содержанию глубокий сокровенный смысл. Оно вызывает в воображении не только обобщенный образ самого поэтического в молдавском народном творчестве способа художественного выражения, но и окрашивает его сокровенными и дорогими каждому человеку с детства воспоминаниями о матери, доме, родной земле.

Ориентация на дойну как на общий жанрово-структурный прототип музыки данного вокального цикла В. Ротару определяет и особенности в нем средств музыкального языка. Прежде всего, это затрагивает сферу метроритма. Характерными приметами дойнообразности можно считать также особенности ладовой организации материала. Иными словами, многочисленные и разнообразные связи всех романсов названного вокального цикла В. Ротару

с дойной выступают как специфическое свойство их художественной музыкально-языковой системы. Вместе с тем они служат и важным средством единства вокального цикла.

Еще одним фактором единства анализируемого вокального цикла становится трактовка композитором партий каждого из участников ансамбля. Голос является в первую очередь носителем конкретного смысла, выраженного словами, что делает художественный образ доступным и понятным. С музыкально-тематической точки зрения партия голоса выполняет мелодическую функцию. Фортепианная партия играет роль аккомпанемента. Почти никогда функция инструмента не выходит за эти рамки. Лишь иногда (эти моменты были отмечены в ходе анализа), в фортепианных интермедиях фортепиано становилось единственным носителем музыкального содержания. Именно в этих случаях в партию фортепиано проникали интонации вокальной партии.

Для исполнителя фортепианная фактура данного вокального цикла не представляет технических трудностей. Она относительно проста, позиционно удобна, использует небольшое количество видов техники. Композитор предпочитает обращаться к широкому звуковысотному пространству, захватывающему практически все фортепианные регистры. При этом их использование достаточно индивидуализировано. Низкий регистр – это преимущественно область pedalных звуков, часто дублированных в различные интервалы. Верхний регистр трактуется композитором как зона всякого рода отзвуков, отголосков. Средний отрезок диапазона сопряжен с экспонированием основного мелодического материала. В связи с захватом большого звуковысотного пространства В. Ротару нередко прибегает для записи партии фортепиано к частой смене ключей или к технике трех нотных строчек.

Все сказанное убедительно доказывает, что В. Ротару свободно использует разнообразные достижения современной композиторской техники, сочетая их с национально определенным музыкальным языком, что обеспечивает вокальному циклу *Мамины дойны* качество яркой индивидуальности и делает его заметным явлением в отечественной камерно-вокальной музыке.

### **Библиографические ссылки**

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. – Кишинев, 2000.