

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ ВЛАДИМИРА РОТАРУ

Юлия ТРОЯН

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

În articolul de față, se analizează cele mai de seamă creații vocale de cameră ale lui Vladimir Rotaru. În centrul atenției autorului se află două cicluri vocale ale acestui compozitor. Interes deosebit se acordă chestiunilor tratării folclorului muzical moldovenesc în operele analizate. În special, se rezolvă problema unității formelor ciclice, precum și a particularităților specifice ale muzicii vocale de V.Rotaru.

The author analyses the most significant vocal cycles 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.

Сфера камерно-вокальных жанров в творчестве В. Ротару достаточно многолика и объемна. Это проявляется как в значительном количестве созданных композитором камерно-вокальных сочинений, так и в разнообразии представленных в них тем, идей и сюжетов, в обращении к различным жанровым разновидностям камерно-вокальной музыки. Е.Мироненко, характеризуя камерно-вокальное творчество В.Ротару, пишет: «...Разнообразен круг вокальных сочинений для сольного пения: вокальные циклы, романсы, лирические и патриотические массовые песни, эстрадные песни, обработки народных мелодий» [1]. К этому нужно добавить песни для детей, а также камерные ансамбли с участием вокалистов.

В ранний период творчества композитор с равным интересом создает сочинения во всех перечисленных вокальных жанрах. Так, первые **эстрадные лирические** песни В.Ротару были приурочены ко Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве в 1957 году. Это были *Ландыш (Lăcrămioară)*, *Танец братства (Hora frăției)* и *Распустившаяся роза (Trandafir îmbobocit)* на слова В.Купчи. Тогда же появляются его **песни для детей** на стихи Г.Виеру, связанные с детской, школьной и пионерской тематикой: *Наше знамя (Steagul nostru)*, *Музыкальный лагерь (Tabăra muzicanților)*, *Школьный звонок (Clopoțelul școlii)*. Показательно, что начиная с этого времени данные темы и образы надолго завладевают вниманием композитора. Песни для детей В. Ротару пишет на стихи А. Чокану, В. Галайку, П. Кэраре, И. Георгицэ, Ю. Филипа. В них он обращается к простым, понятным для детей персонажам, к образам природы, к событиям будничной жизни. Примерами могут служить песни *Мелк, мелк, кодобелк, Перед дождем (Înainte de ploae)*, *Я умываюсь (Eu mă spăl)*, *Песня о самом хорошем слове (Cântec pentru cel mai bun cuvânt)* и другие.

Массовые песни, которым В. Ротару отдал дань в ранний и средний период творчества, также разнообразны по образному строю. Значительное место среди них принадлежит песням на героико-патриотическую и военную тематику. Имеются также песни о любви к родному краю, о гордости за свою родину и ее людей. Показательны в этом плане песни *Твои года, Молдова (Anii tăi, Moldova)* на слова Г.Фурдуй, *Весенний праздник (E sărbătoare, e primăvară)* на текст С.Гимпу, *Добро пожаловать в Молдову (În Moldova vă poftim)* на слова Е.Чунту.

На рубеже 1960-1970-х годов появляются первые **романсы** В.Ротару. Это были романс *Прошли б года (De-or trece anii)* для голоса и оркестра на слова М. Эминеску и *Вокализ* для голоса и фортепиано. Вслед за ними возникли романсы *В ожидании (Așteptând)* и *Материнское молоко (Laptele matern)* на слова Г. Виеру. Примечательно, что уже в те годы композитор объединяет романсы в небольшие вокальные циклы, стремясь в контрастной последовательности номеров раскрыть различные, но тесно связанные между собой грани сложных противоречивых образов. При этом В. Ротару далеко не всегда озаглавливает данные циклы, ограничиваясь нейтральными наименованиями, типа *Три романса для голоса и фортепиано на стихи...*, *Вокальный цикл для баритона и фортепиано на слова...*

Как известно, объединение романсов, созданных на стихи одного поэта, не всеми исследователями определяется понятием вокального цикла. Так, например, Т. Курышева, автор специальной работы о

вокальном цикле в советской музыке, придерживается мнения, что циклом «... в подлинном и полном смысле слова следует считать только произведение, удовлетворяющее определенным условиям. Эти условия заключаются в обязательной для вокального цикла внутренней «скрытой» идее, в логической направленности образного развития от песни к песне, наконец – в единстве драматургического и композиционного замысла, которое проявляется и в определенности интонационного и ладотонального развития» [2].

Однако более убедительной представляется точка зрения В. Васиной-Гроссман, которая считает, что в вокальной музыке цикл – понятие более широкое, чем в инструментальной, поскольку, помимо сугубо музыкальных закономерностей, в нем действуют и нормы словесного текста: между стихотворениями, вошедшими в цикл, часто возникают поэтические связи. «Поэтический мир поэта, автора стихотворений, отобранных композитором для цикла, образные «арки» между ними, подчас очень тонкие, ассоциативные, не могут не оказывать влияния на музыкально-образный, интонационный строй романсов, не скреплять их в некое единство» [3].

Возможность относить к жанру вокального цикла романсы, объединенные только принадлежностью поэтического текста одному автору, подтверждается и тем фактом, что сами композиторы (в том числе и В. Ротару), давая названия своим сочинениям, не всегда используют слово *цикл*. Например, к таким сочинениям, как *Вокальный цикл для баритона и фортепиано на стихи Д. Дажина*, *Вокальный цикл для баритона на стихи Лиды Кодрянки*, *Вокальный цикл для меццо-сопрано на стихи Лиды Кодрянки*, *Вокальный цикл для баритона на стихи Валерии Гроссу* и к ряду других В. Ротару применяет данное жанровое обозначение. Однако у него существуют и такие наименования циклических произведений, в которых не фигурирует слово *цикл*. Примером могут быть *Два романса на стихи М. Эминеску*, *Два вокализа на народные темы для высокого голоса и струнного оркестра*, *Два романса для баритона и фортепиано на стихи Н. Пясецкой* и т.п.

Возможность причислить их к жанру вокального цикла решается в каждом конкретном случае индивидуально, в зависимости от степени единства романсов. Однако ясно одно, что подобные циклические композиции предрасположены к достаточно свободной трактовке последовательности номеров, к возможности изолированного исполнения отдельных романсов и разнообразной их группировки¹.

Проанализируем два достаточно показательных вокальных цикла В. Ротару, созданных с интервалом в 10 лет и представляющих неодинаковые разновидности данного жанра.

Одним из первых вокальных циклов, созданных В. Ротару, стал *Вокальный цикл на стихи В. Лебедевой*. Он включает 5 романсов: *Родина*, *Прохожу я по лугу*, *Радуга*, *Подснежник*, *Хочешь, стану я сердцем твоим*. Они написаны не одновременно. Первоначально, в 1973 году, появились второй и пятый романсы, через год был создан начальный номер цикла, в 1975 году появились два остальных романса.

Первый романс выдержан в торжественно-пафосных тонах. Его образный мир определяется следующими словами поэтического текста: «Человек без Родины – вечный сирота, человеку каждому Родина нужна. От земли родимой ног не оторвать, человеку Родина – как мать».

Романс написан в куплетной форме, содержит 3 куплета, различающихся только поэтическим текстом. Трехтактовое фортепианное вступление настраивает на сосредоточенный, немного суровый эмоциональный тон. Этому способствуют медленный темп (*Andante con moto*), низкий регистр, натуральный *c-moll* и плотная аккордовая фактура. Строгий характер музыки немного смягчается благодаря трехдольной пульсации, которая постоянно присутствует, несмотря на частую смену размера: 9/8, 6/8, 9/8, 12/8 и т.д. В данном метре возникает ритмический рисунок, свойственный молдавской хоре, что придает музыке национально окрашенные элементы танцевальности и конкретизирует создаваемый композитором образ Родины.

Вокальная партия проста. Она строится по принципу вариантного обновления исходной фразы: $a - a_1 - b_a - c_a - b_a - c_a$. Их последовательность складывается в форму периода из двух предложений с повторением второго. Небольшой диапазон ($b - d^2$), несложная мелодическая линия, включающая волнообразное поступенное движение в сочетании со скачками на квинту и кварту, а также однотипные ритмические рисунки, – все это придает лексике романса характер советской массовой песни.

¹ Любопытен факт: в 2000 году, представляя на суд слушателей восемь романсов на стихи Л. Кодрянки, В. Ротару представил их как единое целое. В процессе повторного обращения к материалу, при подготовке его к публикации (в 2002 году), композитор разделил романсы на два цикла по четыре романса и предназначил их для разных певческих голосов.

Второй романс цикла – *Прохожу я по лугу* – вносит лирический оттенок. В нем раскрывается идея единения лирического героя с родной природой: «Прохожу я по лугу – говорю с травой; прохожу я по лесу – говорю с листвою...». Он написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой и сокращенной репризой: $a - b - a_1$. Инструментальное вступление показывает темп (*Moderato*), трехдольный метр и тональность (*c-moll*). На фоне выдержанных аккордов на p здесь проводится лирическая мелодия, которая предвосхищает основную тему. Она развивается секвентно и постепенно «растворяется» в высоте второй октавы.

В основном разделе романса в партии фортепиано появляется характерная для вальса формула аккомпанемента (бас – два аккорда), на ее фоне звучит песенная мелодия голоса. Как и в первом романсе цикла, она отличается периодичностью структуры: $4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4$. По форме она представляет собой период повторного строения (с повторением второго предложения), который отчетливо членится на фразы. Поступенное волнообразное движение в диапазоне уменьшенной дуодецимы ($h - es^2$) поддерживается мягко диссонирующими аккордами основных ладовых функций. Во втором предложении темы партия фортепиано усложняется тоническим органным пунктом и появлением гармонической фигурации в среднем регистре. В целом данная тема также близка лирическим массовым песням.

Середина романса контрастирует ладотональностью (*Es-dur*) и мелодико-ритмическим профилем темы. Однако вальсовая формула сопровождения сохраняется, что способствует образно-жанровому единству целого. Динамизация репризы выражается в сокращении структуры периода до одного повторенного предложения, а также в насыщении фортепианной фактуры несколькими дополнительными компонентами. Глубокие басы поддерживаются аккордами с задержаниями в среднем регистре диапазона. Мелодическая линия разрешаемых задержаний создает впечатление выразительного подголоска, контрапунктирующего вокальной мелодии. Примечательно, что при повторении предложения В. Ротару использует вокализацию мелодии на звук a , придавая ей, таким образом, свойство особого инструментального тембра. Данный момент является кульминационным в романсе, здесь уплотняется фактура аккомпанемента и появляется дублировка мелодического голоса.

Романс *Радуга* ярко контрастен предыдущему. В нем через край бьет чувство радости бытия, единения с природой, восхищения жизнью. Е. Мироненко пишет об этом романсе: «Красота радуги вызывает восторженное, чудесное чувство у матери, которая хочет передать это эмоциональное состояние своему «дитя, родному, малому». Экстатическое удивление, восторженная полетность переданы композитором в традициях русских классических романсов Чайковского и Рахманинова. Ослепительно светлый *Es-dur*, характерная фактура фортепианного сопровождения с частой пульсацией многоголосных аккордов на глубоких выдержанных басах заставляют вспомнить *День ли царит* Чайковского, *Весенние воды* Рахманинова» [4].

Романс написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой и динамизированной репризой: $a - b - a_1$. Небольшое вступление имеет изобразительный характер. Возникающие из отдельных звуковых «капель» аккорды словно повисают в воздухе, постепенно растворяясь в тишине. Они создают впечатление красочного звукового «облака», которое должно ассоциироваться с чувством удивления от увиденного природного явления. Основной раздел романса внезапно «врывается» оглушительным тоническим трезвучием *Es-dur*, захватывающим огромный звуковой диапазон: $Es_1 - g^3$. Взятые на педали, оно наполняется «вибрацией» триолей шестнадцатых, которые усложнены добавочной секундой – звуком f .

Вокальная мелодия имеет декламационно-речитативное строение. Она словно имитирует восторженную, экзальтированную речь. В ней преобладают широкие скачки – на кварту, квинту, октаву. На близком расстоянии сочетаются контрастные длительности. Активность музыки подчеркивается использованием большого числа пунктирных ритмических рисунков. Середина романса (*Meno mosso*) звучит мягче за счет того, что вокальная мелодия становится более кантиленной, плавной, аккомпанемент звучит прозрачно и просветленно. Ритмическая организация материала здесь отличается гибкостью темпа, переменностью метра ($6/8, 12/8, 4/4, 2/4$), наличием разнообразных ритмических рисунков, тонким использованием агогических нюансов.

В репризе достигается общая кульминация романса. При почти точно повторенной вокальной мелодии сопровождение существенно обогащается (отметим, что в этот момент В. Ротару использует трехстрочную запись фортепианной партии). Здесь максимально используется фортепианный

диапазон: за счет перебросов левой руки в верхний регистр звучит несколько относительно автономных компонентов фактуры. Нижний регистр занят октавными басами, середина клавиатуры отдана мелко пульсирующим аккордам, а в верхних октавах возникают краткие мотивы-отголоски.

Следующий романс цикла – *Подснежник* – относится к числу наиболее репертуарных из всего камерно-вокального творчества В.Ротару. Это объясняется удивительно тонким, одухотворенным воплощением в нем образа нежного и трогательного весеннего цветка. «На опушке лесной, из-под кромки снежной этой ранней весной выглянул подснежник. Посмотрел он вокруг: солнце светит ярко, льдинки тают и плывут, льдинкам стало жарко...». Как пишет Е. Мироненко, музыка романса «...просто очаровывает нежнейшими акварельными импрессионистскими красками с кружевными пассажами фортепианных квинтолей, ласковой диатонической кантиленой вокальной партии» [5].

Как и в предыдущих романсах, композитор использовал простую трехчастную форму с контрастной серединой: $a - b - a_1$. Развернутое фортепианное вступление, построенное на ажурных фигурациях квинтолей, где нижний голос складывается в протяженную мелодию, создает созерцательное настроение. Этому способствуют светлая тональность *E-dur*, средний и высокий регистры инструмента, исполнение в основном на *p*. Голос должен звучать по указанию автора *dolcissimo* – нежнейше. На этом «журчащем» фоне голос певицы рельефно выделяется плавной и неспешно развертывающейся мелодической линией в среднем регистре. Фразы выстраиваются и чередуются свободно и вольно, словно не обращая внимания на рамки размера. Более того: именно свобода вокального высказывания приводит к постоянной смене метра, хотя это и не ощущается из-за безостановочного движения коротких длительностей в партии фортепиано.

В середине романса «струящиеся» потоки фортепианных пассажей уступают место прозрачным звуковым «каплям», которые воспроизводят образ тающих колючих льдинок. Оstinатная ритмическая формула в партии рояля постоянно меняет звуковысотный уровень. Ощущение тональности теряется, сменяясь неопределенностью. Вокальная партия своей удивительной хрупкостью напоминает некоторые страницы светлой лирики Прокофьева. Реприза возвращает к первоначальному образу, который воспринимается еще более трогательно и наивно.

Цикл завершается романсом *Хочешь, стану я сердцем твоим*, неожиданно контрастным ко всему предыдущему материалу. Это лирико-драматический монолог влюбленного человека, проникнутый чувствами взволнованности и смутения. Крайние разделы романса (он написан в куплетно-вариантной форме с репризой: $a - b - c - a$) имеют лирико-повествовательный характер. Поэтический текст здесь не отличается оригинальностью: «Наша дружба чиста, как снег. В ней живут все наши мечты. Наша дружба – одна навек. Это мы: это я и ты». Пластичная кантиленная мелодия в среднем регистре строится волнообразно. Ее лирический характер подчеркивается плавностью звуковысотной линии и мягким трехдольным метром $3/4$, выдерживаемым на протяжении всего романса. Фортепианное сопровождение построено на характерной для вальса фактурной формуле. Однако мрачная тональность *b-moll*, замедленный темп (*Andante, rubato, espressivo e molto cantabile*) и тяжелое звучание низкого регистра рояля придают художественному образу некоторую сумрачность и печаль.

В музыке срединных двух куплетов появляется чувство беспокойства. Лирический герой словно вызывает в памяти образ своей далекой возлюбленной и обращает к ней слова: «Не беда, что ты далеко. А беда, когда рядом ты, и на сердце твоём нелегко, и рассыпались все мечты». Здесь музыкальный материал, не теряя своей вальсовой окраски, приобретает черты мелодраматизма. Звуковысотное положение мелодии меняется: если в первом куплете при диапазоне $f - as^2$ основная ее часть выдерживалась в первой октаве, то во втором куплете диапазон сужается ($g - as^2$), при этом большая часть мелодического развертывания осуществляется во второй октаве. Фортепианная фактура уплотняется, усиливается громкостная динамика. Патетическим выводом всего романса становится призывное обращение в третьем куплете: «Хочешь, стану я солнцем твоим, чтоб светило оно далеко, хочешь, стану я сердцем твоим, чтобы было тебе легко». Вокальная мелодия достигает кульминационного уровня. Она строится секвенционно и в процессе развития постепенно теряет эмоциональное напряжение. Однако здесь усиливается роль фортепианной партии, которая отличается очень широким охватом звуковысотного диапазона и плотной аккордовой фактурой. В ее мелодической линии дублируется партия солиста. В дальнейшем музыкальный материал третьего куплета повторяется у фортепиано как дополнение, звучащее очень экспрессивно и ярко. Реприза возвращает к первоначальному настроению.

Таким образом, романсы анализируемого вокального цикла достаточно контрастны между собой. Между ними нет тематических арок или интонационных связей. Вместе с тем им присуще и качество единства. Все романсы воплощают разные грани человеческой **любви**: к Родине, к ее природе, к женщине. К другим средствам объединения романсов можно отнести использование **лирического** музыкального **тематизма**. Так, в № 1 отчетливо проявляются признаки молдавской хоры, в № 2, 5 – вальса, в № 3 ощущается влияние лирических страниц вокальной музыки русских композиторов, в № 4 – тонкой изобразительной импрессионистической звукоокрасочности. В тональном строении цикла трудно обнаружить логику объединения: $c - c - Es - E - b$. Можно лишь отметить, что крайние номера отмечены минорным наклоном, а середина окрашена контрастными мажорными красками. Начальные романсы написаны в родственных тональностях, а начиная с № 4 ладофункциональные связи тональностей оказываются далекими.

Вокальному циклу для баритона и фортепиано на стихи Д. Дажина, созданному в 1985 году, композитор предпослал посвящение: «40-летию победы над фашизмом». Цикл состоит из трех номеров: *В январе сорок пятого*, *Стоял солдат* и *Командир полка*. Их последовательность обусловлена сменой времени действия. Так, содержание первого отражает ситуацию начала войны; события второго разворачиваются в последние дни военных действий, а третий номер отражает реалии мирного послевоенного времени. Характеризуя данный цикл, Е. Мироненко пишет: «Цикл ...относится к разновидности песенных камерных вокальных циклов, которые в советской музыке заняли достойное место благодаря вокальным циклам Ракова, Соловьева-Седого, Свиридова. Этот тип вокального цикла легко находит дорогу к широкому слушателю благодаря ясным интонациям, родственным больше жанру массовой песни, нежели романсу, а также четким ритмическим формулам, непритязательной функциональной гармонии» [6].

Первый романс – *В январе сорок пятого* – воссоздает мрачную картину зимней природы: «Качаются заснеженные ели, свинцовый ветер вихри закрутил, заледенели серые шинели, и каски холод инеем покрыл». Три куплета романса складываются в простую трехчастную форму: $a - b - a$. Каждая часть представляет собой период из двух предложений. При этом в крайних частях второе предложение повторено (как в музыке, так и в тексте). Основной единицей формообразования становятся четырехтактные вокальные фразы.

Так, в первом и третьем куплетах они отличаются волнообразной мелодической линией; варьируемая трехдольность (9/8, 6/8) придает музыке вальсообразные черты. Интонационное родство всего куплета обусловлено вариационно-вариантным развитием первоначальной фразы. Оно затрагивает в первую очередь мелодическую линию, которая постепенно захватывает более высокий регистр, достигая кульминации в третьей фразе. Четвертая фраза, интонационно родственная первой, выполняет обрамляющую функцию и способствует замкнутости формы периода. В целом интонационная структура первого куплета может быть выражена следующей схемой: $a - a_1 - a_2 - a - a_2 - a$. Ритмическая организация материала остается неизменной на протяжении всего периода. Функции голоса и фортепиано четко разделены. Вокальная партия интонирует мелодию, рояль играет роль аккомпанемента, в котором на каждую долю такта приходится аккордовое созвучие. Повторяемая фактурная ячейка здесь равна одному такту и связана с постепенным переходом аккордов из низкого регистра в верхний.

Второй куплет контрастен крайним. Здесь меняется жанровая окраска музыки. Ускоряется темп (*Piu mosso*). Вместо вальсовой фактуры возникает жесткая маршевая поступь. В вокальной партии на первый план выходят активные ритмические рисунки, а фразы становятся более дробными: $2 + 2 + 2 + 2$. При основной тональности *As-dur* устанавливается ладотональный центр *f-moll*. Все эти средства способствуют возникновению чувства уверенности, бодрости, оптимизма. Действительно, в поэтическом тексте имеется намек на будущую победу: «Среди снегов грохочет наступленье и ветру и огню наперекор».

Статическая реприза после такой активной середины воспринимается по-другому, более приподнято. Это связано и с поэтическим текстом, который является смысловым итогом всего романса: «А под снегами зреют всходы мая, чтоб в день Победы нашей прорасти».

В романсе *Стоял солдат* идет речь о том, как в последние дни войны советский воин заслонил собой от пуль чужих детей и покормил их скромным солдатским куском хлеба. Романс написан в простой двухчастной форме с кодой. Обе части романса родственны по тематическому материалу: $a - a_1$. Как

и в первом романсе, основой формообразования становится варьирование начальной вокальной фразы. Она носит характер серьезно-сосредоточенного речитатива-декламации. Сдержанный темп (*Andante*), опора на главную ступень тональности *h-moll* с повышенной VI ступенью, квартовые интонации в сочетании с пунктирными ритмическими рисунками – все это создает образ обстоятельного, неторопливого повествования. Музыка детально отражает оттенки поэтического текста. Поэтому метро-ритмическое строение романса отличается свободой: размер часто меняется (3/4, 4/4, 2/4 и т.д.), длительности звуков подчеркивают смысловые акценты слов, на границах фраз возникают значительные цезуры, словно воспроизводящие глубокое дыхание, величина фраз варьируется: 3 + 3 + 4 + 5. Фортепианная партия поддерживает голос аккордовыми последовательностями. Постепенно ее звучание становится все более громким и после заключительных слов раздела («дети к нему прижались, будто свой») естественно превращается в интермедию между частями формы.

Во второй части романса развитие интенсифицируется. Фразы укорачиваются (3 + 2 + 2 + 2), цезуры сокращаются. Интонации голоса становятся более взволнованными, трепетными, в них преобладают мелкие длительности звуков. Кода содержит морально-этический вывод, выраженный метафорически: «И видел я: светлело небо и становилось голубей». В этот момент происходит модуляция в параллельный *D-dur*, мелодическая линия поднимается в высокий регистр, голос певца должен звучать торжественно и звонко. Все это символизирует победу доброго начала, торжество жизни над смертью.

Последний романс цикла – *Командир полка* – выдержан в традициях маршевой патриотической песни. Его смысл заключается в том, что заветы старых ветеранов, прошедших войну, видевших смерть и отстоявших Родину, навсегда завещаны молодым солдатам. Романс написан в куплетной форме, содержит 3 куплета, идентичных по тематическому материалу. Музыка имеет все признаки бодрого строевого марша: умеренный темп, размер 4/4, периодичность структуры (2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2), преобладание пунктирного ритма, использование типовых маршевых интонационных формул, в которых кварто-квинтовые ходы сочетаются с поступенным движением. Можно согласиться с Е.Мироненко, которая справедливо указывает, что «финальный номер воспринимается несколько декларативно» [7].

Вокальный цикл для баритона с фортепиано на стихи Д. Дажина отличаются многие качества, которые можно считать типичными для композиторского стиля В. Ротару. Одним из них является опора музыкального тематизма на распространенные **бытовые жанры**: вальса и марша. Их использование обусловлено стремлением композитора быть демократичным, понятным широким слушателем. Поэтому, действительно, номера данного вокального цикла порой ближе к песне, чем к романсу. Отсюда преобладающее применение куплетной формы в различных ее вариантах, опора на лексику советской массовой песни.

Другим свойством музыки анализируемого вокального цикла, характеризующим многие другие сочинения В. Ротару, является **простота** музыкального языка. Вокальные мелодии романсов легко интонируются: они написаны в удобной для певцов тесситуре, не содержат интонационных и ритмических трудностей.

Фортепианная партия изложена в гомофонно-гармонической фактуре. Она не сложна с точки зрения фортепианной техники. Главным умением пианиста должно быть развитое чувство ансамбля, поскольку в данном вокальном цикле основным средством выразительности является вокальная мелодия, а фортепианное сопровождение призвано ее поддержать. Поэтому пианист-аккомпаниатор должен внимательно следить за вокальной фразировкой, моментами взятия дыхания, агогическими нюансами и деликатно поддерживать певца в его намерениях. Конечно, фортепианное сопровождение не сводится только к поддержке голоса. Важная роль принадлежит партии рояля и в создании образного строя музыки. Охват большого звуковысотного диапазона, столь часто используемый В. Ротару, придает художественному образу качество пространственности, стереофоничности, рельефности. Именно в фортепианной партии наиболее отчетливо очерчиваются жанровые контуры вальса и марша, что, как уже было сказано, становится важным компонентом образной характеристики вокальной музыки В. Ротару.

Проанализированные камерно-вокальные циклы В. Ротару снискали заслуженную любовь исполнителей. Они часто включаются в концертные программы известных певцов, используются в педагогической практике.

Литература:

1. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. – Кишинев, 2000, с.55.
2. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке // Вопросы музыкальной формы, вып. 1. – Москва, 1967, с.288.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. 3. – Москва, 1978, с.305.
4. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару, с.61-62.
5. Там же. с.62.
6. Там же. с.62.
7. Там же. с.63.

Prezentat la 21.12.2009