

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ШКОЛА ДОКТОРАТА *ARTE ȘI STUDII CULTURALE***

**На правах рукописи
С.З.У.: 784.3:781.6(043)**

БУГОР ЕЛЕНА

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
(ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)**

Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств

Научный руководитель: _____

**Березовикова Татьяна,
доктор искусствоведения,
профессор**

Автор: _____

КИШИНЕВ, 2026

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE*

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 784.3:781.6(043)

BUGOR ELENA

**CREAȚIA VOCALĂ DE CAMERĂ
A LUI ALEXEI STÂRCEA**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Teza de doctor în arte

Conducător științific: _____

**Berezovicova Tatiana,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar**

Autoare: _____

CHIȘINĂU, 2026

© БУГОР ЕЛЕНА, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на русском, румынском и английском языках).....	5
ВВЕДЕНИЕ	8
1. РАННЕЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. СТЫРЧИ (1940-Е – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1950-Х ГГ.)	16
1.1. Романсы второй половины 1940-х годов на стихи А. Стырчи и Ф. Тютчева...	18
1.2. Вокальная лирика первой половины 1950-х годов на тексты А. Кольцова и Ф. Тютчева.....	24
1.3. Выводы к 1 главе.....	33
2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. СТЫРЧИ КОНЦА 1950-Х – 1960-Х ГГ.	36
2.1. Романсы второй половины 1950-х – 1960-х гг. на стихи А. Гужеля	37
2.2. Вокальное творчество второй половины 1960-х гг. на стихи Г. Водэ.....	48
2.3. Камерно-вокальные произведения конца 1960-х гг. на стихи Г. Виеру.....	55
2.4. Выводы к 2 главе.....	67
3. РОМАНСЫ А. СТЫРЧИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ (1970-Е ГГ.)	69
3.1. Лирическая составляющая в вокальном творчестве 1970-х гг. Произведения на стихи Н. Хазри, В. Телеукэ, В. Сосюры, Р. Гамзатова.....	70
3.2. Философское начало в вокальных произведениях 1970-х гг. Романсы на стихи Э. Межелайтиса, Я. Райниса, А. Сагияна, С. Капутикян.....	84
3.3. Выводы к 3 главе.....	96
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	98
БИБЛИОГРАФИЯ	101
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	109
ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ (ПРОГРАММЫ СОЛЬНЫХ КОНЦЕРТОВ АВТОРА)	110

АННОТАЦИЯ

БУГОР Елена. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ.
Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств по специальности
653.01. – Музыкаведение (профессиональный докторат), Кишинев, 2026.

Структура диссертации: аннотации, введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 118 наименований; 100 страниц основного текста, 24 таблицы, 43 нотных примера. Результаты опубликованы в 5 научных статьях и 3 концертных выступлениях автора.

Ключевые слова: Алексей Стырча, вокальное исполнительство, камерно-вокальная музыка, музыкальная форма, образный строй, поэтический текст, романс

Область исследования: камерно-вокальная музыка.

Цель диссертации: создание целостного представления о вокальном творчестве Алексея Стырчи на основе разностороннего изучения его романсов.

Задачи исследования: выполнить музыковедческий и исполнительский анализ наиболее ярких, часто включаемых в концертную и педагогическую практику камерно-вокальных произведений Алексея Стырчи; проследить процесс совершенствования стиля композитора, выявив специфику каждого из этапов его творческого пути; раскрыть образный строй романсов, соотношение поэтического и музыкального компонентов текста, особенности формы и музыкального языка; проанализировать взаимосвязь вокальной и фортепианной партий; рассмотреть особенности певческой интерпретации сочинений, предложить методические рекомендации по преодолению наиболее существенных вокальных трудностей при исполнении романсов композитора.

Научная новизна и оригинальность диссертации связана с тем, что в ней камерно-вокальное творчество Алексея Стырчи впервые явилось объектом специального музыковедческого исследования; в первый раз вокальные сочинения композитора представлены с позиции исполнительской трактовки. Работа призвана восполнить пробел, существующий в отечественном музыкознании, в котором до настоящего времени не создано ни одного теоретического труда, посвященного романсам А. Стырчи.

Новизна и оригинальность художественной концепции выражается в том, что в рамках сценических выступлений автора представлены программы, которые включают основные камерно-вокальные произведения А. Стырчи и отличаются новизной исполнительского подхода к музыкальному материалу.

Практическая значимость диссертации. Результаты работы могут быть использованы в учебных курсах *Пение, Lied/Камерный репертуар, История национальной музыки, История вокального исполнительского искусства, Методика преподавания специальной дисциплины (Академическое пение)*. Предпринятый анализ позволяет обогатить и облегчить работу вокалистов над романсами А. Стырчи, а также дает основание для аргументированной художественной оценки той или иной исполнительской интерпретации. Практические рекомендации могут быть полезны как исполнителям – певцам и пианистам, так и педагогам учебных заведений, преподающим в классах вокала, камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства.

Внедрение результатов работы. Знания, полученные в ходе работы над диссертацией, нашли применение в исполнительской практике и педагогической деятельности автора. Практическая апробация осуществлена в рамках концертных выступлений. Результаты теоретических изысканий отражены в научных публикациях, а также представлены на 1 международной и 2 республиканских научных конференциях.

ADNOTARE

BUGOR Elena. CREAȚIA VOCALĂ DE CAMERĂ A LUI ALEXEI STĂRCEA.
Teză de Doctor în Arte, specialitatea 653.01. – Muzicologie (doctorat profesional),
Chișinău, 2026.

Structura tezei: adnotări, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 118 titluri, 100 pagini ale textului de bază, 24 de tabele, 43 de exemple muzicale. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 5 articole științifice și 3 recitaluri ale autoarei.

Cuvinte cheie: Alexei Stârcea, interpretare vocală, muzică vocală de cameră, formă muzicală, repere figurative, text poetic, romanță

Domeniul de studii: muzica vocală de cameră.

Scopul tezei constă în elaborarea unei viziuni complexe asupra creației vocale a lui Alexei Stârcea, axată pe o analiză multidimensională a romanțelor sale.

Obiectivele cercetării includ: realizarea analizei muzicologice și interpretative a lucrărilor vocale de cameră reprezentative ale lui Alexei Stârcea solicitate în practica concertistică și pedagogică; relevarea procesului de evoluție a stilului compozitorului, prin identificarea specificului fiecărei etape a parcursului său de creație; dezvăluirea aspectelor figurative ale romanțelor, corelațiilor dintre componentul poetic și cel muzical, trăsăturilor formei și limbajului muzical; analiza corespondențelor dintre partidele vocală și pianistică; evidențierea particularităților interpretării vocale a compozițiilor și formularea recomandărilor metodice pentru depășirea unor dificultăți vocale în interpretarea romanțelor compozitorului.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei se datorează faptului că pentru prima dată creația vocală de cameră a lui Alexei Stârcea a devenit obiectul unei cercetări muzicologice speciale; în premieră, compozițiile vocale ale compozitorului au fost prezentate din perspectiva artei interpretative vocale. Lucrarea contribuie la completarea unui gol în muzicologia autohtonă, în care până în prezent nu a fost realizat niciun studiu teoretic dedicat romanțelor lui A. Stârcea.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic se referă la faptul că, în cadrul recitalurilor autoarei, sunt prezentate programe care includ principalele lucrări cameral-vocale ale lui A. Stârcea și se disting prin noutatea abordării interpretative a materialului muzical.

Valoarea aplicativă a tezei. Rezultatele lucrării pot servi ca suport didactic în cursurile de *Canto*, *Lied/Repertoriu cameral*, *Istorie a muzicii naționale*, *Istorie a artei de interpretare vocală*, *Metodică de predare a disciplinei de specialitate (Canto academic)*. Cercetarea contribuie la lărgirea orizontului, completarea și facilitarea lucrului cântăreților asupra romanțelor lui A. Stârcea și oferă un suport pentru o evaluare artistică argumentată a unor tratări interpretative diverse. Recomandările practice pot fi utile atât pentru interpreți – vocaliști și pianiști, cât și pentru profesorii de canto, ansamblu de cameră sau măiestrie de concert, din diverse instituții de învățământ.

Implementarea rezultatelor științifice. Cunoștințele obținute în timpul lucrului asupra tezei și-au găsit aplicarea în practica interpretativă și activitățile didactice ale autoarei. Aprobarea practică a rezultatelor obținute a avut loc în cadrul evoluărilor scenice. Rezultatele cercetărilor teoretice sunt publicate în articole științifice, precum și în comunicările susținute la 1 conferință științifică internațională și 2 conferințe științifice naționale.

ANNOTATION

BUGOR Elena. CHAMBER VOCAL WORK OF ALEXEI STĂRCEA.
Dissertation submitted for the academic degree of Doctor of Arts
in the specialty 653.01 – Musicology (Professional Doctorate), Chişinău, 2026

The structure of the dissertation includes: abstracts, an introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, a bibliography comprising 118 sources. The main text consists of 100 pages and contains 24 tables and 43 musical examples. The results have been published in 5 scientific articles and presented in 3 concert performances by the author.

Keywords: Alexei Stârcea, vocal performance, chamber vocal music, musical form, imagery, poetic text, romance

Field of research: chamber vocal music.

Purpose of the dissertation: creating a comprehensive overview of Stârcea's vocal works based on a multifaceted study of his romances.

Research objectives: to conduct musicological and performance-based analyses of the most significant chamber vocal works by Alexei Stârcea that are frequently included in concert and pedagogical practice; to trace the evolution of the composer's style by identifying the specific features of each stage of his creative development; to reveal the imagery of the romances, the relationship between the poetic and musical components of the text, as well as the characteristics of form and musical language; to analyze the interaction between the vocal and piano parts; examine the distinctive features of the vocal interpretation of the works, to propose methodological recommendations aimed at overcoming the most substantial vocal challenges encountered in the performance of the composer's romances.

Scientific novelty and originality of the dissertation lie in the fact that Alexei Stârcea's chamber vocal works are examined for the first time as the subject of a specialized musicological study, and that the composer's vocal compositions are presented for the first time from the perspective of performance interpretation. This work aims to fill a gap in Moldavian musicology, where, to date, no theoretical work has been written on Stârcea's romances.

The novelty and originality of the artistic concept lie in the fact that the author's stage performances feature programs that include A. Stârcea's major chamber vocal works and are distinguished by a fresh interpretive approach to the musical material.

Practical significance of the dissertation: the research findings may be applied in academic courses such as *Singing, Lied/Chamber music repertoire, History of National Music, History of Vocal Performance*, and *Methods of Teaching the Specialized Discipline (Academic Singing)*. The analysis undertaken contributes to enriching and facilitating vocalists' work on Alexei Stârcea's romances and provides a basis for a well-founded artistic evaluation of specific performance interpretations. The practical recommendations may be useful to performers – both singers and pianists – as well as to instructors at education institutions teaching vocal, chamber ensemble, and accompanist classes.

Application of the research results. The knowledge gained during the work on the dissertation has been applied in the author's performance practice and teaching activities. The practical validation of the research was carried out through concert performances. The results of the theoretical research are reflected in scholarly publications and in presentations delivered at 1 international and 2 national scientific conferences held in the Republic of Moldova.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и значение темы диссертации. Развитие музыкальной культуры Республики Молдова невозможно представить без разносторонней деятельности Алексея Георгиевича Стырчи (1919–1974) – композитора, певца, вокального педагога, по праву считающегося одним из корифеев национальной музыки. Со дня ухода композитора из жизни прошло более полувека, но его творчество продолжает и сегодня волновать человеческие сердца. Произведения А. Стырчи подкупают искренностью, разносторонностью воплощения образов, представляют автора как высокого гуманиста искусства XX века.

Творческое наследие Алексея Стырчи обширно, он является автором камерно-инструментальных произведений, кантат, создателем *Героической баллады* – первой молдавской оперы на историко-революционную тему. Однако предпочитаемой областью творчества для А. Стырчи всегда была вокальная музыка, а в ней – жанр романса, который, по словам Е. Вдовиной, «более всего соответствовал особенностям творческой природы композитора. Именно здесь со всею полнотой выявилась лирическая направленность его таланта, его вкус к поэтическому слову, его понимание технических и выразительных возможностей вокала, его опыт вокального письма, основанный на глубоком знании классического и современного камерно-вокального репертуара» [18, с. 55].

«С творчеством А. Стырчи, – пишет Е. Клетинич, – связано претворение на почве молдавского национального искусства традиций музыкального романтизма и импрессионизма. Улавливаются романтические веяния в различных чертах его произведений: в первостепенном значении лирики, образов возвышенных и утонченных, в тонком ощущении состояний природы и человека, глубоком и органичном слиянии музыки с поэзией, поиске мелодического эквивалента выразительному (отбиравшемуся, как правило, с большим вкусом) поэтическому слову» [28, с. 88].

Сказанное определило индивидуальный облик романсового стиля А. Стырчи. Его произведения пленяют внутренней драматической экспрессией, сочетанием глубины содержания с красотой и естественностью формы. Как отмечает А. Алябов, это было связано со «счастливым сочетанием» в его лице таланта композитора и одаренностью исполнителя [5, с. 17]. В 1957 году А. Стырча окончил Кишиневскую консерваторию по композиции (класс Леонида Гурова), но перед этим учился пению у различных педагогов,

в том числе у знаменитой певицы Лидии Липковской, и завершил вокальное образование в 1949 году в классе Алексея Месняева. То, что А. Стырча сам был незаурядным певцом и вокальным педагогом, не могло не отразиться в его музыке.

Творчество Алексея Стырчи не забыто в наши дни. С 1989 года имя композитора носит Кишиневская школа искусств – учебное заведение с 60-летней историей, одно из ведущих в области детского художественного образования. Кроме этого, в Кишиневе регулярно раз в два года проводится фестиваль-конкурс академического вокала им. А. Стырчи, организуемый под эгидой Национальной филармонии им. Сергея Лункевича в сотрудничестве с Союзом музыкальных деятелей и при поддержке Министерства культуры, Румынского культурного института им. Михая Эминеску и др. Конкурс стал одним из важных событий музыкальной жизни Молдовы, главной ареной для творческого состязания и демонстрации таланта молодых оперных певцов и студентов-вокалистов музыкальных учебных заведений. Конкурсная программа неизменно включает вошедшие в концертный и педагогический репертуар романсы А. Стырчи, которые пользуются популярностью у исполнителей и находят живой эмоциональный отклик у слушателей.

При том, что музыка Алексея Стырчи занимает особое место в культуре Республики Молдова и имеет важное значение для становления молодых певцов, она до сих пор не была достаточно изучена музыковедами. Материалы, посвященные творчеству композитора, были опубликованы в основном в 1960-х–1980-х гг. [1; 4; 17; 18; 19; 28; 42; 54; 55]. Произведения А. Стырчи требуют современного осмысления, в том числе с вокальной точки зрения. Именно сочетание музыковедческого и исполнительского аспектов положено в основу настоящей диссертации, что определяет актуальность и новизну избранной темы.

Область исследования: камерно-вокальная музыка.

Цель диссертации: создание целостного представления о вокальном творчестве Алексея Стырчи на основе разностороннего изучения его романсов.

Задачи исследования:

– выполнить музыковедческий и исполнительский анализ наиболее ярких, часто включаемых в концертную и педагогическую практику камерно-вокальных произведений Алексея Стырчи;

– проследить процесс совершенствования стиля композитора, выявив специфику каждого из этапов его творческого пути;

– раскрыть образный строй романсов, соотношение поэтического и музыкального компонентов текста, особенности формы и музыкального языка; проанализировать взаимосвязь вокальной и фортепианной партий;

– охарактеризовать сочинения с позиции исполнительской интерпретации, предложить методические рекомендации по преодолению наиболее существенных вокальных трудностей при исполнении романсов композитора.

Научно-практическая новизна и оригинальность диссертации связана с тем, что в ней камерно-вокальное творчество Алексея Стырчи впервые явилось объектом специального музыковедческого исследования; в первый раз вокальные сочинения композитора представлены с позиции исполнительской трактовки. Практический аспект выявлен в рамках сценических выступлений автора, программы которых включают ряд камерно-вокальных произведений А. Стырчи.

Методологическая основа диссертации. Теоретическая часть работы объединяет в себе два основных научных ракурса: музыковедческий и исполнительский. В ней использовались такие общенаучные методы исследования, как наблюдение и описание; анализ и синтез; индукция и дедукция. В ряду музыковедческих методов отметим метод целостного анализа, позволяющий раскрыть содержание произведения путем рассмотрения его формы в широком смысле, проникнуть в особенности структуры и музыкального языка. Учитывая творческий аспект диссертации, к изучению сочинений привлекалась методика, характерная для вокального исполнительства.

Теоретической базой диссертации послужили труды из разных областей музыковедения. Прежде всего это работы, связанные с личностью А. Стырчи и его творчеством: в них раскрывается жизненный путь композитора, приводятся воспоминания современников, содержатся аналитические очерки о сочинениях различных жанров, в частности, вокальных. Речь идет в первую очередь о монографии Е. Вдовиной *Молдавский советский романс*, одна из глав которой посвящена романсовому творчеству А. Стырчи [18], а также опубликованном на ее основе очерке *Верен романсу* [17]. Камерно-вокальные сочинения А. Стырчи фигурируют на страницах статьи того же автора *Эволюция жанра молдавского романса*, вошедшей в сборник *Музыкальная культура Молдавской ССР* [19]. Наряду с этим отметим составленный Е. Вдовиной сборник *А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*, привлекающий внимание биографической статьей А. Алябова, статьями и воспоминаниями соратников маэстро –

З. Столяра, В. Загорского, А. Гужеля, его ученика М. Мунтяна и др. [1]. В качестве приложения в сборник включен список произведений композитора.

Среди работ, в которых рассматривается творчество А. Стырчи, в том числе ряд его романсов, упомянем очерк Е. Клетинича в авторском сборнике *Очерки о советских молдавских композиторах* [28]. В этой же книге опубликован список сочинений А. Стырчи с перечислением его основных романсов [30]. Из других публикаций назовем очерк И. Милютиной в сборнике *Композиторы Советской Молдавии* [42], а также информационную брошюру *Алексей Стырча. Indice personal de literatură – Персональный указатель литературы*, изданной в период с 1945 по 1979 гг. [4].

Краткая характеристика творчества А. Стырчи с акцентом на вокальных сочинениях предпринята во вступительной статье З. Столяра *Maturitatea talentului – Зрелость таланта* к нотному сборнику *А. Стырча. Pagini lirice. Лирические страницы* [54]. Ряд вокальных произведений с признаками песенного жанра (в частности, *Plai moldovenesc* на стихи Г. Виеру) рассматривается в монографии З. Столяра *Молдавская советская песня* [55].

Информация о композиторе представлена в монографии П. Ротару *Muzica instrumentală și vocală de cameră* [93], а также в опубликованном ею разделе *Creația vocal-instrumentală de cameră* коллективной монографии *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [92]. Некоторые детали, касающиеся жизни и творчества А. Стырчи, можно почерпнуть из таких публикаций, как интервью Е. Ткача *Композитор, певец, педагог* и статья того же автора *Vigoarea talentului* к 50-летию А. Стырчи [58; 95]; статья А. Дэнилэ *Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (2)* [84]; учебник Г. Чайковского-Мерешану *Молдавская музыкальная литература*, его же статьи в энциклопедическом издании *Literatura și arta Moldovei* и биобиблиографии *Compozitori și muzicologi din Moldova* [68; 81; 83]; материалы выставки *online*, подготовленной к столетию композитора библиотекой Бельцкого государственного университета им. Алеку Руссо [72]. Вокальный аспект романсов А. Стырчи нашел отражение в статье И. Новак *Особенности исполнения вокальных произведений Алексея Стырчи* [48].

Творчество А. Стырчи не может быть рассмотрено вне историко-культурного контекста, представленного в литературе по историческим и теоретическим проблемам молдавской музыки XX века. В этом смысле ценным материалом является коллективная монография *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [74]. Важную роль в теоретическом изучении понятий стиля и жанра, в том числе применительно к молдавской

национальной музыке, а также связей фольклора и композиторского творчества играют работы В. Аксенова [2; 3; 75].

Большое значение в научном осознании ряда понятий и явлений, относящихся к развитию музыкального творчества Республики Молдова, имеет фундаментальная монография Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)* [43]. Она не связана напрямую с камерно-вокальной музыкой, но привлекает внимание раскрытием проблем жанровой ситуации в современной академической музыке, разработкой стилевой концепции и, в частности, проблемы национального стиля.

Последний из перечисленных аспектов тесно связан с особенностями музыкального фольклора, которые в той или иной степени проникают в вокальное творчество А. Стырчи, в особенности во второй период (конец 1950-х–1960-е гг.). В связи с жанровыми и музыкальными особенностями румынского и молдавского фольклора отметим работы Л. Аксеновой, Э. Флори, С. Циркуновой, В. Гилаша, Г. Опри и Л. Агапие [76; 60; 65; 87; 89].

Специфика вокальных сочинений А. Стырчи вырисовывается на фоне творчества других композиторов, его современников, обращавшихся к жанрам вокальной музыки – таких, как Ш. Няга, Л. Гуров, Е. Кока, Д. Гершфельд, Ш. Аранов, З. Ткач, В. Загорский, С. Лунгул, Е. Дога и др. Панорамный взгляд на деятельность в области романса и песни представлен в уже упомянутых монографиях Е. Вдовиной [18] и З. Столяра [55]. Отметим также более поздние монографии и статьи С. Циркуновой, Е. Мироненко, В. Шейкан, Е. Клетинича, И. Гажима, В. Никитченко, Т. Коадэ, Т. Березовиковой, Н. Танасийчук, в которых, в частности, анализируются вокальные сочинения В. Загорского, В. Ротару, Г. Мусти, Е. Доги, О. Негруцы, Б. Дубоссарского [64; 44; 88; 85; 29, 31; 47; 77; 94].

Изучение камерно-вокального творчества А. Стырчи было бы невозможно без рассмотрения поэтической основы анализируемых романсов и ознакомления с личностью и творчеством авторов литературных текстов: русских поэтов Ф. Тютчева, А. Кольцова, поэтов Молдовы – Г. Виеру, А. Гужеля, Г. Водэ, В. Телеукэ, а также известных поэтов, представителей национальных республик: Н. Хазри, В. Сосюры, Р. Гамзатова, Э. Межелайтиса, Я. Райниса, А. Сагияна, С. Капутикян [12; 13; 21; 23; 36; 50; 57; 69; 73; 80; 82; 90; 91; 96]. Определенную пользу в этом плане принесли ресурсы Web [99–113].

Проблемы вокальных жанров, взаимосвязи слова и музыки побудили автора диссертации привлечь к исследованию ряд теоретических разработок по указанной теме:

их авторы – Д. Бахтизина и Л. Загитова, В. Васина-Гроссман, Л. Кулаковский; И. Степанова [7; 14; 15; 16; 34; 53]. В этом ряду находятся и работы Дж. Мура, Е. Степанидиной, Р. Флеминг, в которых раскрываются вопросы взаимодействия певца и аккомпаниатора, а также соотношения вокальной и фортепианной партий [46; 52; 98].

В русле основной проблематики находятся теоретические исследования, учебники и учебные пособия по теории и анализу музыки, затрагивающие вопросы мелодики, вокальных форм, различных сторон музыкального языка. Их авторами являются Т. Бершадская, Л. Дьячкова, Н. Красикова, И. Кривошей, И. Лаврентьева, Л. Мазель, Р. Слонимская, Ю. Тюлин, В. Холопова, В. Цуккерман, О. Шелудякова, И. Гажим [6; 25; 32; 33; 35; 37; 38; 39; 51; 59; 61; 62; 63; 66; 67; 70; 86].

Особую группу составили труды по теории и методике вокального искусства, разработанные такими авторами, как А. Вербов, Л. Дмитриев, В. Емельянов, Е. Иготти, Н. Малышева, А. Менабени, В. Морозов, Е. Рудаков, В. Юшманов, А. Бурлуй [20; 24; 26; 27; 40; 41; 45; 49; 71; 79].

В процессе работы над темой диссертации использовались произведения А. Стырчи, опубликованные в нотных сборниках [114–118].

Апробирование результатов работы. Диссертация была выполнена в рамках Школы доктората *Arte și studii culturale* Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Практическая часть работы отражена в трех сольных концертных программах автора, представленных в Большом зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств:

1. «*Так и рвется душа*» (11.01.2023).
2. «*Жди у окна*» (15.12.2023).
3. «*Иллюзии*» (28.10.2024).

В концертах приняли участие: Наталья Лазикова (фортепиано), Эдуард Мустьяцэ (баритон), Андрей Отян (баритон), Константин Фриптуляк (тенор)¹.

Основные результаты **теоретических изысканий** отражены в 5 статьях, которые опубликован в специализированных изданиях, рекомендованных Национальным агентством по обеспечению качества в образовании и исследовании. Материалы диссертации были представлены на 3-х научных форумах:

¹ Подробная информация о программах концертов представлена в Приложении к настоящей работе.

1. Conferința științifică națională a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*, AMTAP, 09.12.2022;
2. Conferința științifică națională a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*, AMTAP, 08.12.2023;
3. Conferința științifică internațională *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, AMTAP, 24.04.2024.

Практическая и теоретическая части работы неоднократно обсуждались на заседаниях Руководящей комиссии. Диссертация рассмотрена и рекомендована к защите Руководящей комиссией и Научным советом Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Практическая значимость диссертации. Результаты работы могут быть использованы в учебных курсах *Пение, Lied/Камерный репертуар, История национальной музыки, История вокального исполнительского искусства, Методика преподавания специальной дисциплины (Академическое пение)*. Знания, полученные в ходе работы над диссертацией, нашли применение в исполнительской практике и педагогической деятельности автора. Предпринятый анализ позволяет обогатить и облегчить работу вокалистов над романсами А. Стырчи, а также дает основание для аргументированной художественной оценки той или иной исполнительской интерпретации. Практические рекомендации могут быть полезны как исполнителям – певцам и пианистам, так и педагогам музыкальных учебных заведений, преподающим в классах вокала, камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства.

Объем и структура диссертации. Работа включает 100 страниц основного текста, в которые входят введение, три главы, общие выводы и рекомендации. Во введении обосновывается выбор темы диссертации, определяются ее актуальность и значение, объект исследования, цель и задачи, степень новизны и оригинальности, методологическая основа и теоретическая база, теоретическая и практическая значимость, содержится информация об апробировании результатов работы.

Первая глава: *Раннее вокальное творчество А. Стырчи (1940-е – первая половина 1950-х гг.)*. Раздел 1.1. посвящен вокальному творчеству А. Стырчи второй половины 1940-х годов – романсам, написанным на собственный текст (*Жди у окна*) и на стихи Ф. Тютчева (*День вечереет*). В разделе 1.2. анализируется вокальная лирика первой половины 1950-х годов – романсы на стихи А. Кольцова (*Если встречу с тобой, Так и*

рвется душа) и Ф. Тютчева (*Вечер*). Раздел 1.3. включает выводы о выявленных в 1 главе особенностях начала пути композитора в области камерно-вокального творчества.

Вторая глава: Камерно-вокальные произведения А. Стырчи конца 1950-х – 1960-х гг. В разделе 2.1. раскрываются особенности романсового творчества А. Стырчи на стихи А. Гужеля (*Noaptea pe lac, Struguri de Moldova, Iluzii, Te aştept*). Раздел 2.2. посвящен романсам 1960-х гг. на стихи Г. Водэ (*Acuarelă de iarnă, Acuarelă de primăvară, Ferestre*). В разделе 2.3. рассмотрены вокальные произведения второй половины 1960-х гг. на стихи Г. Виеру (*Plai moldovenesc, Lăutare, măi!, Dor de plai, Cântul mamei*). Раздел 2.4. содержит выводы о том, что период конца 1950-х-1960-х гг. является временем совершенствования стиля композитора.

Третья глава: Романсы А. Стырчи последних лет (1970-е гг.). Раздел 3.1. связан с воплощением лирической составляющей в романсах 1970-х гг. на стихи Н. Хазри (*Материнские руки*), В. Телеукэ (*Аисты летят*), В. Сосюры (*Осенняя березка*), Р. Гамзатова (*Радость, помедли*). Раздел 3.2. характеризует философское начало в вокальном творчестве 1970-х гг. на стихи Э. Межелайтиса (*Тишина*), Я. Райниса (*Бери свое сердце...*), А. Сагияна (*Жизнь не замрет*), С. Капутикян (*Мое сердце*). Раздел 3.3. содержит выводы, позволяющие назвать 1970-е годы периодом композиторской зрелости А. Стырчи.

Завершают работу **Общие выводы и рекомендации**, подводящие итоги исследования и определяющие дальнейшие пути развития темы.

Диссертация снабжена списком литературы на русском, румынском и английском языках, ресурсов Web и изданных нотных материалов, использовавшихся в процессе анализа.

Помимо этого, работа содержит список сокращений и приложение, в котором приведены программы трех концертных выступлений автора, составляющих творческую часть диссертации.

1. РАННЕЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. СТЫРЧИ (1940-Е – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1950-Х ГГ.)

Ранний период творчества А. Стырчи, определяемый исследователями как конец 1940-х – середина 1950-х годов, стал для композитора временем становления, поисков, овладения мастерством. При этом уже в названные годы, ознаменованные, по замечанию Е. Вдовиной, «зарождением стиля» [17, с. 44], заметна самобытность камерно-вокального творчества А. Стырчи. По мнению Е. Клетинича, в его сочинениях раннего периода «отчетливо проступают стилистические черты, предвосхищающие творчество более зрелых периодов» [28, с. 90].

Романсы 1946–1955 гг. немногочисленны. Первые три из них (*Закат*, *Колыбельная* и *Жди у окна*) написаны композитором на собственные стихи. В основу остальных четырех положены тексты русских поэтов XIX века Ф. Тютчева (*День вечереет*, *Вечер*) и А. Кольцова (*Если встречу с тобой*, *Так и рвется душа*)². Все они, за исключением романсов *Закат* и *Колыбельная*, опубликованы в Кишиневе и Москве [112; 115], что косвенным образом свидетельствует об определенном художественном уровне сочинений. К сожалению, не все романсы раннего периода могут быть исследованы сегодня: две неизданные пьесы – *Закат* для голоса, скрипки, виолончели и фортепиано и *Колыбельную* для голоса и фортепиано – обнаружить не удалось³. Однако об этих романсах можно судить по краткой характеристике, данной им в работах Е. Вдовиной. Как пишет исследователь, музыка романса *Закат* (1946) передает «чувства, рожденные созерцанием вечернего пейзажа, полного томной неги» [18, с. 58], чему способствует импрессионистская колористичность гармонического языка.

Появившаяся двумя годами позже *Колыбельная* (1948), по мнению Е. Вдовиной, обнаруживает стилистическую близость к *Колыбельной* П. Чайковского на стихи А. Майкова. Характеризуя пьесу А. Стырчи, музыковед констатирует, что жанровый характер колыбельной передан в ней соответствующим типом фортепианной фактуры и мелодической линии вокальной партии. Также отмечается тот факт, что в этой пьесе «автор впервые вводит национальный колорит: применяет в заключительной каденции II низкую ступень и модулирует в конце I части в параллельный минор» [17, с. 49]. Таким

² Кроме названных сочинений, к раннему периоду относится *Вокализ*, который открыл целую страницу творчества композитора, посвященную данному жанру.

³ В двух источниках [1; 4] упоминается еще об одном вокальном произведении 1946 г. – *Ночь на море* (*Noapte pe mare*), которое в одном из них определено как романс, в другом – как песня. Ноты этого сочинения также отсутствуют.

образом, уже в первых романсах А. Стырча ставил перед собой те задачи, которые позже стали для него приоритетными.

Незначительное количество романсов в творчестве А. Стырчи 1940-х гг. отражает общую картину в камерно-вокальной музыке Молдовы. «Первые пять послевоенных лет молдавского романса, – пишет Е. Вдовина, – это его начало. Композиторы еще не открыли для себя этого жанра. Они пишут романсы как бы „между прочим“, не ставя перед собой художественных задач» [18, с. 18]. «И только, пожалуй, первые романсы Стырчи, – добавляет исследователь, – слегка приоткрывают завесу будущего» [Ibidem].

Камерно-вокальные произведения А. Стырчи первого периода являются образцами любовной лирики, что вполне естественно для молодого композитора, наверняка переживавшего свойственные юности эмоции, которые он стремился воплотить в звуковых образах. Музыка А. Стырчи пронизана чувственными порывами и пылкими взлетами, элегическими настроениями и мечтательными раздумьями. Второй план поэтического содержания романсов связан с образами окружающей среды. На фоне ее картин разворачиваются переживания героев, и именно она во многих случаях способствует передаче чувств. При этом каждое душевное состояние композитор воссоздает в динамике, доходя порой до драматических высот.

Центральное место в музыкальном языке ранних романсов А. Стырчи по праву принадлежит мелодии. Она становится исходным импульсом, основой музыкального образа. Вокальной партии романсов свойственны тонкая задушевность и лиризм. Находясь в тесной взаимосвязи с аккомпанементом, мелодия чутко отражает сокровенные чувства, воплощенные в поэтическом тексте. При этом сочинения А. Стырчи порой ставят перед певцами сложные задачи, требующие поиска путей их преодоления.

Ранние романсы составляют два блока, разделенные временным интервалом в шесть лет: *Жди у окна*, *Закат*, *Колыбельная* и *День вечереет* созданы в 1946–1948 гг., когда А. Стырча был еще студентом вокального отделения консерватории и делал первые шаги в области композиции. Следующие три произведения (*Так и рвется душа*, *Если встречу с тобой*, *Вечер*) появились позднее – в 1954–1955-х гг. На протяжении всего первого периода можно наблюдать определенную эволюцию романсового творчества композитора, что выражается в совершенствовании средств музыкальной выразительности.

1.1. Романсы второй половины 1940-х годов на стихи А. Стырчи и Ф. Тютчева

Жди у окна

Романс создан А. Стырчей в 1948 г. на собственный текст. Произведение написано в простой трехчастной репризной форме *a b a₁* (Таблица 1.1).

Таблица 1.1. А. Стырча. Схема формы романса *Жди у окна*

Форма	<i>a</i> период	<i>b</i> период	<i>a₁</i> период	
			1-е предложение	2-е предложение (Кода-вокализ)
Кол-во тактов	7 + 5	5 + 7	6 + 5	
Такты с – по	1–12	13–24	25–30	31–35
Тональный план	<i>G – e – F-f</i>	<i>c – e</i>	<i>G – e</i>	<i>e</i>

Содержание стихов достаточно оригинально: герой обращается к возлюбленной, к окну которой он придет, как обычно, с цветами, но... не для того, чтобы доставить ей радость, а для того, чтобы отдать последнюю дань своим угасшим чувствам:

*Жди у окна,
Я принесу, как прежде, хризантемы,
Почтить мою угасшую любовь!..*

Уже в первой строфе текста заложена двойственность ситуации: первые две строки лиричны и не предвещают тревоги, последняя же содержит неожиданный поворот, знаменуя крушение того, что составляло былую жизнь. Этому соответствует и музыкальное решение первой части трехчастной формы (*a*), построенной в форме периода из двух предложений. Первое предложение (*Andante affettuoso*, 3/4) разворачивается в сдержанном темпе, на *p – mf*. Мелодия, начатая фортепиано и во втором такте подхваченная вокалистом, спокойна и нежна, но в музыке ощущается оттенок разочарования и грусти (Пример 1.1).

Пример 1.1. А. Стырча. *Жди у окна*, 1 часть

В первом предложении первоначальная тональность *G-dur* постепенно уступает место параллельному *e-moll* – такое «оминоривание» отображает хрупкую зыбкость атмосферы лирического чувства и предвосхищает последующее развитие событий.

Во втором предложении начинается динамическое нагнетание, в фортепианной партии расширяется звуковой диапазон и появляются октавные контрапунктические линии. Относительно простые гармонии сменяются сложными альтерированными созвучиями, приводящими к диссонирующему тоническому аккорду на звуке *F*, который объединяет в себе оба лада: мажорный и минорный.

В конце первой части наступает первая кульминация романса. Она начинается на фразе *Почтить мою угасшую любовь*, символизирующей охлаждение чувств как основную мысль произведения. Мелодическая вершина в партии вокалиста приходится на звук f^2 , который берется восходящим ходом на большую сексту. Отметим определенную сложность в интонировании нижнего звука as^1 в данном скачке: он не подготовлен ладомелодическим движением в вокальной партии, но появляется у фортепиано, в аккорде и восходящем пассаже (т. 10), на которые может ориентироваться певец.

Вторая строфа отражает главный нерв стихотворения, в ней ощущается трепетность глубоко личных, сокровенных чувств:

*Я принесу, как символ охлажденья,
Прощальные, последние цветы.
Увы, в них нет ни свежести весенней,
Нет ни любви, нет ни любви,
И нет, и нет былой мечты!..*

Если в конце первой строфы оставалось неясным личное отношение героя к угасанию чувств, то здесь в восклицании «увы» содержится признание его сожаления о закате сердечной привязанности. Об этом можно судить и по неоднократному повтору текста в конце строфы, где ключевым становится слово «нет»: возможно, в глубине души герой не был уверен, прав ли он, отказываясь от лирических отношений, но все же приходит к однозначному выводу – они невозможны без любви, без мечты.

Во второй части *b (Più mosso, c-moll, 4/4)* главенствует бурный, взволнованный, мятущийся образ. В партии фортепиано звучат арпеджированные пассажи шестнадцатыми, октавные и аккордовые контрапункты к мелодической линии вокалиста. По форме вторая часть представляет собой период из двух предложений, первое изложено в тональности *c-moll* на тоническом органном пункте, в конце второго происходит модуляция в *e-moll*.

Вторая часть содержит две кульминационных волны. Композитор мастерски подводит к кульминациям в обоих предложениях: вокальная партия постепенно поднимается от g^1 к g^2 , сопровождаясь динамическим нарастанием от p к f (т. 17) и ff (т. 21). Обе мелодические вершины вводятся удобно для певца, поступенное восходящее движение дает возможность заранее подготовиться к интонированию высокого звука. Единственное, что требует специальной проработки, – не очень удобные речевые слоги в высокой позиции («-ты» в первой кульминации и «-ви» во второй).

В конце второй части (*Meno mosso*) напряжение спадает, и автор возвращает слушателя в эмоциональную атмосферу 1 части.

Сокращенная реприза (*Tempo I*) почти полностью повторяет начальное предложение первой части, которое здесь включает в себя новый текст. Это строки прощания – своеобразный итог всего романа:

*Жди у окна: жди песнь мою –
Последний сердца дар...*

Светлая грусть пронизывает последние такты, построенные на вокализе (*Lento*), который является кодой ко всему произведению. Вокализ исполняется закрытым ртом на согласную *м*. Основная задача певца – направить звук в резонаторы, используя «вокальную маску». Попадая в носовые и лобные пазухи, голос должен оставаться звонким, ярким, сфокусированным и хорошо опертым на дыхание.

День вечереет

Основой романа (1948) послужило стихотворение Ф. Тютчева⁴ *День вечереет, ночь близка...*, написанное в 1851 г. Из четырех строф стихотворного оригинала композитор отобрал первые три, которые легли в основу сквозной строфической формы *a b c* (Таблица 1.2).

Таблица 1.2. А. Стырча. Схема формы романа *День вечереет*

Форма	Вступление	<i>a</i> период	связка (вступление)	<i>b</i> период	<i>c</i> период	Кода (Вступление)
Кол-во тактов	3	4 + 5	3	5 + 5	4 + 4	3
Такты с – по	1–3	3–11	11–13	14–23	24–31	32–34
Тональный план		<i>D – d – fis</i>	<i>fis</i>	<i>fis – d</i>	<i>D</i>	<i>D</i>

⁴ Федор Иванович Тютчев (1803–1873) – русский поэт XIX века. Будучи дипломатом, долгие годы жил за границей, поэзией занимался в свободное от службы время. Интересовался историей, философией, политикой, искусством, увлекался переводами. Стихи поэта почти не печатались в России и стали известны лишь во второй половине 1830-х гг. после опубликования А.С. Пушкиным в журнале *Современник*. В 1850 г. в одной из своих статей Н.А. Некрасов назвал Ф. Тютчева «русским первостепенным поэтическим талантом» [111]. В стихах Ф. Тютчева затрагиваются философские темы и различные грани любовного чувства.

Спокойная, раздумчивая первая часть (а) рисует вечерний пейзаж:

*День вечереет. Ночь близка.
Длинней с горы ложится тень.
На небе гаснут облака.
Уж поздно. Вечереет день.*

Образ созерцаемой природы показан уже в трехтактовом фортепианном вступлении. В музыке преобладает неспешное движение (*Largo*) в размере 5/4. Композитор создает спокойное лирическое настроение прозрачностью фактуры, мягко «ползушим» вниз басовым хроматизмом в партии левой руки.

После тонического аккорда, взятого на фермате, вступает певец. Мелодия вокальной партии развивается небольшими фразами. Первая, восходящая, характеризуется мягкими, вкрадчивыми интонациями. Фортепиано вторит голосу с помощью аккордовой фактуры и контрапунктической линии, заимствованной из вступления. Уже в начальной фазе развития появляется первая кульминация. Мелодия неожиданно меняет свой вектор: в вокальной партии возникает квинтовый скачок d^2-a^2 на *crescendo* (тт. 4–5), которым композитор как бы иллюстрирует фразу *длинней с горы ложится тень*. Неподготовленная высокая нота a^2 требует наличия у вокалиста идеального звукообразования и голосоведения. Восходящий скачок с последующим постепенным «откатом» к тонике, а затем к субдоминанте (g^1) предполагает правильное распределение дыхания и построение точно выверенной единой вокальной линии (Пример 1.2).

Пример 1.2. А. Стырча. *День вечереет*, 1 часть

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 5/4. The tempo and mood are marked 'Largo dolce'. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The lyrics are written below the voice staff.

Первая часть написана в форме неквадратного периода из двух предложений (4+5). В первом из них привлекает внимание тонкая игра тональностей: начальная фраза изложена в тональности *D-dur*, следующая – в *d-moll*. В конце первой части происходит модуляция в тональность *fis-moll*. Таким образом, гармонический язык первой части обнаруживает черты мажоро-минора.

Любопытно метроритмическое решение последней фразы: в т. 10, при заявленном размере 3/4, автор группирует мелодию и гармонический фон на 6/8 (Пример 1.3). Такие метроритмические приемы характерны и для других романсов первого периода.

Пример 1.3. А. Стырча. *День вечерет*, тт. 10–11

В конце первой части еще раз, уже в тональности *fis-moll*, звучит материал фортепианного вступления, который, с одной стороны, подводит своеобразный итог и закругляет форму, а с другой – выполняет роль связки.

Вторая и третья части романса (авторская ремарка: *Agitandosi poco a poco – Все более возбужденно*) полностью контрастны первой, они буквально сметают предшествующую мягкость и неспешность. В них звучит взволнованный, страстный призыв, присущий многим лирическим романсам композитора. Вносимый в музыку контраст определен поэтическим текстом, в котором воссоздаются чувства героя:

*Но мне не страшен мрак ночной,
 Не жаль скудеющего дня.
 Лишь ты, волшебный призрак мой,
 Лишь ты не покидай меня!
 Крылом своим меня одень,
 Волненья сердца утиши.
 И благодатна будет тень
 Для очарованной души...*

На протяжении обоих разделов происходит эмоциональное нагнетание, подчеркнутое секвенциями и длительным доминантовым органным пунктом. Развитие во второй части приводит к генеральной кульминации на ключевых словах *лишь ты, волшебный призрак мой, / лишь ты не покидай меня* (мелодическая вершина – звук b^2 на *ff*). Вокальная партия на фоне оживленного ритмического движения в аккомпанементе звучит страстно и возбужденно. В фортепианной партии настроение создают массивные аккорды, триоли, высокая тесситура, восходящие мелодические обороты.

Во второй части снова наблюдается метрическое расхождение между поэтическим текстом и музыкой, приводящее на этот раз к полиметрии: при указанном композитором размере 6/8, у певца восьмые группируются как в размере 3/4, вследствие чего в вокальной и фортепианной партиях происходит несовпадение внутритактовых акцентов. К тому же у пианиста на каждую восьмую мелодии приходится триоль шестнадцатыми нотами и паузами в аккомпанементе – такое метроритмическое наложение предполагает особую концентрацию внимания обоих исполнителей.

В третьей части выстроена еще одна динамическая волна, вершина и затухание которой приходится на последнее двустишие: *и благодатна будет тень / для очарованной души*. Автор показывает всю полноту и силу чувств, которую герой испытывает к мимолетному прекрасному видению «волшебного призрака». Эта кульминация более спокойна, композитор подготавливает ее заранее, и вокально она написана без каких-либо трудностей. В последней строфе напряжение заметно ослабевает, приходит успокоение. Окончание последней строки романса совпадает с началом коды, повторяющей фортепианное вступление.

Гармонический язык романса в целом решен в классико-романтической традиции, в нем используются относительно простые аккорды, средства одноименного мажоро-минора, секвенции, длительный доминантовый органнй пункт. Наряду с этим сочинение обнаруживает попытку автора усложнить музыкальный язык за счет метроритмических средств – речь идет о переменном метре и о полиметрии.

Музыка романса очень эмоциональна, в ней переданы единение человека с природой, любование ее красотой, одухотворенное состояние души. Пьеса представляет значительный интерес для исполнителей. Пластичная мелодическая линия развивается свободно и естественно, хотя в вокальном отношении в ней есть непростые обороты.

Стихотворение *День вечереет* привлекло внимание А. Стырчи, вероятно, своим лиризмом, а также скрытым философским смыслом: по мнению Е. Вдовиной, в стихотворении говорится не только о клонящемся к закату дне, но и о закате человеческой жизни [18, с. 60]. Что касается «волшебного призрака», то его можно истолковать как любовь, которая помогает перенести жизненные невзгоды – тем более, что в четвертой строфе, не использованной композитором, поэт дает ключ к трактовке загадочного образа:

*Кто ты? Откуда? Как решить,
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, может быть, –
Но с страстной женскою душой [100].*

1.2. Вокальная лирика первой половины 1950-х годов на тексты А. Кольцова и Ф. Тютчева

Если встречусь с тобой

Романс *Если встречусь с тобой*, написанный в 1954 г. на стихи А. Кольцова⁵, – еще одна грань любовной лирики А. Стырчи. Стихотворение отражает чувства поэта к крепостной девушке, жившей в доме Кольцовых и позднее проданной отцом Алексея в чужие края. Оно посвящено первой любви, которой, к сожалению, не суждено было перерасти в семейное счастье. Известно, что А. Кольцов тяжело переживал утрату. Он неоднократно переписывал стихотворение, менял отдельные слова и целые строки. Окончательный вариант отличает отсутствие рифмы – так называемый «белый стих», особый поэтический прием, встречающийся в произведениях поэта.

Все произведение пронизывает неудержимая страсть, не случайно использование таких слов как *встречусь – увижу, трепет – огонь, горю – дрожу, бесчувственен – нем*. Избыток чувств также находит выражение в любовных эпитетах, поэт обращается к возлюбленной: *душа, дева-радость души*.

Образ юношеской любви, воплощенный в поэтических строках А. Кольцова, вызвал живой отклик в душе композитора. Характерные черты, присущие камерно-вокальной музыке А. Стырчи, – эмоциональная гибкость, утонченность, внимание к деталям – нашли отражение в романсе *Если встречусь с тобой*. Музыкальная линия покоряет изысканной простотой и естественностью, динамическим разнообразием.

Форма романса – простая трехчастная репризная, $a b a_1$ (Таблица 1.3).

Таблица 1.3. А. Стырча. Схема формы романса *Если встречусь с тобой*

Форма	Вступление к a	a период	Связка-вступление к b	b предложение	Связка (вступление к a_1)	a_1 период
Кол-во тактов	1	7 + 6	1	8	1	7 + 7
Такты с – по	1	2–14	15	16–24	24	25–38
Тональный план	f	$f - b$	f	As	f	f

⁵ Кольцов Алексей Васильевич (1809–1842) – русский поэт XIX века. А. Кольцова нарекли «творцом песен»: не случайно первое посмертное издание его произведений названо *Русская песня*. «Песням Кольцова – пишет Ю. Лебедев, – нельзя подобрать какой-либо „прототип” среди известных фольклорных текстов. Он сам творил песни в народном духе, овладев им настолько, что в его поэзии воссоздается мир народной песни, сохраняющий все признаки фольклорного искусства, но уже и поднимающийся в область собственно литературного творчества. В его „русских песнях” ощутима душа творца, живущего с народом одной жизнью» [101]. А. Кольцов – автор около 150 стихотворений, на которые написано свыше 700 вокальных сочинений.

1 часть (*Allegretto con fuoco*) построена в форме неквадратного периода, два предложения которого соответствуют первым двум строкам поэтического текста:

*Если встречу с тобой
Иль увижу тебя,
Что за трепет, за огонь
Разольется в груди.
Если взглянешь, душа,
Я горю и дрожу,
И бесчувствен и нем
Пред тобою стою!*

Однотактовое фортепианное вступление строится на взволнованных арпеджио в размере 6/4, задающих эмоциональный настрой первой части. Подобный тип мелодико-гармонической фигуры (В. Холопова [62, с. 20-21]) свойственен вокальной музыке композиторов-романтиков, П. Чайковского, С. Рахманинова. Вокальная партия, несущая в себе чувственный порыв, начинается в высоком регистре, с *f* на фермате (Пример 1.4).

Пример 1.4. А. Стырча. *Если встречу с тобой*, 1 часть

Allegretto con fuoco

Ес - ли встре-чусь с то-
f
бой, иль у -ви-жу те- бя,

Такой зачин отличает романс от остальных произведений А. Стырчи раннего периода, в первых частях которых партия вокалиста начинается спокойно, в среднем регистре, с последующим поступенным повышением. Звук *f* является переходной нотой диапазона, его интонирование здесь – непростая задача, для решения которой необходимо обладать сглаженным переходом в верхний регистр.

Мелодия, как это порой случается в ранних романсах А. Стырчи, вначале строится из относительно коротких фраз, а затем приобретает более широкое дыхание. В целом

первая часть разворачивается в высоком регистре, в основном *f* и *ff*, что обеспечивает ей значительный динамический накал. На слове *огнь* в конце третьей фразы (т. 6) вновь появляется высокий звук *f²*, но эта вершина мелодически достаточно подготовлена. Еще более постепенно совершается подход к аналогичному звуку во втором предложении (т. 10). После него следует небольшое замедление и окончание первой части в первоначальном темпе (*L'istesso tempo*), но в новой тональности *b-moll*. Впрочем, звук *f* не теряет своей значимости: на нем завершается вокальная мелодия и он же подхватывается в фортепианной связке в виде синкопы, вводящей во вторую часть.

Середина трехчастной формы *b* (*Meno mosso*), менее масштабная и сложная по форме, приносит некоторую разрядку после напряженной первой части. В ее основу положена третья строфа стихотворения А. Кольцова:

*Если молвишь мне что,
Я на речи твои,
На приветы твои
Что сказать, не сыщу.*

Среднюю часть отличают эмоциональная задушевность, тонкий лиризм. В начале раздела наблюдается восходящее секвенцирование. Фактура фортепианной партии становится более прозрачной, при этом вокальная и фортепианная партии выступают как равноправные партнеры, а имитационные переключки между ними создают атмосферу диалога. Мелодия певца развивается в основном в удобной средней тесситуре. Непродолжительные по размеру фразы позволяют вокалисту отдохнуть перед насыщенной третьей частью.

Динамизированная реприза возвращает настроение душевного порыва, свойственное первой части, однако здесь музыка приобретает новый размах, это истинный апофеоз лирического чувства:

*А лобзаньям твоим,
А восторгам живым
На земле, у людей
Выражения нет!
Дева-радость души,
Это жизнь – мы живем!
Не хочу я другой
Жизни в жизни моей!*

Вокальная мелодия вновь разворачивается в высоком регистре, партия фортепиано содержит арфообразные переборы и контрапунктические линии, отражающие душевное горение лирического героя.

Как и в первой части, в вокальной партии репризы появляются несколько высоких звуков f^2 , один из которых берется восходящим октавным скачком (тт. 31–32). Примечательно, что в данном случае автор предписывает исполнение высокого звука p , что требует от певца достаточно развитой вокальной техники. Пение p всегда требует больше затрат воздуха, чем f . Переходная нота диапазона нуждается в вокальной прикритости звука, округлости звучания, а нюанс p должен быть заранее продуман и сбалансирован по дыханию.

Далее две мелодические волны *crescendo* ведут к новым вершинам: g^2 и as^2 . Последний звук – это кульминация всего произведения, которая подготавливается постепенно, что дает вокалисту возможность спеть высокую ноту ff на протяжении двух тактов. После мелодической вершины появляется не очень удобный в ладовом отношении ход $as^2-ges^2-e^2$, ведущий к заключительному f^2 . Для певца необходимо разделить цезурой уменьшенную терцию $ges-e$: тогда первый звук, являющийся пониженной II ступенью, будет связан мысленно с предыдущей III ступенью, а второй, вводный звук – с последующей тоникой.

Романсу *Если встречу с тобой* присущи экспрессивность, открытость лирического высказывания, естественность и ясность гармонического языка, насыщенность фактуры, ровность ритмической пульсации на всем протяжении формы.

Так и рвется душа

Романс А. Стырчи *Так и рвется душа* на стихи А. Кольцова, написанный в 1954 г., пронизан настроением элегических, сентиментальных раздумий. Форма романса – куплетная – состоит из двух куплетов (Таблица 1.4).

Таблица 1.4. А. Стырча. Схема формы романса *Так и рвется душа*

Форма	Вступление	1-й куплет (период)		2-й куплет (период)		Кода
		<i>a</i> 1 предложение	<i>b</i> 2 предложение	<i>a</i> 1 предложение	<i>b</i> 2 предложение	
Кол-во тактов	2	7	7	7	7	2
Такты с – по	1–2	3–9	10–16	3–9	10–16	17–18
Тональный план	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d–D</i>

Большая часть стихотворений А. Кольцова имеет сложение, которое как бы само предрасполагает к написанию песен. Выбирая структуру для романса *Так и рвется душа*, А. Стырча логично остановил свое внимание на куплетной форме, наиболее типичной для жанра песни. Четыре строфы поэтического текста *Так и рвется душа* он поделил поровну между двумя куплетами, каждый из которых, также в соответствии со строением стихов, решен в форме большого периода, состоящего из двух предложений:

1. Так и рвется душа
Из груди молодой!
Хочет воли она,
Хочет жизни другой!

2. То ли дело вдвоем –
Над рекою сидеть,
На зеленую степь,
На цветочки глядеть!

3. То ли дело – вдвоем
Зимнюю ночь коротать,
Друга жаркой рукой
Ко груди прижимать;

4. Поутру, на заре
Обнимать – провожать,
Вечерком у ворот
Его вновь поджидать!

Стихотворение А. Кольцова, на первый взгляд, несложно по содержанию: основное место в нем занимает незатейливое описание «счастливой жизни» вдвоем с избранником (строфы 2, 3, 4). Однако первая строфа представляет собой диссонанс по отношению к остальному. Становится понятно, что все, что описывается в дальнейшем, не более чем мечта, иллюзия, красивый сон, реальность же состоит в том, что душа героини томится в неволе.

Двухтактовое фортепианное вступление (*Andantino con passione*) задает всему романсу тон душевного смятения и, в то же время, страстного порыва. Это состояние акцентируется и в вокальной партии: уже первая фраза ($d^2-e^2-f^2$) символизирует порыв молодой души, а фермата на третьем звуке – преграду, как бы сдерживающую этот порыв (Пример 1.5).

Пример 1.5. А. Стырча. *Так и рвется душа*, 1 часть

Andantino con passione

ff *dim.*

Так и рвёт - ся ду-ша

p *ff*

Вокальная партия и далее отражает основные смысловые акценты поэтического текста. Мелодия развивается волнообразно, постепенно доходя до все новых высот.

Первая кульминация (g^2) достигается на словах *Хочет воли она* (во втором куплете в этом месте: *Друга жаркой рукой*). Вторая, главная, кульминация (a^2) приходится на первую фразу второго предложения и достигается уплотнением фактуры, усложнением гармонического языка, динамическим подъемом. Все кульминационные точки в партии вокалиста подготовлены *crescendo* и подчеркнуты *f*. В этом ряду непростую задачу ставит лишь одна мелодическая вершина *piano*, после *diminuendo* (т. 14).

Особую выразительность романсу *Так и рвется душа* придает мелодия. В качестве выразительных средств композитор использует распевность вокальной линии, яркость динамических контрастов. При этом романс технически непрост для вокалиста. Отметим, что мелодическая линия обладает непростым звуковысотным рисунком, создаваемым неожиданными ходами со сложными для исполнения увеличенными и уменьшенными интервалами (f^2-cis^2 , т. 3; $b^1-fis^1-b^1-cis^2$, тт. 8–9; d^2-gis^1 , т. 11; $f^2-cis^2-b^1$, т. 14). Помимо этого, вокальная партия развивается в высокой тесситуре и агогически разнообразна. Постоянные взлеты, динамические градации, замедления, ферматы, прихотливая акцентировка требуют непрерывного внимания.

Певец должен обладать хорошо подготовленными переходными звуками диапазона для того, чтобы плавно, применяя то мягкую, то твердую атаки, исполнять верхние звуки и при этом находиться в состоянии постоянного музыкального и вокального порыва. В монографии В. Никитченко обращается особое внимание на атаку, которая «является важнейшим выразительным средством в пении. Вариация видов атак позволяет передать различные настроения; так, лирическое настроение связано с мягкой атакой (...). При такой атаке смыкание голосовых связок почти совпадает с началом выдоха. Такого рода атака организует работу голосовых связок (складок) в начальный момент голосообразования и определяет все последующее звучание» [47, с. 36].⁶

Специфика музыкального языка А. Стырчи проявляется и в ритмической стороне мелодической линии. Показательно, что внутренняя группировка ритмических элементов не всегда соответствует особенностям стихотворной структуры – так, например, в тт. 4–5 акцентировка слов в вокальной партии входит в противоречие с размером 9/8 – мелодия вокалиста фактически написана в размере 6/8. Аналогичные несоответствия наблюдаются и в других пьесах раннего периода (например, *День вечереет*).

⁶ Классификация и подробное технологическое описание атак звука можно найти в *Основах вокальной методики* Л. Дмитриева [24, с. 435–439].

Вечер

Вечер (1955) – второй романс А. Стырчи на стихи Ф. Тютчева. В отличие от стихотворения *День вечереет, ночь близка...*, раннее стихотворение поэта *Вечер* отличается относительной простотой художественного замысла. В двух поэтических строфах воплощен образ уходящего дня:

*Как тихо веет над долиной
Далекий колокольный звон,
Как шум от стаи журавлиной, –
И в звучных листьях замер он.*

*Как море вешнее в разливе,
Светлея, не колыхнет день, –
И торопливей, молчаливей
Ложится по долине тень.*

Вместе с тем, простота стихов Ф. Тютчева часто бывает таковой лишь на первый взгляд. Известно, что стихотворение *Вечер* создано в 1820-е гг., когда молодой поэт вынужден был жить за границей, тоскуя по родине, на которую не имел возможности выехать. В стихотворении важную роль играют такие образы, как колокольный звон, журавлиная стая, море, тень – в них улавливается значение символов, с помощью которых Ф. Тютчев выражал томившие его грусть и меланхолию. Возможно, именно эти чувства нашли отклик в душе А. Стырчи, также находившегося на чужбине и переживавшего тоску по родине: известно, что в 1949 году он вместе с отцом был депортирован в Сибирь, откуда вернулся лишь в 1955-м [84, с. 160].

Исходя из строения поэтического текста, композитор использует в романсе простую двухчастную безрепризную форму *a b*, составленную из двух контрастных периодов (Таблица 1.5).

Таблица 1.5. А. Стырча. Схема формы романса *Вечер*

Разделы формы	Вступление	<i>a</i> (период)	<i>b</i> (период)	Кода (<i>a'</i>)
Количество тактов	2	8+7	8+8	5
Такты с – по	1–2	3–17	18–33	34–37
Тональный план	<i>E</i>	<i>E – C</i>	<i>C – E</i>	<i>E</i>

В этой тонкой вокальной миниатюре раскрывается живописно-изобразительный дар композитора, его способность передать с помощью музыкальных средств не только внутренний мир человека, но и образы окружающего мира: отзвуки колокольного звона в первой части, переливы волн – во второй.

Первая часть (*Andante sensibile, E-dur*) открывается двухтактовым вступлением, погружающим слушателя в картину природы. Музыка вступления с его нисходящей мелодической линией, сопровождаемой ниспадающими аккордами, далее повторяется – сначала во втором такте первой части, а затем в коде, способствуя таким образом тематическому обрамлению ромansa. А. Стырча стремится как можно более тонко передать чувства, рожденные созерцанием природы. Ощущается внимание композитора к смысловым и образным деталям текста. На словах первой строки мелодия делает обратную волну, как бы рисуя тихое движение воздуха, веющего над долиной (Пример 1.6).

Пример 1.6. А. Стырча. *Вечер*. 1 часть.

[Andante sensibile]

mp

Как ти-хо ве-ет над до-ли-ной

m.s.

В основу стихотворения *Вечер* положен классический четырехстопный ямб. Объединенный с четкой перекрестной рифмой, он создает размеренный и неторопливый ритм. В музыке также преобладает спокойное, медленное движение. Вместе с тем, композитор допускает в вокальной партии первой части определенные отклонения от обозначенного размера 6/8, группируя звуки на 3/4 с соответствующей акцентировкой (см. Пример 1.6). Кроме этого, в первой части происходит постоянная смена размера (6/8, 3/8), а во второй фразе (тт. 6–7) автор даже создает полиметрический эффект, совмещая в вокальной и фортепианной партии различные размеры: 2/4 с 3/8 и 4/4 с 6/8. Таким образом можно констатировать, что на протяжении раннего периода камерно-вокального творчества А. Стырчи получают развитие оригинальные приемы метроритмического письма, свидетельствующие о попытках осовременить музыкальный язык.

Во втором предложении происходит некоторое ускорение (*Poco mosso*). В партии фортепиано вводится органнй пункт, на котором следует обеспечить смену правой педали, подчеркивающей сильные и относительно сильные доли: педаль не обозначена автором, но необходима для четкого артикулирования ритмико-мелодических формул, состоящих из залигованных четверти и восьмой (с т. 11).

Хотя партия вокалиста строится из небольших мелодических фраз, певец должен продемонстрировать в ее исполнении хорошую кантилену и *legato*, которые образуются за счет перетекания гласных из одной в другую. Единая вокальная линия интонируется мягким, округлым звуком.

Если в стихотворении Ф. Тютчева ощущение неторопливости создается с помощью четырехстопного ямба, то в музыке А. Стырчи оно поддерживается в партии фортепиано нисходящим ритмичным аккордовым движением, подчеркивающим спокойствие и умиротворенность. Помимо этого, аккордовая фактура используется для передачи образа «далекого колокольного звона» – его композитор имитирует вначале в каденционной зоне первого предложения (тт. 8–10), а затем в конце второго предложения первой части. На протяжении всей части мелодико-аккордовая фактура в партии фортепиано вторит голосу, образуя диалог между вокальной партией и аккомпанементом.

Первая часть завершается отклонением в бемольную сферу, в связи с чем в партии вокалиста обращает на себя внимание прием энгармонической замены звука *dis* на *es*, облегчающей осознание певцом переключения в новую тональность (Пример 1.7, т. 3).

Пример 1.7. А. Стырча. *Вечер*

Музыкальный пример 1.7. А. Стырча. *Вечер*. Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: "Как шум от ста - и жу - рав - ли - ной, и в звуч - ных листь - ях за - мер он...".

Завершается часть модуляцией в тональность *C-dur*, в которой начинается вторая часть. Новый раздел (*Più animato*, 2/4) передает иное состояние, по сравнению со спокойствием и размеренностью предыдущей части. Взволнованное начало второй части знаменует собой кульминационную вершину романса. Скачок в вокальной партии на восходящую сексту c^2-a^2 представляет собой неподготовленную кульминацию, технически непростую для исполнителя. Основная задача – спеть этот интервал в высокой вокальной позиции, не меняя качество звука. Она достигается путем ведения звука по нёбу ротовой полости с увеличением количества дыхания. Резкий взлет на сексту напоминает похожий скачок в вокальной партии романса А. Стырчи *День вечереет*, который также требует идеального голосоведения и звукообразования.

Партия фортепиано носит звукоизобразительный характер: арпеджированные аккорды создают картину волнующегося моря. Верхний звук каждой «волны» следует выделить – акцентированные вершины создают контрапункт к основной мелодии в партии голоса. Последний раздел, в котором возвращаются исходная тональность *E-dur* и размер 6/8, несет на себе двоякую функцию. С одной стороны, здесь повторены без изменения

фортепианное вступление и начало первой фразы первой части – таким образом, этот раздел можно было бы считать сильно сокращенной репризой. Но минимальные масштабы и текстовая основа (повторение последней строчки второй строфы: *Ложится по долине тень...*) свидетельствуют о том, что это, скорее всего, кода произведения. Нисходящие аккорды, впервые прозвучавшие во вступлении, как арка, замыкают форму. Эту же роль выполняют заключительные такты романса, в которых, как отголосок пережитого, звучат аккордовые «колокольные» звоны.

Повторением строки *Ложится по долине тень* композитор создает настроение некоторой меланхолии и грусти, которое охватывает слушателя, несмотря на кажущуюся безмятежность нарисованной картины природы. Определенную роль в этом играют самые последние такты: окончание вокальной партии на V ступени (звук h^1), а также «размытые» очертания тоники, усложненной добавочными тонами в финальных аккордах, – все это воспринимается как знак вопроса, создающий ощущение незавершенности. Конец романса символичен, он навеивает мысли о неясности будущего, смутного ожидания того, что готовит новый день. Погружение в природу таким образом тесно переплетено с внутренними ощущениями героя.

1.3. Выводы к 1 главе

1. В ранний период творчества (второй половине 1940-х – первой половине 1950-х гг.) А. Стырча создал небольшое количество романсов, но они в основном сохранились в концертном и педагогическом репертуаре. Работая с поэтическим словом, композитор стремился к его бережному воплощению в музыке. А. Стырча чутко улавливал тонкости содержания стихов и стремился передать их с помощью пластичности мелодии, точного отбора интонаций, логичности музыкального развития. Помимо этого, будучи певцом, автор исходил из фундаментальных законов вокального исполнительства и учитывал в музыке особенности певческого голоса.

2. Обращение А. Стырчи к поэзии Ф. Тютчева и А. Кольцова после нескольких романсов, написанных на собственные стихи, свидетельствует о поисках литературного материала, созвучного творческому мироощущению композитора. Основной темой романсов раннего периода является выражение лирических чувств, рожденных порой непростыми жизненными обстоятельствами героя. Он одинок, мечтает о любви или пребывает в поиске недостижимого идеала. Чувственные образы часто разворачиваются на фоне окружающей среды, определяющей романтическую картинность музыки.

Слияние человека с природной стихией, которым проникнуто раннее творчество А. Стырчи, преломляется в романсах сквозь призму внутренних переживаний героя.

3. Композитор воплотил поэтические тексты в различных формах, характерных для вокальной музыки: куплетной (*Так и рвется душа*), простой двухчастной (*Вечер*), простой трехчастной репризной (*Жди у окна, Если встречу с тобой*), сквозной строфической (*День вечереет*). Применение этих форм в каждом случае вытекает из строения и смысла литературной основы. Композитор, как правило, следует за структурой поэтического текста, но иногда, стремясь к достижению необходимого эмоционального эффекта, использует прием расширения строфы за счет повторения строк или отдельных слов, акцентируя таким образом какие-то стороны содержания, лирического или драматического образа.

4. Ранние романсы обнаруживают метроритмическое разнообразие. Им присуще использование синкоп, пунктирных ритмических формул, не характерных для вокальной музыки размеров (5/4, 6/4, 9/8). Часто применяется переменный метр, причем смена размеров происходит не только на грани разделов, но и внутри частей, особенно в зачинах произведений. Это, с одной стороны, позволяет композитору достаточно гибко подойти к воплощению поэтического текста, а с другой – приводит к изменчивости, текучести и непрерывности развития. Помимо этого, применяются такие неординарные приемы как несоответствие группировки внутри такта музыкальному размеру, а также несовпадение внутритактовых акцентов (вплоть до полиметрии) в вокальной и фортепианной партиях. Метроритмические средства представляют определенную сложность для исполнителей.

5. Среди приемов гармонического развития важное значение имеют секвенции, органнй пункт. Особую выразительность придает музыкальной ткани использование диссонирующих альтерированных и усложненных дополнительными тонами аккордов, средств мажоро-минора, красочных сопоставлений аккордов и модуляций в родственные и далекие тональности. Это накладывает отпечаток на строение мелодии, которая требует от вокалиста ее чуткого ладомелодического осмысления и точного воспроизведения.

6. Немаловажную роль в создании образа играет и фортепианная фактура, участвующая как в гармонической поддержке вокальной мелодии, так и в полифоническом взаимодействии с партией певца. Отдельно отметим участие фортепиано в создании эмоциональной атмосферы, особенно во вступлениях и кодах.

7. Музыкальная ткань романсов разнообразна в плане динамических оттенков: композитор использует широкую гамму нюансов, от *p* до *ff*, с многократными градациями

(*crescendo, diminuendo*). Мелодическая линия вокальной партии изобилует акцентами, *tenuto*, сообщающими ей артикуляционное разнообразие.

8. Почти все романсы содержат в начальной фазе спокойный, неторопливый зачин, сменяющийся более подвижным, взволнованным развитием на основе секвенций. В кодах возвращается материал зачина – такая тематическая переключка обеспечивает композициям образно-музыкальное единство.

9. Общим для всех сочинений раннего периода является охват в вокальной партии достаточно широкого диапазона, что предполагает наличие у певца широкого дыхания, точного звукообразования, кантилены, умения быстро без подготовки реагировать на широкие и неудобные для интонирования скачки. Расположение значительной части мелодической линии в высокой тесситуре (романс *Так и рвется душа*) создает определенные трудности для певца, который должен обладать хорошей вокальной техникой.

10. Каждый раздел формы содержит свою мелодическую кульминацию – местную или генеральную, подготовленную или неожиданную, которая должна быть соответствующим образом реализована вокалистом при поддержке фортепиано. В одних романсах (*Жди у окна, Если встречу с тобой*) мелодическая кульминация вводится поступенным движением, дающим вокалисту возможность подготовить верхний звук заранее, в других (*День вечереет, Вечер*) у певца нет такой возможности. Разнообразие подходов к выстраиванию мелодической линии связано с творческим ростом композитора, с его поисками в области музыкального языка.

Анализ ранних романсов показал, что на протяжении первого периода творчества композиторская техника А. Стырчи претерпела определенную эволюцию, становясь все более сложной и разнообразной. Вместе с тем, в произведениях, написанных в разные годы раннего периода, заметны и общие черты, что можно связать с постепенной выработкой стиля.

2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. СТЫРЧИ КОНЦА 1950-Х – 1960-Х ГГ.

Период с 1957 г. по 1968 г. – время расцвета творчества А. Стырчи. В это десятилетие им созданы две редакции оперы *Героическая баллада (Сердце Домники, 1959; Домника, 1964)*, ряд крупных инструментальных и хоровых сочинений (*Романтическая сюита* и Соната для фортепиано, кантаты, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам и др.), а также большое количество песен и романсов.

Во второй период творчества А. Стырча продолжает поиск собственного стиля. В отличие от первого периода его привлекает новая, ранее не затронутая, область творчества, связанная с воплощением в музыке национального элемента. Композитор интересуется творчеством молдавских поэтов – таких, как Анатол Гужель, Петру Заднипру, Аурелиу Бусуйок, Георге Водэ, Григоре Виеру, Петру Кэраре и др. Он скрупулезно отбирает поэтические тексты молдавских литераторов и ищет пути обновления музыкального языка. В мелодической линии и фортепианной фактуре романсов используются черты фольклорных жанров, сообщающие музыке произведений молдавский национальный колорит.

Пьесы второго периода отличает образная разноплановость. А. Стырча продолжает писать глубокие лирические произведения, а также впервые пробует себя в жанре лирико-драматического романса (*Cântul mamei* – 1968). При этом, наряду с произведениями на лирическую тематику, появляются романсы, воспевающие родной край. Вокальные сочинения этого времени отличает активное проникновение в жанр романса песенной составляющей. Появляются такие жанровые разновидности, как романс-песня, песня-романс – на это указывают использование куплетной формы, песенно-танцевальная жанровая основа, избегание в ряде случаев напряженных кульминаций, некоторое упрощение вокальной мелодии и певческих задач.

В настоящей главе рассмотрен ряд камерно-вокальных произведений А. Стырчи конца 1950-х – 1960 гг., а именно четыре романса на стихи А. Гужеля, три романса на стихи Г. Водэ и четыре романса на стихи Г. Виеру. Они проанализированы с точки зрения образного строя, формы и музыкального языка, исполнительских особенностей.

2.1. Романсы второй половины 1950-х – 1960-х гг. на стихи А. Гужеля

Второй период в творчестве Алексея Стырчи ознаменован активным сотрудничеством с поэтом Анатолом Гужелем⁷. Совместно с ним было написано либретто к опере *Сердце Домники*, премьера которой состоялась в 1960 г. Помимо этого, на стихи А. Гужеля композитор создал *Балладу о скрипке* для хора и симфонического оркестра (1957), поэму *Моя Молдова* для хора *a cappella* (1958), ряд песен и четыре романса: *Noaptea pe lac* (1958), *Struguri de Moldova* (1966), *Pluzii* (1966) и *Te aştept* (1968).

«Самобытный поэт, искренность и лиризм которого расцветают на кончике пера» – так характеризует А. Гужеля писатель М.Г. Чиботару [73]. Философское начало, гуманизм, вера в прекрасное пронизывают поэтическое творчество А. Гужеля. В его стихах затронуты различные темы: любовные переживания, тоска по матери, размышления о жизни и творчестве, отношение к родной земле, которой посвящено множество стихотворений и очерков. «Анатол Гужель, – пишет исследователь М. Чимпой, – переводит сложные состояния души в лирический рисунок исключительной чистоты (...) или пишет стихотворение с экзистенциальным размышлением широкого масштаба, с подробными воспоминаниями о жизненном пути, которые кристаллизуются в современных формах глосс, перемежающихся (...) короткими духовными озарениями, рожденными напряженно пережитым опытом. Это поэзия глубокой взаимосвязи человека-Вселенной, человека-природы...» [82, с. 185].

По мнению А.Д. Ракиеру, лирика поэта представляет собой резонатор целой эпохи, «объединяя в естественном коктейле сюрреалистические отголоски, изречения, фантазмагорические ноты, постмодернистские находки и, конечно же, элегический тон, воссоздавая – в подернутых дымкой образах – ”тайники” детства, острые ощущения юности, ”янтарные лозы” и т.д.» [91, с. 112–113].

А. Стырчу и А. Гужеля связывали годы дружеского общения. Поэт с большой теплотой вспоминал о композиторе: «Музыка была его радостью и болью, его судьбой. Казалось, он извлекал музыку из всего, к чему прикасался» [22, с. 152]. А. Стырче импонировало мировоззрение А. Гужеля, он находил вдохновение в его творчестве.

⁷ Анато́л Гуже́ль (1922–2022) – поэт, публицист, переводчик. Родился в Яссах в семье адвоката. После смерти отца шестимесячным ребенком был перевезен на родину матери, в Бессарабию. В 1941 г. поступил в Государственный педагогический университет им. И. Крянгэ, с которым в начале войны был эвакуирован в Бугуруслан Оренбургской области. Вернувшись в Кишинев, работал в ряде молдавских периодических изданий. Член Союза писателей СССР (с 1946 г.), Заслуженный деятель культуры МССР (1971), лауреат Премии за выдающиеся достижения (*Premiul de excelență*) Союза писателей Молдовы (2003). Автор более 40 книг поэзии и публицистики, в том числе *Мое поколение* (1951), *Лунная соната* (1965), *Сарматская ракушка* (1969), *Post-scriptum* (1998). Среди публикаций – 10 книг для детей: *Зелёные острова* (1960), *Я, Аникуца и Радуга* (1963), *До свидания, Чоко!* (1979), *Улей под липами* (1982) и др. [23].

Возможно, его привлекали качества поэта как «неистребимого романтика и доброго философа, не терявшего веру в красоту жизни» (такой характеристики удостоился А. Гужель в одном из публицистических материалов [57]). Очевидно, что их тандем отличали, помимо любви к искусству, общие взгляды на жизнь и эстетические идеалы.

Говоря об образном строе романсов А. Стырчи на стихи А. Гужеля, отметим, что три из них – *Noaptea pe lac*, *Iluzii* и *Te aștept* – являются яркими примерами любовной лирики. Ожидание свидания, ночная тишина, плеск весел, отражающиеся в воде огни – эти образы, явные или иллюзорные, находят яркое воплощение в строках поэтического текста. Природа выступает символом негаснущего любовного чувства: листва, ветви, озеро, тропинка, небо над головой – все тесно переплетено с образом того единственного человека, который в душе героя или героини остается вечно молодым, сколько бы времени ни прошло с момента первой встречи. Во всех трех романсах рефреном являются философские раздумья о пройденном жизненном пути.

Иная тематика свойственна романсу *Struguri de Moldova*, посвященному родной земле. В центре поэтического текста – отражающие улыбку солнца гроздья винограда, как один из символов, олицетворение бессарабского края. Впрочем, и это стихотворение содержит образ «милрой с ее лучистыми очами, светящимися в спелых ягодах».

Noaptea pe lac

Романс *Noaptea pe lac* (*Озеро ночное*, в переводе Э. Кодэу) был написан А. Стырчей в 1958 г. Поэтический текст произведения воссоздает ночную картину Кишиневского озера: плеск весел на волнах, дремлющие деревья, светящиеся огни на воде. Словно опьяненный красотой природы, герой срывает цветок одуванчика, призывая его в свидетели: *Noaptea lacul mă îmbie / Și lopeți îmi de în mână, / Rup un fir de păpădie / Ca un martor să-mi rămână*. И лишь в заключительном куплете становится понятно, что ночной пейзаж напомнил герою состоявшуюся когда-то первую встречу. Прошли годы, но он все так же видит свою возлюбленную глазами молодого романтика.

Романс *Noaptea pe lac* написан в куплетной форме с припевом (Таблица 2.1) и включает в себя три куплета. Куплет представляет собой большой сложный период, состоящий из двух простых периодов-предложений (4+4 + 4+6). Припев также решен в форме сложного периода (4+4 + 4+6), между предложениями которого помещена двухтактовая фортепианная связка (тт. 35–36).

Таблица 2.1. А. Стырча. Схема формы романса *Noapte pe lac*

Форма	Вст. 1 ф-но (<i>c</i>)	Вст. 2 ф-но	: Куплет		Припев :				Кода
			<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	Связка ф-но	<i>c</i> ¹ Вст. 1 голос+ф-но	Вст. 2 ф-но	Вокализ
			(сложный период)		(сложный период)				
Количество тактов	4	4	4+4	4+6	4+5	2	4+5	4	12
Начальный такт	1	5	9	17	27	35	37	45	49
Тональный план	<i>F</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d – fis</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>F – d</i>	<i>d</i>	<i>g</i>
							<u>3-я вольта:</u> <i>B – g</i>	<i>g</i>	

Примечательно использование в романсе музыки восьмитактового фортепианного вступления. Оно делится на две части: вступление ко всему произведению (назовем его вступлением-1) и вступление к куплету (обозначим его как вступление-2). В конце припева помещено вступление-2 (тт. 45–48), при этом на музыке вступления-1, но с участием голоса, строится второе предложение припева *c*¹ (1-я и 2-я вольты, тт. 41–44) – таким образом автор неоднократно повторяет весь вступительный материал с вариационными изменениями некоторых разделов. Наиболее оригинальное варьирование представлено в 3-й вольте, где материал проводится на кварту выше, в тональности субдоминанты (*g-moll*), в которой далее изложена кода и в которой, вопреки сложившимся традициям, заканчивается произведение. Отметим еще одну оригинальную гармоническую деталь: использование модуляции в неродственную тональность в конце первой части (*d-moll – fis-moll*).

Размер 3/4 и характерная фактура аккомпанемента придают изложению вальсовый характер (авторское указание: *Tempo giusto di valse*). Исполнительская ремарка *appassionato* (страстно) с первых же тактов характеризует грани любовной лирики. В конце вступления автором предписано существенное замедление (*molto ritenuto*), после чего темп становится более умеренным, а характер музыки – более певучим: *Poco meno Cantabile*. Наряду с вальсом, музыке произведения свойственны и элементы жанра *hora mare* (Пример 2.1). Фольклорные черты проявляются в ритмических формулах [60, с. 43–44], а также в ладомелодических и гармонических особенностях: использовании параллельных тональных центров *F* и *d*, элементах фригийского и дорийского ладов.

Пример 2.1. А. Стырча. *Noaptea pe lac*, куплет

Poco meno Cantabile
mp

Noap - tea la - cul mă îm - bi - e

Și lo - peți îmi dă în mă - - nă.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The tempo and mood are indicated as 'Poco meno Cantabile' and the dynamic as 'mp'. The lyrics are in Romanian. The first system contains the first two lines of the verse, and the second system contains the next two lines. The piano accompaniment features a steady, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Вокальная партия куплета написана для невысокого голоса в средней тесситуре. Мелодическую линию певца не отличает обилие верхних звуков – композитор скорее акцентирует донесение вокалистом смысла поэтического текста и создание музыкального образа, нежели демонстрацию всех голосовых возможностей. В припеве в партии певца продолжается спокойное поступенное движение, что дает возможность показать кантиленное пение без скачков на широкие интервалы. В отличие от романсов раннего периода, произведение не содержит кульминации, в чем можно усмотреть влияние на романс особенностей жанра песни.

Кода произведения включает вокализ на гласном *a*. Вокализ заканчивается длинным звуком *ppp* с темповым замедлением, что требует от певца идеального звуковедения и распределения дыхания: известно, что на *ppp* дыхание расходуется очень быстро, необходимо удерживать и контролировать его подачу мышцами диафрагмы.

Struguri de Moldova

Романс *Struguri de Moldova* (*Гроздь винограда*, в переводе В. Майорова) был написан А. Стырчей в 1966 г. Тематически и музыкально он существенно отличается от трех остальных, в основу которых положены стихи А. Гужеля. Романс посвящен теме, связанной с прославлением родного края. Другая особенность произведения – его песенно-танцевальный характер.

Поэт воспевает гроздь винограда, отражающиеся в них улыбку солнца, синее небо и сияющие глаза красавицы:

Struguri de Moldova, De albastrul bolții
Struguri-strugurei, Sunt ciorchinii plini,
Parcă râde mustul Sau de ochii mândrei –
Soarelui în ei! Licăr de lumini?

Романс (6/8, *Andantino semplice*), написанный в куплетной форме, включает в себя 3 куплета. Куплеты представляют простую двухчастную репризную форму, части которой объединены фортепианной связкой (Таблица 2.2)

Таблица 2.2. А. Стырча. Схема формы романса *Struguri de Moldova*

Форма	Вступление-1	: Куплет (простая 2х-частная репризная форма) :					Кода
		Вступление-2	<i>a</i>	связка (Вст.1, 2)	<i>b+a</i>	Вступление-1	
Количество тактов	2	2	4+4	3	4+5	2	11
Начальный такт	1	3	5	12	15	23	24 3 вольта
Тональный план	<i>F-d</i>	<i>F-d</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>

В пьесе *Struguri de Moldova* А. Стырча использовал прием, который впервые был опробован им в романсе *Noaptea pe lac*: пьеса начинается двухтактовым вступлением ко всему произведению (вступление-1), после чего следует вступление к куплету (вступление-2). Варьированный материал вступлений 1 и 2 комбинируется в связке между частями (тт. 12–14).

Вокальная мелодия и танцевальная фактура фортепианной партии содержат интонационные и ритмические черты жанра *hora mare*. Музыка напоминает народные песни в сопровождении ансамбля молдавских лэутаров: об этом свидетельствуют ритмический рисунок, попеременная смена параллельных мажора и минора, некоторые ладовые особенности (повышенная IV ступень мажора, пониженная II минора), мелизматические украшения (Пример 2.2).

Пример 2.2. А. Стырча. *Struguri de Moldova*, куплет

Andantino semplice

mf
Stru - guri de Mol -



Обращают на себя внимание темповые замедления в конце ряда фраз (*poco ritenuto*, *rallentando*). После них, видимо, должно последовать указание вернуться к первоначальному темпу (в начале т. 12, в т. 24), но автором не проставлена соответствующая ремарка, что требует от исполнителей самостоятельного решения.

Романс написан в удобной для пения тесситуре, но вокальный диапазон предполагает у мужского голоса наличие хорошо подготовленных верхних звуков, выверенных за счет середины диапазона и не отличающихся от нее по округлости. Спокойная лирическая мелодическая линия дает возможность вокалисту показать наработанную кантилену и сглаженное ровное пение. Вокальная партия начинается *mf*, динамически вырастая к концу первой части. Во второй части продолжается постепенное *crescendo*, приводящее к самому высокому звуку *e¹* на словах *de ochii mândrei*: выделенный фермой, этот момент является кульминацией куплета.

Второй и третий куплеты по музыке идентичны первому. Кода повторяет последний пятитакт и заканчивается вокальным взлетом на звук *f¹*, которую певец должен выдержать на протяжении трех тактов. Идеальным вариантом исполнения верхней ноты можно считать грамотную филировку звука от *p* к *f*, не сразу набрасываясь на кульминацию, а постепенное «раздувая» дыханием вокальную вершину. Впрочем, для тех исполнителей, которые еще не вполне достигли технических высот, композитор предусмотрел вариант на октаву ниже.

Романс *Struguri de Moldova* весьма выигрышен с точки зрения вокальной техники и возможностей голосового аппарата. Диапазон в полторы октавы с демонстрацией верхнего регистра, наличие кульминаций дают возможность певцу показать свой потенциал.

Iluzii

Романс *Iluzii* (*Иллюзии*, в переводе Е. Пахомовой) создан А. Стырчей в 1966 г. Стихотворение содержит раздумья о пройденном жизненном пути, о тех иллюзиях, которые сопровождали героя в прошлом. *Boțite, frunzele dispar, / Ca ruginitele iluzii* (*Засыхают, исчезают листья, как ржавчина иллюзий*) – эти строки выступают символом

времени, которое невозможно вернуть назад. Но герой счастлив настоящим, видя рядом любимую женщину «без иллюзий». Единственное его желание – просто молчать «со звездами в ладонях»: *Vreau să tăcem plecați pe stînci / Cu stelele în palmă-ți puse...*

Романс *Iluzii* (3/8, *Andante pensieroso*) написан в простой трехчастной репризной форме *a b a₁* (Таблица 2.3).

Таблица 2.3. А. Стырча. Схема формы романса *Iluzii*

Форма	Вступ- ление	a			Связка	b		Вступ- ление	a ₁		Кода- вокализ
		a	Св.	b		c	d		a ₁	e	
Количество тактов	12 (4+4+4)	12 (6+6)	3	13 (7+6)	7	21	9	5+ 13	20	18	7
Начальный такт	1	13	25	28	41	50	70	75	80	99	109
Тональный план	<i>gis – a</i>	<i>a – as</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c – d</i>	<i>d dor.–F</i>	<i>F–f</i>	<i>gis</i>	<i>a – Es</i>	<i>a</i>	<i>a</i>

Открывается романс двенадцатитактовым фортепианным вступлением (*pp*, *molto espressivo*, *legatissimo*). Размер 3/8, темп *Andante*, фактура придают музыке характер неспешного вальса. Первая часть представляет собой большой период неповторного строения (*a + b*). Первое предложение (*a*) начинается в тональности *a-moll* и строится на тоническом органном пункте, лишь в конце происходит модуляция в неродственную мажоро-минорную тональность *as-moll*, энгармонически равную *gis-moll* (корреспондирующую с тональностью, в которой начинается фортепианное вступление).

Вокальная партия продолжает заданную вступлением образную и музыкальную линии. Партия певца состоит из двух протяженных фраз (6+6), которые дают возможность вокалисту показать кантилену и широкое дыхание. Вокальная и фортепианная партии дополняют друг друга, фортепиано становится не только опорой вокалисту, но и его равноправным партнером. Каждая фраза в партии певца оканчивается выдержанным звуком, на фоне которого появляется мелодическая реплика фортепиано, демонстрируя таким образом постоянное взаимодействие между участниками диалога (Пример 2.3).

Пример 2.3. А. Стырча. *Iluzii*, раздел *a* первой части

The image shows a musical score for the first part of the song 'Iluzii'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef and starts with the lyrics 'Ca ro - to - coa - le lungi de fum,'. The piano accompaniment is in a bass clef and features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (pff). The score is marked with 'rit.' and 'pff'.

Между первым и вторым разделами первой части помещена короткая фортепианная связка, характер которой автор подчеркивает указанием *Poco animando*. Мелодия здесь проводится в тенорово-альтовом регистре в партии левой руки. Связка готовит появление второго раздела (*b*), строящегося на новом материале в тональности *c-moll*. В фортепианной и вокальной партиях, в которых мелодия проводится каноном, подчеркивается интервал увеличенной секунды *es-fis*, придающий музыке эмоциональный надлом (Пример 2.4).

Пример 2.4. А. Стырча. *Iluzii*, раздел *b* первой части

Протяженная фортепианная связка (тт. 41–47) обеспечивает переход к среднему разделу формы. Тема проводится в партии правой руки в высоком регистре в октаву с акцентированием отдельных звуков. В этом разделе происходит значительное эмоциональное нагнетание: постепенно усиливается уровень динамики (*crescendo* с т. 41), ускоряется темп (*accelerando* с т. 44), внедряются шестнадцатые длительности, объединенные в волнообразные пассажи. Все это создает напряжение, ведущее к кульминационной точке (т. 48), в момент достижения которой вступает средняя часть формы, вносящая в музыку существенный контраст.

Начало второй части – *Listesso tempo* – ознаменовано сменой размера на 2/4, резким понижением динамического уровня (*fp*), изменением тональности (*d-moll*) и фортепианной фактуры, которая здесь решена в виде арфообразной восходящей фигуры. Мелодическая линия вокалиста носит вначале довольно спокойный характер, но во втором разделе (*d*) усиливается волнение, создаваемое с помощью *accelerando* и *crescendo*. Оно приводит к яркой генеральной кульминации, начало которой (т. 65)

приходится на протяженный звук f^2 в вокальной партии. Массивные синкопированные аккорды фортепиано на ff позволяют достичь высшей точки напряженности (т. 69). Здесь начинается вокальный монолог, изложенный на многозвучном аккорде в партии фортепиано, который вскоре прекращает звучать в силу естественного затухания звука инструмента и оставляет вокалиста без сопровождения (Пример 2.5).

Пример 2.5. А. Стырча. *Iluzii*, монолог – окончание второй части

The musical score for the monologue 'Iluzii' by Al. Styrca is presented in three systems. The first system is marked 'ad lib.' and 'ff'. The second system is marked 'p' and 'Meno mosso'. The third system is marked 'pp' and 'con sordini'. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: 'Tu ești a - ici! Tu ești a - ici! vreau să te a - lin, să te ve - ghez fă - ră i - lu - zii!'.

Монолог певца основан на коротких фразах, отделяемых друг от друга ферматами и цезурами. Такое строение мелодической линии (авторское указание *ad libitum*) создает ощущение прерывающегося от волнения дыхания. Особенно важной стороной певческого процесса в монологе является дикция, доносящая до слушателя смысл повествования.

Знаменательно, что начало монолога А. Стырча выделяет повторением восклицания: *Tu ești aici!*, чего нет в поэтическом оригинале. Подчеркнутая таким образом фраза приобретает характер ключевой: былые заблуждения остались в прошлом, но рядом находится человек, которого можно любить «без иллюзий».

К началу третьей части (*pp*, *Meno mosso*) постепенно наступает успокоение. Варьированная реприза (a_1) начинается шеститактовым вступлением, в котором возвращается первоначальный размер 3/8 и звучит фортепианная тема, впервые изложенная в начале романса. Первый раздел репризы с некоторыми изменениями повторяет вокальную тему первой части, заканчиваясь у вокалиста на f^2 с филировкой голоса от f к p (т. 89) – это третья кульминация. Для исполнения высокого звука певцу необходимо мышцами диафрагмы отрегулировать поток дыхания, постепенно убирая громкость звучания и сохраняя при этом мягкость и тембральную окраску голоса.

Второй раздел (e) основан на новом музыкальном материале, но в нем звучат отдельные интонации из средней части формы. Реприза заканчивается октавным нисходящим скачком e^2-e^1 в партии певца. После этого следует кода-вокализ на теме

первой части, соединяющая, как арка, начало и окончание произведения и исполняемая закрытым ртом на *piano*, как будто растворяясь в последних аккордах фортепиано.

Te aştept

Романс *Te aştept* (*Жду тебя*, в переводе В. Майорова) написан А. Стырчей на стихи А. Гужеля в 1968 г. Стихотворение, положенное в основу произведения, рисует образ ожидания, но это ожидание имеет непредсказуемую развязку. С волнением и тоской герой бродит по узкой тропе, навевающей милые сердцу воспоминания. Перед глазами вновь и вновь проходят грезы, как будто годы не знают границ: *Parcă visul trece iar și iar, / Parcă anii n'au nici ei hotar...* Возникает образ возлюбленной, переплетающийся с картиной природы: вот избранница стоит под липой, нежная, очаровательная, задумчивая, над ней листва, ветви, небо, но... все это тает, как мираж на воде. И только шелест листьев остается, как напоминание о призрачном видении.

Романс *Te aştept* (4/4, *Larghetto poetico e flessibile*) написан в простой трехчастной репризной форме *a b a₁* (Таблица 2.4).

Таблица 2.4. А. Стырча. Схема формы романса *Te aştept*

Форма, темат. материал	Вступление	<i>a</i> (период)		связка	<i>b</i> (период)		<i>a₁</i> (период)		Кода
		<i>a</i>	<i>b</i>		<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a₁</i>	<i>b₁</i> вокализ	
Количество тактов	5	8 4+4	9 4+5	3	7 4+3	5	8 4+4	2	4
Начальный такт	1	6	14	22	25	32	37	45	47
Тональный план	<i>As</i>	<i>h – g – Es</i>	<i>d – a</i>	<i>fis</i>	<i>Fis</i>	<i>f – h</i>	<i>h</i>	<i>d frig.</i>	<i>G mixolid.</i>

Открывается романс пятитактовым вступлением, начало которого впоследствии неоднократно встречается на протяжении произведения, выступая связующим звеном между частями. Первая часть (*Con calore*) решена в форме большого сложного периода, вокальная партия продолжает заложенное во вступлении поступенное движение восьмью длительностями. Важную роль для вокалиста играет первая нота *fis²*, ее необходимо сбалансировать в нёбе столбом дыхания, выверяя собранный, попадающий сразу в резонаторы звук.

Широкие певческие фразы позволяют певцу показать идеальное *legato* и наличие хорошего звуковедения, а также взятые в высокой вокальной позиции верхние звуки, открывающие второе предложение (*Con anima*). В целом мелодию нельзя назвать простой, она изобилует хроматизмами, отражающими сложную ладогармоническую основу. Но фортепианная партия в первой части дублирует мелодическую линию певца, служа ему интонационной опорой (Пример 2.6).

Пример 2.6. А. Стырча. *Te aştept*, первая часть *a*

[Larghetto poetico e flessibile]
mp *Con calore* *mf*

Te aş-tept cu zbu-cium și cu dor. Ră-tă-cind pe străm-ta că - ră - ru - ie.

Вторая часть, контрастирующая первой, с самого начала отмечена внутренним движением (*Poco a poco più mosso*). Вокальная мелодия изложена короткими фразами: композитор будто стремится их отрывистостью показать накал чувств задыхающегося от волнения героя, которому видится облик возлюбленной. Второй раздел (*Poco più mosso, estatico*) содержит яркую эмоциональную кульминацию, чему способствует и широкий диапазон аккордов в партии фортепиано. Следует подчеркнуть интонационную сложность вокальной мелодии, с которой певец фактически остается один на один, поскольку фортепиано здесь ведет свою, контрастную, линию, и его диссонантная вертикаль не поддерживает вокалиста. Заканчивается вторая часть на звуке g^2 у певца, на фоне которого в партии фортепиано снова звучит тема, впервые изложенная во вступлении.

В репризе материал первой части представлен с некоторыми изменениями. Отличия заключаются в большей фактурной развитости фортепианной партии, а также в значительном сокращении второго предложения, которое сводится к двухтактовому вокализу на гласном «а». Продолжающая его фраза *Lung foșnește frunza, numai ea...* фактически играет роль коды, которая заканчивается у певца высоким g^2 , звучащим три такта подряд на *p* и *diminuendo* (Пример 2.7).

Пример 2.7. А. Стырча. *Te aştept*, кода

dim e rall *a tempo*

Lung foș-neș-te frun-za, nu-mai ea.

dim e rit. *rit.*

С точки зрения вокальной техники романс дает певцу возможность показать все грани голосовых возможностей. Достаточно широкий диапазон, высокая тесситура,

сложная изломанность мелодической линии, скачки на широкие интервалы качественно отличают это произведение от романсов-песен, написанных ранее.

2.2. Вокальное творчество второй половины 1960-х гг. на стихи Г. Водэ

Среди камерно-вокальных произведений, созданных А. Стырчей на стихи поэтов Молдовы, выделяются написанные в 1966 г. романсы на стихи Георге Водэ: *Acuarelă de iarnă*, *Acuarelă de primăvară* и *Ferestre*. Г. Водэ⁸ относится к ярким представителям поколения «шестидесятников». Высоко оценивая значение деятельности поэта, Михай Чимпой отмечает, он «сохранил неугасимым факел здравого смысла в поэзии шестидесятых годов, с энтузиазмом и непримиримостью говоря обо всех вещах, событиях, явлениях, человеческих поступках» [96, с. 5]. В стихах Г. Водэ привлекают философская глубина, изящество стиля. В них отразились главные темы его творчества – любовь к родному краю и отчуждению дому, взаимоотношения человека с окружающим миром, связь поколений.

В романсах на стихи Г. Водэ обращает на себя внимание необычное для А. Стырчи построение звуковой вертикали. В гармоническом и интонационно-мелодическом решении музыкальной ткани не наблюдается четкой тональной основы. При явной тоникальности определенных звуков автор часто избегает ощущения тональности, усложняя вертикаль различными добавочными звуками. Тональные центры меняются на протяжении формы, создавая зыбкую, неустойчивую канву. Здесь уместно сделать ссылку на анализ всех трех романсов, произведенный Е. Вдовиной, которая находит в гармоническом языке нечеткость тональных контуров, зыбкость устоев и ладовое разнообразие [18, с. 71–74].

Acuarelă de iarnă

Стихотворение *Acuarelă de iarnă* (*Зимняя акварель*, в переводе В. Майорова, 1966 г.) посвящено радостной встрече первых снежинок. Стремясь поймать их в ладони, человек словно возвращается в детство.

⁸ Георге Водэ (1934–2007) – поэт, журналист, сценарист и режиссер, основатель поэтического кинематографа Молдовы. Окончил филологический факультет Кишиневского педагогического университета им. И. Крянгэ (1959) и Высшие курсы режиссеров и сценаристов в Москве (1966). Среди снятых Г. Водэ документальных и художественных фильмов – *Свадьба* (1965), *По осени* (1966), *Нужен привратник* (1967), *Один перед любовью*, *Мария* (1969), *Лето рядового Дедова* (1971). Является автором ряда изданных поэтических сборников: *Zborul semințelor*, *Focuri de toamnă*, *Ploaie fierbinte*, *Aripi pentru Manole*, *Frumos să-i fie pururi chipul*, *Inima alergând*, *De dorul vieții*, *de dragul pământului* и др. В разные годы работал сценаристом и режиссером киностудии *Молдова-филм*, литературным консультантом Союза писателей Молдовы. Лауреат Государственной премии МССР (1986) [104].

Романс *Acuarelă de iarnă* (4/4, *Andante poetico*) написан в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой, *A B A₁* (Таблица 2.5).

Таблица 2.5. А. Стырча. Схема формы романса *Acuarelă de iarnă*

Форма, тематич. материал	Вступление	<i>A</i> (простая двухчастная)			
		<i>a</i> (период)	связка- вступление	<i>b</i> (неделимый период)	связка- переход
Количество тактов	2	4 + 4 + 5	4	8	1
Начальный такт	1	3	16	20	28

<i>B</i> (простая двухчастная)				<i>A₁</i> (период)		Кода
связка- вступление	<i>c</i> (период)	связка- вступление	<i>d</i> (предложение)	связка- вступление	<i>b₁</i> (неделимый период)	
1	3 + 3	1	4	2	8	3
29-30	30	36	37	41	43	51

Романс открывается двухтактовым фортепианным вступлением, ниспадающие арпеджированные аккорды которого создают картину монотонного движения падающих снежинок (авторская ремарка: *lontano, uguale* – ит.: далеко, однообразно). Раздел *a* представляет собой период, состоящий из трех предложений. Первое начинается на *p*, как бы издалека (*Primii fulgi din lunga depărtare*), во втором динамика усиливается (*Cad încet, pământ acoperindu-l...*). Начальные такты вокальной партии, повторяющие нисходящую мелодическую линию вступления, согласно авторскому указанию, должны быть исполнены очень певуче (*ben cantabile*), на хорошем *legato* (Пример 2.8).

Пример 2.8. А. Стырча. *Acuarelă de iarnă*, раздел *a*

The image shows a musical score for the first part of the song 'Acuarelă de iarnă'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante poetico' and 'ben cantabile'. The piano part features arpeggiated chords. The lyrics are: 'Pri-mii fulgi din lun-ga de-păr-ta-re cad în-cet, pă-mân-tu a-co-pe-rin-du'.

В третьем предложении происходит оживление темпа (*poco animando*), что, наряду с восходящим движением аккордов в фортепианной партии, отражает смену настроения: желание детей и взрослых поймать снежинки в ладони (*Și prin ei aleargă mic și mare...*).

Второй раздел первой части (*b*) построен на последней строке поэтической строфы, продолжая и завершая идею четверостишия (*Clipa lor în palme s-o cuprindă, s-o cuprindă...*). Это объясняет сходство интонаций разделов *a* и *b*. При этом во втором разделе ритмическое движение становится более размеренным, а мелодическое развитие

как бы застревает на месте – так готовится первая кульминация романса, на которую приходится динамическая вершина на *f*. В вокальной партии при этом происходит смена размера (с 4/4 на 3/4), который совмещается с размером 9/8 в партии фортепиано (тт. 26–27). Нисходящие арпеджированные аккорды создают фактурную арку со вступлением.

Вторая часть (*B, Poco più mosso, 4/4*) вносит черты контраста. Поэт сравнивает первый снег с карнавалом: радуется земля, смеются люди и пшеница в поле. Между частями помещена однотоковая связка-переход, после которой вводится небольшое фортепианное вступление. В арфообразном нисходящем движении подчеркивается верхний голос ($a^2 - a^1$), задающий тон вокальной партии. Первые две фразы вокального периода (раздел *c*) представляют собой два звена восходящей секвенции (*D миксолидийский – E миксолидийский*). Раздел *d (Più mosso)* строится на относительно новом материале, отражая веселье карнавала: *Râde omul, râde omul prins în joc pe stradă...*

Далее, желая придать форме закругленность, композитор выделяет из второго катрена поэтического текста последнюю строку и использует ее как материал для варьированной репризы сложной трехчастной формы, *A₁ (Tempo iniziale): Grâul verde râde în câmpie, în câmpie...* Реприза содержит материал раздела *b₁* первой части, который, будучи изложенным на уменьшенную квинту выше, звучит здесь с бóльшим эмоциональным подъемом. Возрастающий динамический накал подготавливает главную кульминацию произведения: взлет в вокальной партии на g^2 и *crescendo* до достижения *f* (т. 49). Этот момент совпадает с акцентированными аккордами коды (тт. 49–50), которая внезапно завершается материалом первой части на *subito p*. Нисходящие арпеджио на *pp*, *diminuendo* и *allargando* создают эффект постепенного истаивания, исчезновения контуров акварельного образа.

В основе романса *Acuarelă de iarnă* лежит мелодическая кантилена, предполагающая наличие у певца хорошего *legato*. Исполнитель может продемонстрировать собранный, полетный, опертый на дыхание звук. В вокальной партии почти нет скачков на широкие интервалы, но, вместе с тем, встречаются не очень удобные интонационные ходы (на ув. 4, ув. 2, скачки на ум. 5, м. 7). В целом партия вокалиста написана в средней тесситуре, мелодическая линия не поднимается выше e^2 , лишь в конце пьесы появляется g^2 на *forte*.

В плане формы любопытно широкое применение функционально различных фортепианных отыгрышей. Например, тт. 16–19 можно определить как связку-вступление, которая интонационно и фактурно вначале завершает раздел *a* (тт. 16–17), а

затем предвосхищает раздел *b* (тт. 18–19). Аналогичные связки встречаются и позже: так, первая и вторая части соединены связкой-переходом (т. 28) и связкой-вступлением (т. 29–30). Наконец, связка-вступление в тт. 41–42 подготавливает видоизмененную репризу. К характеристике фортепианных отыгрышей следует прибавить то, что они неоднократно выполняют роль фактурной арки между различными разделами формы.

Acuarelă de primăvară

Короткое стихотворение Г. Водэ *Acuarelă de primăvară* (*Весенняя акварель*, в переводе Э. Кодэу, 1966 г.) повествует о том времени, когда природа пробуждается от зимнего сна, стряхивая с себя дожди и холода, ликуя в потоках света и весенних запахов и побуждая человека к труду. Романс *Acuarelă de primăvară* (6/8, *Andante sensibile*) написан в простой двухчастной форме (*a b*) со вступлением и масштабной кодой, построенной из двух разделов (Таблица 2.6).

Таблица 2.6. А. Стырча. Схема формы романса *Acuarelă de primăvară*

Форма	Вступление	<i>a</i> (период)	связка- заключение	связка- вступление	<i>b</i> (период)	Кода
Количество тактов	7	8 (4+4)	1	1	15 (7+8)	13 (5+8)
Начальный такт	1	8	16	17	18	33

Семитактовое фортепианное вступление начинается неспешной мелодической линией в партии правой руки на *p* с постепенным динамическим нарастанием. Обращает на себя внимание прихотливая акцентировка, связанная с переменностью метра: хотя при ключе обозначен размер 6/8, автором применяется группировка, свойственная 3/4 и 12/8. Партия левой руки (*legatissimo*), включающая движение по хроматическим полутонам, создает зыбкий, мерцающий фон. Заканчивается вступление арпеджированным доминантовым аккордом на фермате, готовящим вступление певца (Пример 2.9). Вокальная линия носит кантиленный характер. Автор не проставил фразировочных лиг, но, в зависимости от желания и технических возможностей певца, предложения периода можно исполнять либо на едином дыхании по 4 т., либо разделив их на две фразы по 2 т., в соответствии с делением поэтического текста: *Se scutură natura (v) de ploaie și de frig.* Вокалист, уверенный в правильном звукоизвлечении, может исполнять фразы текучим *legato* на одном дыхании.

Пример 2.9. А. Стырча. *Acuarelă de primăvară*

The musical score is for the piece 'Acuarelă de primăvară' by A. Stryca. It is written in 6/8 time and includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked '[Andante sensibile]' and the dynamics range from 'p' to 'mp'. The lyrics are: 'Se scu - tu - ră na tu - ra de plo - aie și de frig.'

Аналогично строится и второе предложение, в которое дважды включена фраза *Și omul e gata de muncă*. Фортепиано вторит мелодии певца арфообразными аккордами, которые «зависают» на ферматах в конце предложений.

После фортепианной связки-вступления (*poco ritenuto*) начинается вторая часть *b*, выдержанная в более сдержанном темпе, *sostenuto*. Она представляет собой период, состоящий из коротких вокальных фраз, разделенных однотактовыми фортепианными отыгрышами (*Lumina răsare / din cele patru zări*). Фортепиано, в партии которого воспроизводится фактура вступления, с одной стороны, создает вибрирующий фон для вокальной мелодии, а с другой – вступает с ней в диалогическое взаимодействие. В конце части дважды повторяется ключевое слово *Primăvară!* – главная мысль всего произведения, обеспечивающая плавный переход к коде романса.

Кода, основное содержание которой представлено восторженными восклицаниями: *Primăvară! E primăvară! E primăvară!*, начинается у вокалиста из затакта высоким звуком g^2 на фермате. Следующая фраза звучит на *f* и содержит кульминацию всего произведения (у вокалиста это нота as^2). В коде происходят постоянное чередование размеров 4/4 и 3/4, а также динамическое нагнетание и смена темпа на *Allegro estatico* в последнем разделе. Второй раздел коды заканчивается в одноименном мажоре как апофеоз ликования в связи с наступившей весной.

В романсе налицо явное превалирование музыкального текста над поэтическим. Достаточно скромное по содержанию и масштабам стихотворение Г. Водэ развито А. Стырчей благодаря повторам отдельных фраз, которым придается значение ключевых, а также фортепианным вступлениям, отыгрышам-связкам и заключениям. Вообще, фортепианной партии принадлежит значительная роль в процессе формообразования, она не только создает эмоциональный фон, но и выполняет важную архитектурную функцию. Фортепиано также участвует в диалогических переключках с вокальной партией, существенно оживляющих музыкальную ткань.

Ferestre

Романс *Ferestre* (Окна, в переводе В. Майорова, 1966 г.) отличается от других произведений на стихи Г. Водэ драматическим содержанием. В центре стихотворения – окна как символ родительского дома, как бессонные глаза, светящиеся любовью и ждущие нас в любое время дня и ночи. Но мы приходим слишком поздно: погас огонь в не дождавшихся нас окнах, и только звезды горят в них, как слезы. *Ferestre* – драматический монолог, горестные размышления о прошлом и настоящем.

Романс *Ferestre* (4/4, *Lento ma non tanto*) написан в простой трехчастной репризной форме *a b a₁* (Таблица 2.7).

Таблица 2.7. А. Стырча. Схема формы романса *Ferestre*

Форма	Вступление	1 часть <i>a</i> (период)	2 часть <i>b</i> (период)	Реприза <i>a₁</i> (период)
Количество тактов	4	11 (5+6)	18 (8+10)	11 (4+7)
Начальный такт	1	5	16	34

Романс открывается четырехтактовым фортепианным вступлением. Неспешная мелодическая линия в альтовом регистре пронизывает фактуру наподобие набата. Сопровождающие ее триоли и квинта глубоко в басу должны быть исполнены тихо и мягко (*molto espressivo, sempre legato*), погружая слушателя в ностальгическое настроение. Затаенно, на *p* начинается мелодия в партии вокалиста (*Ferestre părintești, / Ferestre...*). (Пример 2.10). Короткие фразы, перемежающиеся фортепианными отыгрышами, – словно отголоски воспоминаний. Фортепианная партия служит им не только гармоническим фоном, но и интонационной поддержкой, вторя в разных голосах.

Пример 2.10. А. Стырча. *Ferestre*

The musical score for "Ferestre" is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the alto register with triplets and a bass line with a quintuplet. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part providing harmonic support and intonational reinforcement.

Любопытен гармонический план раздела *a*, в котором сопоставлением вводятся далекие друг от друга тональности: *h-moll*, *es-moll*, *g-moll*. Подобные тональные планы можно обнаружить в таких романсах А. Стырчи, как *Весенняя акварель* на стихи Г. Водэ, *Иллюзии* и *Жду тебя* на стихи А. Гужеля, а в более раннем творчестве – в пьесах *День вечереет* и *Вечер* на стихи Ф. Тютчева. Для удобного соединения тональностей композитор использует, в частности, энгармоническую замену звуков: *fis = ges* (тт. 6–7)⁹.

В основе второй части *b* лежит наиболее развитый фрагмент стихотворения, содержащий завязку драмы: *Când am fost mic, / Când am crescut, / Când am îmbătrânit... / M-ați așteptat / Cu lumina trează, / V-ați întunecat, / Și eu n-am mai venit...* Вокальные фразы постоянно прерываются паузами – герой как бы задыхается от волнения, вспоминая о родительском доме, ожидавшем сына много лет. «Большинству романсов А. Стырчи, – пишет З. Столяр, – свойственна развитая и выразительная вокальная партия. При этом стремление композитора к широкой кантилене, к певучести мелодического материала не исключает использования речитатива» [54, с. 7]. Именно речитативный характер мелодической линии в данном случае оказался необходимым А. Стырче для передачи содержания стихотворения Г. Водэ.

Фортепианная фактура второй части обогащается общим регистровым подъемом и введением глубокого органного пункта. Динамическое нагнетание приводит к генеральной кульминации в конце раздела: настойчивые массивные акцентированные триоли (*marcando*) на *ff* и многозвучные «повисшие» аккорды на *sf* в партии фортепиано, восклицания в вокальной партии с восходящими скачками – сначала на сексту $g^1 - e^2$, а затем на дециму $e^1 - g^2$ – завершают среднюю часть трехчастной формы. Обращает на себя внимание использование здесь приема тихой кульминации: для высокого звука g^2 предусмотрены *piano* и *diminuendo* (родительские окна погасли, не дождавшись сына).

В репризе возвращается первоначальный темп (*Tempo I*). У певца снова появляются короткие фразы на фоне триолей аккомпанемента, однако материал вокальной партии предстает в видоизмененном виде, в соответствии со строением поэтического текста. Общая атмосфера становится более напряженной (авторское указание: *doloroso*). Меняется тональность (*b-moll* вместо *h-moll*), в фортепианной фактуре на передний план выходит «набатная» мелодическая линия, как бы символизирующая горечь утраты: *Am venit / Acum în amurg... / Ard în ele / Lacrimile – / Prelinse stele...*

⁹ Аналогичный прием энгармонической замены использован в пьесе *Вечер* раннего периода творчества [11, с. 101].

Романс заканчивается трехтактовым *fis² ad libitum* в партии вокалиста, на который накладывается восходящий многослойный фортепианный аккорд *morendo* – как образ возносящихся к небу оконных звезд. В этом вознесении можно найти отражение характерного для творчества Г. Водэ образа полета, о котором Т. Бутнару пишет: «Полет – это отрешение от земного, он означает неутомимость творчества, устремление к чистым областям духа, представленное „высшим искусством”. Лирический герой поэзии Г. Водэ углубляет через полет собственное земное состояние» [80].

Ferestre – один из немногих романсов А. Стырчи, лишенный светлых лирических красок. Безусловно, на музыкальный язык произведения наложило отпечаток содержание стихов: герой не может простить себе эгоизм и равнодушие по отношению к самому близкому: родительскому дому, свету родных окон.

В вокальном отношении произведение написано достаточно удобно, с редко встречающимися верхними звуками и скачками на широкие интервалы. Дробная фразировка не подразумевает наличие широкого дыхания, что значительно облегчает певческие задачи. Вместе с тем, вокалисту необходимо передать особенности речитативно-декламационного стиля и особо позаботиться о дикции, от которой во многом зависит смысл текста, столь важный для восприятия романса.

2.3. Камерно-вокальные произведения конца 1960-х гг. на стихи Г. Виеру

В камерно-вокальном творчестве А. Стырчи среднего периода особое место занимают произведения на стихи Григоре Виеру¹⁰ – одного из самых почитаемых молдавских авторов, внесшего глубокий вклад в национальную культуру. Историк И. Ротару пишет о нем: «второй знаковый поэт Бессарабии, пришедший примерно через полвека после Алексея Матеевича» [цит. по: 90].

Лирика Г. Виеру – это особый пласт молдавского поэтического наследия. Каждое произведение поэта несет индивидуальный философский смысл, открывает новые грани души, глубокое понимание смысла мироздания и скоротечности жизни. Его творчество многогранно и многолико, в нем отражены красота и гармония мира, доброта и милосердие, человеколюбие и гуманизм. Одни из важнейших в творчестве Г. Виеру –

¹⁰ Григоре Виеру (1935–2009) – известный молдавский поэт, публицист и писатель, чьи стихи переведены на 30 языков мира. Окончил Кишиневский педагогический институт им. И. Крянгэ. Работал редактором в различных журналах, в издательстве *Cartea moldovenească*. Автор большого количества стихов для детей, за которые удостоился почетным дипломом Г.Х. Андерсена (1988). Лауреат Государственной премии Молдовы (1978), Лауреат международной премии им. Лучиана Благи в области поэзии (1992), награжден медалью *Эминеску. 150 лет со дня рождения* (Румыния, 2000). Почетный член Румынской академии, Народный писатель Республики Молдова [103].

темы Родины и любви к матери. Эти темы не просто глубоко связаны между собой, они подпитывают и дополняют друг друга. *Piatra este pâine caldă. / Vântul ăsta e vin domnesc. / Și pelinul – busuioc sălbatic*, – пишет Г. Виеру, – *Vine ziua aurindu-mi pâinea. / Vine seara aromindu-mi vinul. / Vine mama îndulcindu-mi gândul* (*Камень – теплый хлеб, ветер – божественное вино, полынь – дикий базилик. Приходит день, золотя мой хлеб, приходит вечер, придавая вкус моему вину, приходит мама, делая сладкой мою мысль*). Тоска по матери, по родному селу, по хлебу, испеченному в печи его детства, – все сливается в тему любви к Родине, столь характерную для произведений поэта.

«Поэту не свойственно упиваться словесными красотами, несмотря на это, а вернее благодаря этому его стихи и песни полнозвучны, их музыкальная ткань отличается изяществом, тонкостью и точностью рисунка» – утверждает М. Чимпой [69, с. 41]. Стихи Григоре Виеру очень напевны, они как будто созданы для того, чтобы быть положены на музыку. Многие композиторы находили и находят вдохновение в его стихах, среди них такие известные авторы, как Д. Гершфельд, С. Шапиро, Д. Георгицэ, А. Муляр, С. Лунгул, В. Загорский, З. Ткач, П. Ривилис, М. Копытман, А. Люксембург, Е. Дога, П. Теодорович, И. Алдя-Теодорович, Я. Райбург и другие.

Не стал исключением и Алексей Стырча, написавший четыре романса на стихи Г. Виеру: *Plai moldovenesc* (1966), *Lăutare, măi!* (1966), *Dor de plai* (1968) и *Cântul mamei* (1968). Пьесы *Plai moldovenesc* и *Dor de plai* посвящены любви к Родине, *Lăutare, măi* – творчеству молдавских народных музыкантов, а *Cântul mamei* – это лирико-драматический монолог матери.

Произведения объединены между собой схожестью структуры – все они написаны в куплетной форме, в трех из них при этом есть вокализы-вставки. Каждое из произведений отличает вкрапление в музыкальную ткань мелизматике фольклорного типа: форшлагов, мордентов, благодаря чему мелодическая линия романсов наполнена молдавским колоритом.

Два из четырех произведений – *Plai moldovenesc* и *Lăutare, măi* – более остальных схожи между собой, их объединяет не только национальная тематика поэтической основы и песенный характер, но и внедрение в музыкальный план имитации народных инструментов – флуера, цимбал, что придает музыке фольклорную окраску. В романсе *Dor de plai* национальное своеобразие музыкального языка обеспечивается типичными фольклорными ритмоинтонационными формулами.

Plai moldovenesc

Романс *Plai moldovenesc* (Молдавский край, перевод И. Рудина, 1966 г.) посвящен родной земле, любовь к которой настолько бесконечна, что может достать и до солнца, и до звезд. Г. Виеру не представлял себе жизни без молдавского края: *De n-ar fi pământul meu, / N-aş mai fi pe lume eu! / Şi de nu mi-ar fi pământul, / N-ar mai fi pe lume cântul!*

Произведение (2/4, *Andante molto espressivo*) написано в куплетной форме с припевом (Таблица 2.8) и состоит из трех куплетов.

Таблица 2.8. А. Стырча. Схема формы романса *Plai moldovenesc*

Форма	Вступление-1	: Куплет (период)			Припев (период) :		Кода вокализ
		Вступление-2	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i> + вокализ	
Количество тактов	6	2	8	9	4	6	4
Начальный такт	1	7	9	17	26	30	36
Тональный план	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i> — <i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>

Пьеса начинается с восьмитактового вступления. Первые четыре такта решены в духе инструментального наигрыша, который мог бы быть поручен флуеру или другому мелодическому инструменту тарафа, а в последующем четырехтакте устанавливается аккордовая фактура аккомпанемента. Как и в ряде других романсов, вступительный раздел делится на вступление к пьесе (Вступление-1) и вступление к куплету (Вступление-2). Вокальная мелодия куплета украшена мелизматикой, при этом форшлагги не прерывают кантилену и *legato*, а дополняют их, внося элемент, свойственный фольклорным образцам. В создании фольклорного колорита участвует и партия фортепиано, аккорды которой имитируют специфические формулы цимбального аккомпанемента. Каждая вокальная фраза куплета заканчивается длинной нотой, на которой певец может продемонстрировать наличие широкого дыхания. Долгие вокальные звуки расцвечены имитациями фортепиано, что создает диалог вокальной и фортепианной партий (Пример 2.11).

Пример 2.11. А. Стырча. *Plai moldovenesc*, куплет

[Andante molto espressivo] *mf con calore*

Fo - i - cea, co - druţ me - reu,

p *pp*

Припев по сравнению с куплетом более разнообразен ритмически (в нем задействованы триоли, синкопы, *ritenuto*, ферматы), ладомелодически (появление V пониженной ступени *es* в т. 32) и динамически (нарастания, спады, резкие сопоставления *p* – *f*). Обращает на себя внимание и новое фактурное решение аккомпанемента: отдельные аккорды противопоставлены «цимбальным разливам» в конце фраз (Пример 2.12). Последние два такта фактурно предвосхищают начало следующего куплета.

Пример 2.12. А. Стырча. *Plai moldovenesc*, припев

Куплет обнаруживает необычное решение в плане громкостной динамики: первая и вторая фразы у певца начинаются *mf*, третья *mp*, а четвертая *p*, что противоречит наиболее распространенному строению мелодической линии, основанному на динамическом нарастании к кульминации раздела или произведения в целом. В романсе А. Стырчи *Plai moldovenesc* генеральная кульминация отсутствует, хотя ее элементы можно усмотреть в припеве – в частности, во втором предложении, включающем вокализ. Впрочем, заканчивается романс отнюдь не на бравурной высокой ноте, а на тонике a^1 – как бы на тихой, лирической кульминации.

Lăutare, măi!

Романс *Lăutare, măi!* (*Лэутаре, мэй!*, перевод В. Майорова, 1966 г.) посвящен лэутарам – традиционным музыкантам, символу молдавского народного творчества: с их игрой связываются лунный вечер, дружеские рукопожатия, пробуждение сердец, всходы над плодородной землей.

Произведение (2/4, *Andante. Con sentimento*) написано в куплетной форме и состоит из трех куплетов (Таблица 2.9).

Таблица 2.9. А. Стырча. Схема формы романса *Lăutare, măi*

Форма	Вступление	1, 2 куплеты (период)		3 куплет (период)	
		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
Количество тактов	1+3	6+8	4+10	6+8	4+8
Начальный такт	1	5	19	5	19
Тональный план	<i>g</i>	<i>g – (B) – g</i>	<i>B – g – B – g</i>	<i>g – (B) – g</i>	<i>B – g – B – g</i>

Открывается романс четырехтактовым вступлением, арпеджированная фактура которого ассоциируется со звучанием цимбал. В вокальной партии куплета слышны отзвуки традиционных мелодий молдавских песен и танцев (Пример 2.13).

Пример 2.13. А. Стырча. *Lăutare, măi*, куплет

[Andante Con sentimento] *mp*

Cînd ciu-pești în - ti - ia stru - nă, Lă - u - ta - re, măi!

p mp

poco rit. a tempo

Pi - că-n la - curi stropi de lu - nă Lă - u - ta - re, măi!

mp poco rit. p

Ощущение легкости, игривости придает музыке мелодические взлеты к V ступени в конце фраз, на словах *Lăutare, măi!* Будучи украшенной форшлагами, а также характерной каденцией со II низкой ступенью (тт. 15, 28–29), мелодия содержит черты самобытного молдавского фольклора. При том, что музыка романса-песни достаточно

проста, А. Стырча избегает упрощенности, выстраивая гибкую темповую и динамическую линию. Первое предложение предполагает темп *Andante*, заданный во вступлении, но в конце второй фразы на словах *Lăutare, măi!* (т. 15) композитор вводит *poco ritenuto*. Следующим замедлением выделено окончание третьей фразы, носящее характер местной кульминации: здесь происходит *crescendo* к высокому звуку f^2 на *forte*, отмеченному фермой. После этого в четвертой фразе мелодия достигает еще более высокого звука g^2 , но это – своего рода «тихая» кульминация, она выполнена на другом динамическом уровне (*p* и *diminuendo*).

Вокальная мелодия не отличается сложностью, хотя ее исполнение предполагает наличие в голосе хорошей кантилены. Партия певца написана в основном в средней тесситуре, но в окончаниях третьей и четвертой фраз есть выходы на высокие f^2 и g^2 , а последний куплет завершается восходящим октавным скачком $g^1 - g^2$ (Пример 2.14).

Пример 2.14. А. Стырча. *Lăutare, măi*, окончание куплета

Такое решение концовки произведения, часто практикуемое исполнителями песенного фольклора, служит дополнительным свидетельством близости романса к жанру народной песни.

Dor de plai

Романс *Dor de plai* (*Край родной, моя любовь...*, перевод В. Майорова) создан А. Стырчей в 1968 г. на стихи Г. Виеру. Название произведения точно отражает его содержание. Любовь к родной земле всегда означала для поэта многомерное понятие, в нем переплелись любовь к матери, тяготение к таким простым, но знаковым вещам, как родник, пригорок с виноградниками, кукушка, яблоня... Для него человек, любящий свой край, бессмертен:

*Cui i-e dor de-al său meleag,
La măcieș tot spune drag,
Cui i-e dor de-al său pământ,
Se ridică din mormânt.*

Романс *Dor de plai* (*Moderato molto sensibile*) написан в куплетной форме (Таблица 2.10) и, в соответствии со строением стихотворной основы, состоит из трех куплетов. Вместе с тем, композитор усложняет куплетную форму за счет включения ритурнеля, содержащего три раздела: вокализ на слог *ла-ла-ла*, повтор последней строки второй строфы и фортепианную связку – вступление к третьему куплету.

Таблица 2.10. А. Стырча. Схема формы романса *Dor de plai*

Форма: куплетная	Вступление	: Куплет 1, 2 : (период)		Ритурнель (вокализ + 8-я строка + фортепианная связка)	Куплет 3 (период)	
		<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>b</i>
Форма 2-го плана: простая 3х-частная		: <i>a</i> :		<i>b</i>	<i>a</i> ₁	
Количество тактов	4	6	10 (11)	9+3+5	6	14
Начальный такт	1	5	11	23	5	11
Тональный план	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>B – g</i>	<i>g – B – g – b</i>	<i>g</i>	<i>B – g</i>

Пьеса начинается четырехтактовым фортепианным вступлением в размере 5/8. Морденты и форшлаги, а также характерные ладово-интонационные детали (пониженные V и II ступени) акцентируют фольклорную окраску произведения. Вокальная партия, отмеченная авторской ремаркой *Con calore* (*с жаром, с огнем*), продолжает заданную вступлением народно-песенную атмосферу. Куплет начинается в размере 4/8, но в процессе развития задействованы также 7/8, 5/8, 3/8 (Пример 2.15). Постоянная смена размера придает изложению импровизационный характер, свойственный ряду фольклорных жанров, в частности, балладе (см., например: [116, с. 13–15; 20; 31 и др.]). Такое решение придает своеобразие романсу по сравнению с остальными произведениями автора. Метроритмическая канва «выпрямляется» только в ритурнеле: он изложен исключительно в размере 4/8.

Пример 2.15. А. Стырча. *Dor de plai*, куплет

[Moderato molto sensibile]

mf *Con calore*

Ci - ne a - re dor de plai, se sub - țî - e ca un pai.

В партии фортепиано объединяются гармонический и мелодический компоненты. Аккорды в аккомпанементе, взятые арпеджио, имитируют звучание цимбал.

Мелодические линии в партии правой руки – словно вкрапления скрипок и духовых инструментов в музыкальную ткань партитуры оркестра молдавской народной музыки. Они, с одной стороны, выполняют функцию интонационной поддержки вокалиста, а с другой – обеспечивают диалог с вокальной партией. Эти две задачи очевидны на протяжении всего произведения, в том числе и в ритурнеле-вокализе (Пример 2.16).

Пример 2.16. А. Стырча. *Dor de plai*, вокализ в ритурнеле

В романсе *Dor de plai*, как и в *Plai moldovenesc*, отсутствует генеральная кульминация, но в каждом разделе обнаруживается устремление вокальной мелодии к наиболее высокому звуку, подчеркнутой динамически: в первом разделе это f^2 , во втором разделе и в вокализе – g^2 . Этим же звуком заканчивается третий куплет, завершающий произведение. В целом певческий диапазон романса не превышает средней тесситуры. Основной акцент приходится на кантилену, *legato*, распевность каждой фразы. Единственной трудностью является постоянная смена размера на протяжении куплета, она непроста как для певца, так и для пианиста, и требует особой концентрации.

Cântul mamei

Романс *Cântul mamei* (*Песнь матери*, перевод А. Стырчи) был создан в 1968 году. Тема матери и материнской любви – одна из постоянных в поэзии Г. Виеру. Мать для поэта – символ крова, тепла, любви, всего того, что дорого каждому человеку.

Следует отметить небольшое расхождение в названии романса и стихотворения (у Г. Виеру: *Cântecul mamei*). Можно лишь догадываться, чем руководствовался композитор – возможно, он посчитал, что слово «песнь» по сравнению с «песней» несет в себе больше

драматизма. В центре поэтического текста – монолог старой матери, обращающейся к сыну. Трудно сказать, реальный это или мысленный монолог, но суть его в горечи, испытываемой женским сердцем, – горечи утраченных лет, которых не вернуть. По-видимому, стихотворение Г. Виеру особым образом отозвалось в душе А. Стырчи – об этом свидетельствует уже то обстоятельство, что при публикации романса его текст был переведен на русский язык самим композитором, причем перевод сделан очень точно и качественно с художественной точки зрения.

В оригинале стихотворение представляет собой шесть двустиший [113]. А. Стырча объединил строфы поэтического текста в 3 куплета:

*Nu-mi lua cercei și salbă, Rochie nu-mi lua de lână, Ia-i mai bine noiei, lasă,
Că de-amu am pleată albă. Că de-amu eu sunt bătrână. Că ea-i tânără, frumoasă.
Nu-mi lua năfrâmi străine, Încălțări nu-mi mai alege, Iar eu, fiule-s bătrână.
Că de-amu eu nu văd bine. Că de-amu eu nu pot merge. Cine m-o vedea-n țărână?!*

Каждый куплет романса *Cântul mamei* (3/4, *Larghetto flessibile rubato*) решен в форме периода повторного строения (Таблица 2.11). Наряду с этим, в произведение включен вокализ, вместе с фортепианной связкой отделяющий первые два куплета от третьего – тем самым, структура песни приобретает черты простой трехчастной формы *a b a₁* как формы второго плана. (Аналогичное строение имеет романс *Dor de plai*).

Таблица 2.11. А. Стырча. Схема формы романса *Cântul mamei*

Форма: куплетная	Вступление	: 1 и 2 куплеты : (период)			Вокализ	Связка	3-й куплет (период)			Кода-вокализ
		<i>a</i>	<i>a₁</i>	Связка			<i>a</i>	<i>a₁</i>	Связка	
Форма 2 плана: пр. 3х-частная		: <i>a</i> :			<i>b</i>		<i>a₁</i>			
Количество тактов	5	4	6	2	5	4	4	4	1	7
Начальный такт	1	6 / 16	10 / 20	14 / 24	26	31	35	39	43	44
Тональный план	<i>dis</i>	<i>dis</i>	<i>Fis – dis</i>	<i>dis</i>	<i>g – dis</i>	–	<i>dis</i>	<i>Fis – dis</i>	<i>dis</i>	<i>fis</i>

Куплетная форма обычно предполагает точное повторение музыки куплета на протяжении всего произведения. В данном случае в вокальной мелодии происходят незначительные изменения: присутствие или отсутствие ферматы, включение в третий куплет ряда звуков, не имеющих точной высоты и произносимых *parlato*. Вместе с тем, стремясь обогатить музыкальный язык, автор придал разноплановость фортепианной партии, фактурное решение которой меняется в каждом куплете. Таким образом форму романса можно определить как куплетно-вариационную.

Начинается пьеса с 5-тактового вступления, которое завершается мягким ритмичным покачиванием, обнаруживающим жанровые черты колыбельной. На этом фоне начинается куплет – простая вокальная мелодия на фоне прозрачного аккомпанемента. Мелодия построена как цепь секвенций, в основе которых лежит монотонный ритм (две восьмые – две четверти), ее исключительное ритмическое и интонационное единообразие отражает бесстрастность повествования: обращаясь к сыну, мать не хочет волновать его своими горестными мыслями. Фортепианное сопровождение, порой содержащее скромное двухголосие (тт. 10–11), играет роль мелодико-гармонической опоры певческой мелодии.

Вокальная партия первого куплета разворачивается в неспешном темпе и завершается на фермате на словах *nu văd bine*, акцентируя таким образом состояние престарелой матери, которой не в радость земные богатства (Пример 2.17).

Пример 2.17. А. Стырча. *Cântul mamei*, 1 куплет

[Larghetto flessibile rubato]

Nu-mi lu - a cer - cei și sal - bă, Că de-a-mu am ple-a-tă al - bă.

Nu-mi lu - a nă - frăni stră - i - ne, Că de-a-mu eu nu văd bi - ne.

Последующие два такта служат фортепианной связкой между куплетами, построенной на последней фразе вокалиста. Второй куплет отличается несколько более высоким динамическим уровнем, начинаясь с *mf*. В нем почти полностью повторяется мелодия первого куплета, с той лишь разницей, что фермата помещена не в конце раздела, а на последнем звуке первого предложения: выделяя таким образом слова *sunt bătrână*, автор вновь подчеркивает драматизм содержания. Фортепианная фактура второго куплета приобретает черты хора, верхний голос которого дублирует вокальную мелодию.

В конце второго куплета помещена новая фортепианная связка, после чего наступает резкий перелом в общем развитии: меняются размер (4/4) и тональность (g-

moll), в вокальной партии появляется вокализ – начало связки между вторым и третьим куплетами, средняя часть трехчастной формы второго плана (Пример 2.18).

Пример 2.18. А. Стырча. *Cântul mamei*, вокализ

Первые два такта вокализ исполняется закрытым ртом, *piano* (аналогичный тип вокализа был использован в коде романса *Жди у окна*), а последующие три такта – на открытом звуке *a*, с возрастанием динамического уровня и некоторым ускорением (*animato*). Мордент, проставленный в т. 26, усиливает присущие романсу черты народной песни. Вокализ, поддерживаемой взволнованными пассажами фортепиано, фактически является генеральной кульминацией произведения. Здесь душевная боль выражена в полный голос (хотя и без слов), после чего остается одногласное «послесловие» в партии фортепиано – четырежды повторенная хроматическая мелодия, как будто детская считалка, сначала *ff*, а затем *subito p* (Пример 2.19).

Пример 2.19. А. Стырча. *Cântul mamei*, связка перед 3 куплетом

Затем устанавливается первоначальный темп (*Tempo primo*), и на *p* начинается третий куплет. В нем используется прием разговорного пения *parlato*. Не будучи определенным в звуковысотном плане, этот прием несколько видоизменяет интонационную линию вокальной партии, но в целом она остается прежней.

В конце первого предложения третьего куплета в вокальной партии опять появляется фермата (на слове *fiule* в фразе *Iar eu, fiule-s bătrână*) – тем самым композитор снова заостряет внимание на основной мысли романса, к которой добавляется новый нюанс, связанный с материнской ревностью – возможно, невольной – к молодой невестке.

Завершает произведение кода-вокализ, построенная на музыке куплета, но изложенная в побочной тональности *fis-moll* (аналогичное окончание произведения не в главной тональности наблюдалось в романсе *Noaptea pe lac* на стихи А. Гужеля). Кодя исполняется на открытом *a*, но, в отличие от предыдущего вокализа, на *piano* (Пример 2.20). В конце в партии фортепиано истаивают интонации «детской считалки» (*pp*, *morendo*), как капли уходящей жизни...

Пример 2.20. А. Стырча. *Cântul mamei*, кода-вокализ

Cântul mamei существенно отличается от написанных ранее композитором камерно-вокальных произведений. Автор впервые пробует себя в жанре лирико-драматического романса, раздвигая тем самым привычные ему рамки лирических образов. Как отмечает Н. Танасийчук, романс «обладает особой логикой драматического развития, несущей в себе глубочайший смысл, как музыкальный, так и общечеловеческий, удерживая слушателя в постоянном напряжении. Исполнитель должен постоянно следить за вокальной постановкой, поддерживая стилевой формат, соответствующий содержанию, в декламационных разделах, строфах, тем более в речитативе-вокализе, на чистом звуке» [94, с. 180].

2.3. Выводы к 2 главе

1. Романсы конца 1950-х – 1960-е гг. отмечены новыми чертами по сравнению с камерно-вокальным творчеством А. Стырчи раннего периода. В качестве авторов стихотворной основы выступают поэты Молдовы – такие, как А. Гужель, Г. Водэ, Г. Виеру, П. Заднипру, А. Бусуйок, П. Кэрае и др. Романсы второго периода, как и более ранние камерно-вокальные произведения, воплощают разнообразные лирические чувства и пейзажные образы, но, наряду с этим, появляются романсы, воспевающие родной край. В то же время, А. Стырча обращается и к лирико-драматической поэзии, предвосхищая тематику некоторых романсов следующего этапа творчества.

2. В качестве структурной основы избирается в основном куплетная, а также двух- и трехчастная форма с варьированной репризой. Выстраивая форму произведений, А. Стырча отталкивается от содержания поэтического текста, но при этом не всегда сохраняет структуру стиха, адаптируя ее к архитектонике музыкальной идеи. Все стихотворения, за исключением *Te aștept*, состоят из трех строф – соответственно, композитор использовал трехчастность как принцип организации целого. Так, романсы *Noaptea pe lac* и *Struguri de Moldova* содержат по три куплета; романс *Iluzii* написан в простой трехчастной форме *a b a1*. Поэтическая основа романса *Te aștept* состоит из четырех строф, но и в этом случае композитор нашел возможность применить трехчастность, расширив репризу за счет включения вокализа.

3. Романсы второго периода отличаются проникновением черт жанра песни. На это указывают использование куплетной формы, песенно-танцевальная основа тематического материала, относительная простота вокальной мелодии и певческих задач. В мелодической линии и фортепианной фактуре используются элементы фольклорных жанров, придающие музыке большинства произведений национальный молдавский колорит. Фольклорные черты ряда романсов выражаются в ритмических особенностях, чередовании параллельных мажора и минора, включении в мелодику характерных ступеней народных ладов, использовании мелизматике (мордентов, форшлагов). Включение фрагментов, в которых имитируются различные инструменты оркестров молдавской народной музыки (цимбалы, мелодические инструменты типа флуера), нередко сообщает фортепианной партии оркестровый характер.

4. Мелодическая линия произведений пластична, она то мягко льется в ритме вальса или *hora mare*, то неспешно разворачивается в характере раздумчивой баллады. В романсах появляются вокализы, как бы продолжающие или «досказывающие» словесный

текст. Вокальная сторона романсов не отличается сложностью, хотя порой композитор ставит перед певцом специфические задачи в виде высоких нот или ходов на широкие интервалы – в основном это происходит в кульминационных зонах. В целом в вокальной партии преобладает кантилена, иногда уступающая место речитативной декламационности. Мелодия романсов позволяет певцу в достаточно комфортных тесситурных условиях раскрыть потенциал голосового аппарата. Не все произведения имеют ярко выраженные кульминации, но в любом из них найдется возможность создать эмоционально выразительную, логично выстроенную мелодическую линию.

5. С вокальной партией тесно взаимодействует фортепиано, которое не только аккомпанирует певцу в аккордовой фактуре, не только создает песенно-танцевальный или балладный фон, но и выполняет другие важные функции: в одних случаях дублирует вокальную партию, служа ей интонационной опорой, в других – выступает равноправным партнером в дуэте. Реплики, имитации, контрапункты фортепиано образуют постоянный диалог с вокальной мелодией, создавая развитую, эмоционально насыщенную музыкальную ткань. Важна роль рояля в формировании разнообразных дополнительных разделов формы: вступлений (ко всей пьесе, к куплету), интерлюдий между частями и внутри них, заключений-код, нередко вместе со вступлением образующих тематическое обрамление формы.

6. Музыкальный язык произведений второго этапа творчества А. Стырча отличается значительным разнообразием. В зависимости от образного содержания романса и специфических задач, которые ставил перед собой композитор, он может быть простым или сложным, близким фольклорным образцам или отражающим ладогармонические изыски современной академической музыки. Эти особенности А. Стырча развил в последующий период камерно-вокального творчества.

Указанные черты свидетельствуют о постепенном совершенствовании камерно-вокального творчества А. Стырчи в конце 1950-х – 1960-х гг., составляющих новую веху на его композиторском пути.

3. РОМАНСЫ А. СТЫРЧИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ (1970-Е ГГ.)

Период 1970-х годов в камерно-вокальной музыке А. Стырчи отмечен творческой зрелостью, достигнутой в результате многолетних поисков собственного стиля. В 1971 г. А. Стырча пишет романс *Не криви улыбку* (известный также под названием *Я люблю другую*) на стихи С. Есенина, ставший в следующем году обязательным сочинением на Республиканском конкурсе вокалистов.

В 1972 г. появляется целый ряд романсов на стихи поэтов национальных республик – эти сочинения становятся последними работами А. Стырчи. Его вдохновляют в эти годы такие яркие и самобытные поэты, как латыш Ян Райнис, литовец Эдуардас Межелайтис, молдаванин Виктор Телеукэ, азербайджанец Наби Хазри, аварец Расул Гамзатов, украинец Владимир Сосюра, армяне Амо Сагян и Сильва Капутикян, кабардинец Алим Кешоков, эрзя Иван Прончатов. Е. Вдовина пишет, что в произведениях этого периода «...преобладают темы, связанные с глубоким философским осмыслением событий. Жизнь и смерть, старость и юность, художник и жизнь, вечность и мгновение – вот те проблемы, которые привлекли композитора в превосходных стихах последней серии романсов» [17, с. 45–46].

Образный строй камерно-вокальных произведений А. Стырчи 1970-х гг. отличается значительным разнообразием. Так, произведение *Осенняя березка* воплощает тонкие лирические переживания героя. Романсы *Материнские руки*, *Аисты летят*, *Радость*, *помедли* носят несколько более объективный характер, отражая любовь к матери, к природе. Пьесы *Старость и юность* и *Влюбленный пес* носят сатирический характер. Что же касается романсов *Тишина*, *Бери свое сердце*, *Жизнь не замрет* и *Мое сердце*, то они представляют собой философские размышления о предназначении поэта, о конечности жизненного пути каждого в отдельности и вечности круговорота жизни человечества. Они обращены к современникам, некоторые из них носят открыто призывный, «плакатный» характер. Часть романсов 1970-х гг. окрашена в пессимистические тона – возможно, это связано с тем, что автор предчувствовал свою скорую кончину¹¹.

¹¹ Таковую мысль, в частности, высказал Е. Клетинич [28, с. 139].

3.1. Лирическая составляющая в вокальном творчестве 1970-х гг. Романсы на стихи Н. Хазри, В. Телеукэ, В. Сосюры, Р. Гамзатова

Материнские руки

Романс *Материнские руки* написан в 1970 г. на стихи Наби Хазри¹² в переводе А. Передреева. Руки матери уподобляются листьям чинары, которые вдруг тихо касаются волос героя – в этом, с одной стороны, заключен некий элемент мистицизма, а с другой – передано свойство человеческой памяти, хранящей дорогие сердцу образы.

Романс *Материнские руки* (6/8, *Andante tranquillo e molto sincero*) написан в простой трехчастной репризной форме со вступлением и кодой (Таблица 3.1). Стихотворение Н. Хазри состоит из двух строф, но А. Стырча в построении формы не следует напрямую за текстом и разбивает его на три части. Так, четыре строки первой строфы (*В этот вечер коснулось волос моих вдруг / Тепло материнских рук. / Как листья чинары прошли по моим волосам / Дрожащие, тихие руки*) поделены между первой и второй частями романса (*a* и *b*), а пять строк второй строфы включены в наиболее развернутую третью часть, в которой дважды, в варьированном виде, излагается материал первой части – $a_1 + a_2$ (a_1 : *Не знавшие отдыха, руки родные устали... / И сами себе они стали теперь тяжелы. / Как листья, они пожелтели теперь и увяли...; a_2: Целую, склоняясь, материнские руки, / Соткавшие светлую песню души. / Материнские руки*).

Таблица 3.1. А. Стырча. *Материнские руки*. Схема формы.

Форма	Вступление	<i>a</i> (период)	<i>b</i> (секвенция)	$a_1 + a_2$ (2 периода)	Кода-вокализ
Количество тактов	3	15 (6+9)	11 (5+6)	16 (7+9) + 12 (3+9)	4
Начальный такт	1	4	19	30, 46	57
Тональный план	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>E – e – G – g</i>	<i>a</i>	<i>a</i>

Выстраивая форму, композитор внес ряд изменений в стихотворный текст. Так, в разделе *a* дважды повторены слова *Тепло материнских рук*, после чего добавлены слова: *материнских рук*. Еще раз словосочетание *материнские руки* появляется в конце репризы (с т. 53) – тем самым в крайних частях подчеркиваются ключевые слова текста,

¹² Наби Хазри (1924–2007) – известный азербайджанский поэт. Помимо поэзии увлекался прозой, драматургией, публицистикой, работал переводчиком. В 1944 г. молодой автор писал: «Ох, как хотел бы я, чтоб стих мой вышел в орбиту пространства народных сердец» [50]. Мечта юноши сбылась, его стихи стали любимы и почитаемы народом. Творчество поэта многогранно. Ему подвластны образы, связанные с лирикой любовных переживаний, окружающей природой, и историей и культурой родной страны. В монографии, посвященной азербайджанскому классику, Б. Леонов отмечает: «сердечное чувство (...) свидетельствует о его сложности и красоте в поэзии зрелого Наби Хазри. Оно сложно именно благодаря тому, что искренно. Искренность – это последняя инстанция в чувственных отношениях» [36, с. 75].

вынесенные в заглавие произведения. Во втором разделе *b* повторены слова *Как листья чинары* – возможно, это продиктовано тем, что чинара – дерево, особо почитаемое восточными народами, ему придают магические свойства (не случайно именно чинара упоминается, когда герою чудится прикосновение теплых материнских рук).

Начинается романс с трехтактового фортепианного вступления, аккорды которого своим плавным движением напоминают колыбельную, а настойчивый повтор малосекундовой нисходящей интонации *f-e* в среднем голосе фортепианной фактуры вносит в музыку элемент *lamento*. Спокойное течение вступления подхватывает часть *a*. Вокальная партия (*p, con calore*) отличается отсутствием скачков на широкие интервалы и высоких звуков (вершиной в первом разделе является d^2). Музыкальную ткань украшают двойные форшлаги – сначала у певца, а затем в аккомпанементе (Пример 3.1). После каждой фразы певца следует ответ-имитация фортепиано: этот прием неоднократно используется на протяжении произведения, демонстрируя диалог между вокальной и фортепианной партиями.

Пример 3.1. А. Стырча. *Материнские руки*, раздел *a*.
Andante tranquillo e molto sincero

P con calore

В э-тот ве - чер кос ну лось во - лос мо-их

вдруг те - пло ма - те - рин - ских рук

Натуральная VII ступень лада в мелодической каденции (т. 7), морденты и форшлаги, фортепианная фактура придают музыкальной ткани характер фольклорного напева, сопровождаемого ансамблем народных инструментов. Это ощущение усиливается введением в т. 10 II низкой ступени, как элемента фригийского лада.

Вторая часть *b* состоит из двух звеньев секвенции с применением одноименного мажоро-минора (*E-dur – e-moll; G-dur – g-moll*). Она не вносит контраста, продолжая

заданный первой частью образ (Пример 3.2). Увеличенные секунды в партии вокалиста (тт. 21–22 и 26–27) усиливают восточный колорит мелодической линии.

Пример 3.2. А. Стырча. *Материнские руки*, раздел *b*.

The image displays a musical score for the song 'Материнские руки' by Alexander Styrcha, specifically section 'b'. It is presented in two systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Russian. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics such as 'tr' (trill) and 'f' (forte) are indicated throughout the score.

Третья часть – самая объемная по структуре. Первый раздел – повествование об уставших материнских руках, оно начинается с варьированного музыкального материала первой части (a_1). На словах *Как листья, они пожелтели теперь и увяли...* вводится первая кульминация романса, она звучит *f*, на звуке f^2 , подчеркнутым фермой, после чего следует трехтактовая заключительная фраза на *subito pp*. Раздел a_2 начинается с главной темы романса, порученной фортепиано (тт. 45–47). Далее материал a предстает в несколько видоизмененном виде, в вокальной партии сняты паузы между фразами, и певец должен передать эмоциональное нагнетание вплоть до второй кульминации произведения на звуке f^2 . Как и в предыдущем разделе, после эмоционального взрыва на *f* приходит успокоение (*subito pp*). Третья часть романса завершается фразой *материнские руки*, после которой следует кода-вокализ (*lento, ad libitum*).

Произведение *Материнские руки* написано в средней вокальной тесситуре. Несмотря на это, у исполнителя есть возможность продемонстрировать грамотно выстроенные переходные ноты диапазона, обеспечивающие сглаженный выход в верхний регистр. В целом музыкальная ткань романса не изобилует скачками на широкие интервалы, что способствует плавному голосоведению. Пианист выступает полноценным участником дуэта и опорой певцу, дополняя и поддерживая вокальную партию.

Аисты летят

Романс *Аисты летят* создан в 1972 г. на стихи молдавского поэта Виктора Телеукэ¹³ в переводе на русский язык Т. Клейнман. Стихотворение *Аисты летят* посвящено обновлению природы после долгой зимы. Весна наступает, земля просыпается ото сна. Молдавские кодры приветствуют прилет первых аистов, предвестников тепла, любви, созидания. Встречающие аистов люди смотрят на них с надеждой и радостью. Не случаен выбор А. Стырчей этого стихотворения: в молдавской культуре аисты являются олицетворением мира, благополучия, продолжения жизни.

Произведение (*Moderato. Malinconico*, $7/8 = 4/8+3/8$) написано в простой трехчастной репризной форме (Таблица 3.2). Стихотворение В. Телеукэ состоит из четырех четверостиший. Структурируя трехчастную форму, А. Стырча отводит первому и четвертому четверостишиям первую часть и варьированную репризу (разделы *a* и *a₁*), а второй и третий четверостишия помещает во вторую часть, повторяя при этом ее музыкальный материал дважды, во второй раз – в варьированном виде (*b – b₁*). Как между основными разделами, так и внутри них использованы фортепианные ритурнели: это и обычные связки, соединяющие части, и включения внутри разделов (вступления, окончания).

Таблица 3.2. А. Стырча. *Аисты летят*. Схема формы.

Форма	Вст.	<i>a</i> (период)	Связка	<i>Вст. + b + Св. + b₁</i>	Связка	Вст.	<i>a₁</i> (период)
Количество тактов	3	15 (8+7)	5	29 (2+11+4+12)	5	3	16 (8+8)
Начальный такт	1	4	19	24	53	58	61
Тональный план	g^{b5}	g^{b5} - <i>fis</i>	<i>f-F</i>	<i>Ces-c-d-c-Ces</i>	(<i>C</i>)	g^{b5}	$g-g^{b5}$

Открывается романс трехтактовым фортепианным вступлением, подготавливающим фактурный рисунок и гармонию первой части, *a*. Перемежающееся движение восьмыми и триолями в правой руке пианиста способствует ощущению вальсовости, однако размер $7/8$ своей «лишней» восьмой нарушает четкость вальсового ритма. Обращает на себя внимание и неустойчивость гармонической основы, в которой

¹³ Виктор Телеукэ (1932–2002) – известный молдавский поэт и писатель, публицист, переводчик, эссеист. Окончил Кишиневский педагогический институт им. Иона Крянгэ (1958). Работал редактором в различных журналах и на телевидении. Опубликовал ряд поэтических сборников: *Беспокойство* (1963), *На четырех ветрах* (1964), *Остров оленей* (1966, Премия им. Б. Главана), *Укрощение огня* (1971), *Момент сердца* (1975; Гос. премия Республики Молдова, 1980), *Попытка не умирать* (1980), *Гоните пепельную птицу* (1992). Заслуженный деятель искусств Молдовы (1983), кавалер Ордена Республики (1999), награжден медалью им. Михая Эминеску и Премией Союза писателей Молдовы (2000). В своих произведениях затрагивает такие вечные темы как любовь к Родине, поиски смысла жизни, место человека в мире. Автор одной из статей о В. Телеукэ пишет: «Его поэзия, от одной книги к другой, превращаясь в хронику человеческого бытия, постепенно приходит к рождению драматического „Я” и осознанию кризиса времени» [110].

важную роль играет тритон *g – des*, настойчиво повторяемый в партии левой руки и разрушающий тоническую базу *g-moll*. К этому следует добавить и включения трезвучия VI минорной ступени (*es-moll*), не относящегося к родственному строю. Все сказанное создает неопределенность и зыбкость, словно рисуя образ туманной дали, сквозь которую медленно летят птицы.

Первая часть представляет собой период из двух предложений, соответствующих двум двустопиям поэтического текста: 1 предложение – *В дремотной неге луг и сад, / Как думы без печали;* 2 предложение – *К нам в гости аисты летят / Из необъятной дали...* (Пример 3.3). После четверостишия композитор повторяет слова *Из дали*, как бы стремясь подчеркнуть мысль, которая рефреном проходит сквозь весь романс.

Пример 3.3. А. Стырча. *Аисты летят*, раздел *a*.

Moderato Malinconico

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part showing more complex rhythmic patterns, including triplets and a change in the bass line.

Вокальная партия, сочетающая полутоновые ходы с восходящими скачками на сексту и септиму, отличается пластичностью, она написана в диапазоне полутора октав и не поднимается выше *es²*. Это ограничивает вокалиста в стремлении продемонстрировать верхний регистр, но зато романс вполне подходит для менее опытных исполнителей. Фразам певца отвечают инструментальные реплики, отражающие диалогическое взаимодействие между вокалом и фортепиано. Так, в первой же пианистической связке между предложениями первой части (тт. 9–10) появляются имитации «мордентовой» секундовой интонации из партии вокалиста, которая здесь изложена в виде триолей. Еще более точные имитации применены в пятитактовой связке между частями (тт. 19–23).

Первая часть характеризуется достаточно насыщенным гармоническим строением. Пятый такт «высветляет» общее звучание, внося в него элемент одноименного *G-dur*, а в конце первого предложения (т. 8) происходит модуляция в тональность *fis-moll* (через звук *des*, энгармонически равный *cis*). В конце второго предложения (начиная с т. 16), на основе переключения того же звука *des*, происходит модуляция в тональность *f-moll*. Названные особенности рассчитаны на развитый слух певца.

Второе предложение заканчивается мелодическим оборотом с увеличенной секундой *as-h*, которая, наряду с «лэутарскими» мордентами в аккомпанементе, придает музыке фольклорную окраску. О фольклорном колорите пьесы *Аусты летят* пишет Е. Вдовина, выделяя романс как один из наиболее характерных в этом плане [17, с. 72]. В конце первой части помещена пятитактовая фортепианная связка (*lusingando ma crescendo*), которая строится на мелодических элементах раздела *a*.

Вторая часть (*Poco più mosso*) более развернута, она включает в себя два малых периода: *b* и *b₁*. Композитор задействовал здесь два четверостишия стихотворного текста:

<i>b</i> : Трепещут юные ростки, Вдыхают кодры глухо, Летят снежинки лепестки Неугомонным пухом.	<i>b₁</i> : Земля проснулась, шелестя, И воды зашептали. К нам в гости аусты летят Из необъятной дали...
---	--

Новый раздел вносит в развитие контрастные черты. Для него характерна смена размера (с 3/4 на 4/4) и фортепианной фактуры, построенной здесь на арфообразных переборах (Пример 3.4).

Пример 3.4. А. Стырча. *Аусты летят*, раздел *b*.

The musical score for Example 3.4 is presented in two systems. The first system shows the vocal line in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics 'Тре - пе - щут ю - ны - е ростки,' are written below the notes. The dynamic marking *mf* is placed above the first note. The second system shows the piano accompaniment in two staves (treble and bass clefs). It features arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *Sensibile* is placed above the first measure, and *p* is placed below the final measure. The tempo marking *Poco più mosso* is at the top left, and *legatissimo* is above the vocal line.

Пианисту следует обратить внимание на появляющиеся в самом начале авторскую ремарку *Sensibile*, которая подчеркивает лиризм музыкального образа, связанного с пробудившейся природой. В музыке отсутствуют эмоциональные всплески, однако динамическое нагнетание в тт. 47–52 приводит к кульминации романса, которая

приходится на фортепианную связку (тт. 53–57, *Più mosso, con passione*) – массивное аккордовое скандирование *ff* изложенного ранее тематического материала вокальной партии, в котором интонировались ключевые слова текста: *из необъятной дали*.

В репризе возвращаются исходный темп и размер 7/8. Партия левой руки пианиста оживляется за счет добавления среднего голоса – неточного зеркального отражения триолей из правой руки. Реприза завершается значительным замедлением (*molto allargando*) и выходом на звук *fis*² в партии вокалиста – это единственный высокий звук у певца на протяжении всего романса, который сложен тем, что его необходимо исполнить *pp*. Вслед за этим происходит резкое замедление и динамическое угасание: образы как будто растворяются в дымке той дали, из которой летят птицы. Произведению в целом свойственен образ умиротворяюще спокойный, без эмоционального напряжения и страстей. Вокальная партия предрасполагает к сглаженному пению и кантлене, она разворачивается в основном в среднем регистре и не содержит технических трудностей.

Романс *Аисты летят* является серьезным завоеванием А. Стырчи в плане концепции формы и музыкального языка. Сочинение обнаруживает четкую структуру, в которой своеобразно учтено строение стиха. Помимо вокальных разделов, широко применяются фортепианные включения (реплики, окончания, вступления, связки-переходы), играющие важную роль в построении музыкальной ткани. Примечательно то, что именно инструментальная вставка наделена функцией кульминации, в ней автор выделил роль пианиста, позволив ему продемонстрировать свои сольные возможности.

Средства выразительности направлены на создание музыкальных образов (весенних пейзажей, полета аистов), отраженных сквозь призму человеческого видения. С целью создания интонационного единства применяются приемы повтора и имитации. Одной из важных составляющих музыкального языка представляется включение элементов, навевающих фольклорные ассоциации (семидольный метр, морденты, отдельные интонации).

Осенняя березка

Романс *Осенняя березка* написан А. Стырчей в 1972 г. на стихи украинского поэта Владимира Сосюры¹⁴ в переводе на русский язык Гр. Мерешану. Центральный образ

¹⁴ Владимир Сосюра (1898–1965) – украинский писатель, поэт-лирик, автор более 40 сборников стихов, поэм, романа. В своих произведениях поднимает такие темы как внутренний мир человека, поиски себя на изломе событий XX в., судьбы людей, прошедших войну. «Его стихи, написанные в классической манере, отличались мелодичностью, романтическими настроениями, привлекая искренностью и открытостью переживаемых чувств» [109]. По словам Ю. Бурляя, стих В. Сосюры – «глубоко эмоциональный, простой, однако не упрощенный, а гармонически завершенный в своей изящной простоте, создаваемый на народной

четверостишия В. Сосюры – плачущая от ветра и дождя березка, склонившаяся за окном на фоне пасмурного неба. Именно с ней сравнивает себя в последней строке герой, страдающий вдали от любимой:

*Далёко хмурое поле, дожди, дожди кругом...
Осенняя березка склонилась за окном...
Слезами кропит травы, дрожат ее листья,
И я как та березка, когда далёко ты!*

Романс *Осенняя березка* (4/4, *Tempo libero, molto rubato*) написан в простой двухчастной форме: два двустихия поделены между частями *a* и *b* (Таблица 3.3).

Таблица 3.3. А. Стырча. Схема формы романса *Осенняя березка*.

Форма	Вступление	Вст. + <i>a</i> (период)	Вст. + <i>b</i> (период)	Кода
Количество тактов	11	1+16	2+27	3
Начальный такт	1	12	28	56
Тональный план	<i>C</i>	<i>C^{b1}-c</i>	<i>a-C-c-A-cis</i>	<i>C</i>

Начинается пьеса с развернутого фортепианного вступления. Тема первых трех тактов – ритмически прихотливая нисходящая одноголосная мелодия – впоследствии будет звучать у вокалиста во втором предложении первой части на словах *Осенняя березка*, а затем у фортепиано в коде. Исходя из этого, ее можно считать лейтмотивом романса. На последнем звуке (т. 3) медленное неспешное движение в правой руке пианиста подхватывается имитацией в левой руке, после чего в партии фортепиано взмывает вверх многозвучный форшлаг *arpeggiato*. Он подготавливает второе проведение темы, на этот раз сопровождаемой аккордами и нисходящими пассажами. В целом вступление носит импровизационный характер, отвечающий авторской ремарке *Tempo libero, molto rubato* (Пример 3.5).

Пример 3.5. А. Стырча. *Осенняя березка*, вступление

Tempo libero molto rubato

Первая часть формы *a* начинается с однотокового вступления, которое своим кружащимся монотонным движением создает атмосферу дождливого пейзажа. В

основе» [13]. Его «пламенные, окрыленные пафосом гражданственности боевые стихи, как и неувядаемая, чарующая молодостью духа любовная и пейзажная лирика, – все это воспоено чистыми родниками любви к отчому краю» [Ibidem].

дальнейшем фортепианная фактура оживляется за счет добавления пассажей шестнадцатых. На этом фоне разворачивается распевная, но лишенная эмоциональности мелодия, изложенная в средней тесситуре на *p* (Пример 3.6).

Пример 3.6. А. Стырча. *Осенняя березка*, первая часть, *a*

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Да - ле - ко хму - ро - е по - - ле,". The piano accompaniment is written for two staves (treble and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many triplets and a dynamic marking of *pp*. The piano part includes various ornaments like grace notes and slurs.

Внутри раздела *a* помещена двухтактовая фортепианная связка (тт. 20–21), в которой доминирует изложенная широкими интервалами мелодия в высоком регистре. Обилие развитых мелодических соло в партии фортепиано свидетельствует о придании ему важной мелодической функции, наравне с партией вокалиста. Во втором предложении, повествующем о главном действующем лице – осенней березке, – эмоциональный тонус повышается. Здесь в партии певца на словах *осенняя березка* появляется тема, впервые изложенная в фортепианном вступлении романса – лейтмотив романса, отображающий образ склоненной березки¹⁵. Вокальная фраза начинается с высокого звука g^2 на *mp*, после чего следует вторая мелодическая вершина на малую терцию выше: b^2 , на *mf* (Пример 3.7). Исполнитель должен обладать хорошо выстроенным верхним регистром для того, чтобы спеть эти звуки сразу без подготовки в высокой вокальной позиции.

Пример 3.7. А. Стырча. *Осенняя березка*, раздел *a*

The image shows a short musical score for a vocal line. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "О - сен ня - я бе - рез - ка скло - ни - лась за - ок - ном...". The score includes dynamic markings *mp* and *mf*. There are some ornaments like grace notes and slurs.

Заканчивается первая часть вторгающимся кадансом: последний звук в партии вокалиста (т. 28) совпадает с началом двухтактового фортепианного вступления ко второй части *b* (*Poco meno*). Вторая часть построена на контрасте с первой, здесь, уже начиная со вступления, меняется пианистическая фактура: в левой руке используется гармонический

¹⁵ Отражение с помощью интонационных оборотов образа склонившейся березки можно отнести к феномену воплощения в вокальных произведениях немелодических компонентов, которому посвящена диссертация И. Кривошей. Данный феномен рассматривается на примере романсов С. Рахманинова [33]. Приемы отражения в музыке зрительных образов были особенно характерны для раннего романсового творчества А. Стырчи.

синкопированный аккомпанемент, а в правой помещены октавные ходы – контрапункт к вокальной партии. Меняется тональная основа: если в первой части преобладал *C-dur* с включением миксолидийской VII ступени, то во второй части основной тональностью становится *a-moll*, в который время от времени вклиниваются элементы неродственных тональностей: *c-moll*, *A-dur*.

Эмоциональный тон второй части связан с содержанием поэтического текста: композитор выделяет его начало ремаркой *come un pianto* (как плач), тем самым обращая внимание на образ березки, которая «слезами кропит травы», а также предвосхищая душевное состояние героя, раскрываемое в последней строке текста. Характер *lamento* подчеркивается в фортепианной партии, в которой большую роль играют интонации нисходящей секунды. Партия певца носит напевно-декламационный характер: она не поется на одном дыхании, а состоит из отдельных фраз, прерываясь фортепианными проигрышами (Пример 3.8).

Пример 3.8. А. Стырча. *Осенняя березка*, раздел *b*

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The vocal line is written on two staves. The first staff contains the lyrics "Сле-за - ми кро - пит тра - вы," and the second staff contains "дро-жат е - е лис - ты". The piano accompaniment is written on two staves, featuring complex rhythmic patterns, including triplets and descending intervals. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sfz*.

Начиная с т. 46 намечается подход к кульминации: этот процесс отмечен такими авторскими указаниями, как *animando*, *marcato*, *accelerando* в сочетании с постоянным *crescendo*. Первая звуковая вершина приходится на g^2 (т. 52), после чего следует более высокий звук as^2 , *sforzando* (тт. 54–56). Завершающая романс трехтактовая фортепианная кода-лейтмотив, как арка, связывает начало и конец произведения.

Романс *Осенняя березка* написан для высокого голоса. Здесь нет широких кантиленных фраз, каждое вокальное предложение дробится на отдельные фразы, которые

дополняются фортепианными ритурнелями. Это, с одной стороны, облегчает задачу певца, снимая проблему широкого дыхания, а с другой – заставляет постоянно преодолевать дробность материала, обеспечивая единство мелодического и эмоционального развертывания. Основной технической сложностью является начало фраз с высоких звуков второй октавы, которые певцу нужно интонировать без предварительной подготовки, для чего он должен обладать выстроенным верхним регистром.

Радость, помедли

Романс *Радость, помедли* был создан в 1972 г. на стихи аварского поэта Расула Гамзатова¹⁶ в переводе Н. Гребнева и посвящен Народной артистке СССР Марии Биешу.

Стихотворение *Радость, помедли* – это своеобразное воплощение любовной лирики, оно несет в себе идею о том, что любящее сердце открыто и радости, и юности, и силе, и смелости, но также готово принять в себя и печаль, и беду. Стихотворение имеет характерную для Р. Гамзатова форму восьмистишия, решенную в виде вопросов и ответов¹⁷:

«*Радость, помедли, куда ты летишь?*»
«*В сердце, которое любит!*»
«*Юность, куда ты вернуться спешишь?*»
«*В сердце, которое любит!*»

«*Сила и смелость, куда вы, куда?*»
«*В сердце, которое любит!*»
«*А вы-то куда, печаль да беда?*»
«*В сердце, которое любит!*»

Романс *Радость, помедли* (4/4, *Allegretto*) написан в оригинальной куплетной форме. Если следовать гамзатовскому делению текста на два четверостишия (что обусловлено и наличием в каждом из них перекрестной рифмы *a b a b*), то оно может стать основой для музыкальной формы, состоящей из двух куплетов. Однако нельзя обойти вниманием тот факт, что каждое двустишие оканчивается словесным рефреном: *В*

¹⁶ Расул Гамзатов (1923-2003) – поэт, прозаик, публицист, переводчик, общественный и политический деятель, автор двух фильмов, снятых по собственным сценариям. «Гамзатов прославил Дагестан как страну высокой духовности и обладающую самобытной культурой» [99]. Среди тем, затронутых в творчестве поэта, самые важные – любовь к родной земле, война и мир, межчеловеческие отношения. В одном из своих стихов он пишет: «Замер орел, распростершийся в небе, / Словно крылами весь мир он объемлет, / Руки пошире раскинуть и мне бы, / Всех вас обнять, населяющих землю» [ibidem]. На стихи Р. Гамзатова писали песни известные композиторы – А. Пахмутова, Я. Френкель, Р. Паулс, Ю. Антонов и другие.

¹⁷ См., например, восьмистишия: «Скажи, о море, почему ты солоно?», «Как живете-можете, удалцы-мужчины?», «Где же ты, счастье, где светлый твой лик?» и др. [106]. Принцип построения в форме вопроса и ответа напоминает рахманиновский романс *Они отвечали* на стихи В. Гюго.

сердце, которое любит!¹⁸. Эта особенность стала для композитора мотивом для создания формы из четырех куплетов, внутреннее строение которых: куплет *a* – припев *b* (Таблица 3.4). Существенного контраста между куплетом и припевом нет, хотя почти во всех случаях, за исключением последнего куплета, припев выделяется более медленным темпом (*Meno mosso*).

Таблица 3.4. А. Стырча. Схема формы романса *Радость, помедли*.

Форма	Вступление	1 куплет период <i>a + b</i>	2 куплет период <i>a₁ + b₁</i>	3 куплет период <i>a₂ + b₂</i>	4 куплет период <i>a₃ + b₃</i>	Окончание 4 куплета + кода
Количество тактов	4 + 2	9 5+4	8 4+4	9 4+5	11 4+7	12
Начальный такт	1	7	16	24	33	40
Тональный план	<i>e</i>	<i>E – Es</i>	<i>c – G</i>	<i>C – A – fis – b – As</i>	<i>Es – C</i>	<i>C</i>

На первый взгляд, куплетная форма, в которой написан романс, соответствует типовому варианту: в основе куплетов лежит различный текст, припев же написан на базе одинаковых слов. Вместе с тем, отметим и некоторые специфические особенности данной формы, и прежде всего, миниатюрный характер составляющих ее разделов: припев и куплет совместно представляют собой период из 8–11 тактов. Помимо этого, музыкальный материал куплетов и припевов ни разу не повторяется в неизменном виде. Е. Вдовина называет форму романса куплетно-вариационной [18, с. 95], хотя в теоретической литературе такой вид формы определяется как куплетно-вариантный¹⁹. В целях демонстрации проявления вариантности приведем полную мелодическую линию романса (Пример 3.9).

Пример 3.9. А. Стырча. *Радость, помедли*. Вокальная мелодия

Allegretto *mf* Ра - дость, по - мед - ли, ку - да ты лс-тишь? Менo mosso *mp* В серд - це, в серд - це, ко - то - ро - с лю - бит! *a tempo*

Ю - ность, ку - да ты вер-нуть - ся сле-шишь? Менo mosso *p* В серд - це, в серд - це, ко - то - ро - е лю - бит! *a tempo*

¹⁸ Следуя за текстом, композитор вносит в него небольшое изменение: в романсе в каждой из четных строк повторяются начальные слова («В сердце, в сердце») – по-видимому, это сделано, с одной стороны, с целью подчеркнуть ключевое слово «сердце», а с другой – для масштабного уравнивания четных и нечетных строк.

¹⁹ В книге «Анализ вокальных произведений» о куплетно-вариационной форме говорится, что в ней вокальная мелодия остается в каждой строфе неизменной, но варьируется сопровождение, согласующееся с развитием текста [6, с. 127]. Что касается куплетно-вариантной формы, то, она, в отличие от куплетно-вариационной, «подразумевает существенные преобразования не только фактуры и характера сопровождения, но и самой мелодии, ее характера и интонационного содержания» [6, с. 129].

Си - ла и сме - лость, ку - да вы, ку - да? В серд - це, в серд - це, ко - то - ро - е лю - бим!
А вы - то ку - да, пе - чаль и бе - да? В серд - це, В серд - це, ко - то - ро - е лю - бим!

Как видим, в разных разделах формы сохраняется общий контур мелодической линии, но при этом постоянно происходят интонационные изменения. Меняется тесситура: так, в куплете *a* амбитус партии вокалиста – малая секста $eis-cis^2$, в разделе a_1 – уменьшенная квинта cis^2-g^2 ; в разделе a_2 – малая септима $a-g^2$, в разделе a_3 – большая секста $b-g^2$. В припевах b , b_1 , b_2 , b_3 наблюдается непрерывный звуковысотный подъем (начальные интонации: c^2-as ; e^2-c^2 ; f^2-des^2 ; a^2-f^2). Последний раздел b_3 , наиболее эмоционально насыщенный, содержит три кульминационных вершины: a^2 , as^2 и g^2 .

Интонационный план тесно связан с тональным. Используя мажоро-минорную систему, автор непрерывно меняет тональные устои ($E - Es$; $c - G$; $C - As$; $Es - C$). Среди других тональностей выделяется *C-dur*, открывающая второй куплет, а также безусловно главенствующая в финальном припеве (b_3) и в объемной фортепианной коде. Варьируется и ритмическая сторона, хотя в целом она более стабильна, что естественно в условиях следования мелодии за ритмом текста. Певцу надо быть особо внимательным к ритмическим деталям, так как композитор постоянно чередует пунктирный ритм, синкопы, триоли, то повторяя в точности, то видоизменяя ритмические формулы. Наибольшее сходство свойственно ритмике припевов.

Наконец, отметим фактуру аккомпанемента, которая смонтирована из разнообразных деталей, одни из которых схожи, другие контрастируют между собой. Есть и неповторяющиеся типы фактуры – например, открывающая романс сосредоточенная мелодическая линия, изложенная параллельно в партиях правой и левой рук с интервалом в две октавы. К этой части вступления примыкает вторая (тт. 5–6), где в партии пианиста звучат разложенные аккорды. Похожая фактура, составленная из триолей восьмыми и групп из четырех шестнадцатых, будет использоваться в форме еще не раз – в частности, в окончании фраз со словом *любит* (тт. 14–15; 22–23; 31–32). Другие типы фактуры связаны с аккордами, расположенными по вертикали, а также с более насыщенной текстурой, сочетающей аккорды с включением мелодических линий: последний тип наиболее ярко проявляет себя в коде.

Музыкальный язык развивается на протяжении всего произведения. Так, раздел b более насыщен по фактуре и динамическим оттенкам, чем раздел a . Раздел a_1 в этом плане

превосходит раздел *b*. В разделе *a*₂ появляются динамический оттенок *f* и авторская ремарка *risoluto* – они соответствуют содержанию поэтического текста, в котором говорится о силе и смелости. После этого в *b*₂, по контрасту, вводятся *Meno mosso* и *subito piano*, вслед за чем – *crescendo*, приводящее к *forte*. Наконец, последний куплет *a*₃ – *b*₃, в котором упоминаются «печаль и беда», – самый яркий и разнообразный по агогике (четыре ферматы) и по введению трех кульминаций в партии вокалиста. Добавим также массивные, акцентированные аккорды фортепиано триолями, которые подводят к третьей вокальной кульминации романса на звуке *g*². Она длится три такта и совпадает с началом бравурной коды, которая вступает на *ff*, в темпе *Allegro molto* и в характере *estatico*, развиваясь до *con passione* и *Presto, fff*. По своей насыщенности кода схожа с завершением романса С. Рахманинова *Весенние воды*.

Подводя итог анализа романса *Радость, помедли*, следует подчеркнуть, что в нем органически соединились такие принципы музыкального формообразования, как контраст, репризная повторность и непрерывное обновление (сквозное развитие). И. Лаврентьева отмечает по этому поводу, что «непрерывное сквозное развитие (мелодическое, ладо-гармоническое и тональное) от куплета к куплету может приблизить куплетно-вариантную форму к сквозной. Отличие такой куплетно-вариантной формы от собственно сквозной заключается в том, что от начала до конца сохраняется строфическое членение (...), и отдельные части формы имеют между собой вариантную связь», что способствует тематическому единству [35, с. 52–53].

Отмечая черты структурного единства в романсе *Радость, помедли*, Е. Вдовина находит в нем «признаки формы второго плана – периода. Контуры этой формы обрисовывает тональный план, в котором выявляется продуманная, организующая логика. Каждый куплет заканчивается полной каденцией. Их – четыре, по числу куплетов. Эти каденции образуют две пары вопросно-ответных гармонических функций: *Es* (доминанта) – *As* (тоники) и *G* (доминанта) – *C* (тоники). Причем вторая и четвертая каденции (*G* и *C*) в условиях общей тональности до-мажор организуют весь материал в структуру, подобную периоду» [17, с. 88].

Романс *Радость, помедли* непрост с вокальной точки зрения. Так, фразы, начинающиеся с высоких звуков, предполагают у певца наличие устойчивого верхнего регистра и умения необходимо правильно распределять дыхание в зависимости от высоты звука, формировать звук в «маске», используя резонаторные пазухи. Три кульминации в

конце произведения, две из них на ферматах, требуют от исполнителя четко выстроенного верхнего диапазона голоса, а также мягкую атаку звука во второй октаве.

3.2. Философское начало в вокальных произведениях 1970-х гг. Романсы на стихи Э. Межелайтиса, Я. Райниса, А. Сагияна, С. Капутикян

Тишина

Произведение *Тишина* написано в 1972 г. на стихи Эдуардаса Межелайтиса²⁰ в переводе Ю. Левитанского. «Стихотворение „Тишина”, – пишет Е. Вдовина, – содержит глубокий подтекст. Его поэтические сравнения, яркие образы исполнены сдержанной страстности и драматизма. Оно раскрывает мир сложных человеческих отношений, где есть страдания, трудная любовь, мучительные конфликты» [17, с. 76]. Вместе с тем, смысл стихотворения неоднозначен. Мы склонны считать, что романс *Тишина* посвящен солдатам, павшим во Второй мировой войне. Эта тема была глубоко близка поэту. Автор проводит параллель между тишиной, охватившей солдат после боя, и тишиной посмертного пути павших в бою. Герой стихотворения мысленно рядом, преклонив перед ними колена.

Для романса (3/4, *Andante molto sostenuto*) избрана простая трехчастная репризная форма *a b a* (Таблица 3.5).

Таблица 3.5. А. Стырча. Схема формы романса *Тишина*.

Форма	Вступление	<i>a</i>	Связка	<i>b</i>	Связка	Вступление	<i>a</i>	Ритуфель + кода-вокализ
Количество тактов	2	15 (8+7)	4	8 (4+4)	1	2	15 (8+7)	4
Начальный такт	1	3	16	20	28	29	31	44

Две строфы стихотворного текста композитор разделил на три части: первое четверостишие полностью вошло в часть *a*, а второе разделилось, по две строки, между средней частью *b* и репризой *a*. При этом в репризе автор прибег к повтору определенной части стихотворного текста.

²⁰ Эдуардас Межелайтис (1919–1997) – литовский поэт, переводчик, редактор, эссеист. Учился на юридическом факультете Каунасского университета, был военным корреспондентом, редактором журналов, секретарем и председателем Союза писателей Литвы. Автор сборников стихотворений и поэтической публицистики: *Мой соловей* (1952), *Чужие камни* (1957), *Южная панорама* (1963), *Кардиограмма* (1963), *Лирические этюды* (1964), *Хлеб и слово* (1965), *Здесь Литва* (1968), *Горизонты* (1970), *Барокко Антакальниса* (1971), *Янтарная птица* (1972) и многих других. Книга стихов *Человек* (1961), переведенная на многие языки, была удостоена Ленинской премии (1962). С. Гогин, давая оценку произведениям Э. Межелайтиса, пишет, что поэт «обладает талантом экспрессиониста по форме и гуманиста по содержанию. Он в своем творчестве рассматривает бытие как неразрывную связь человека и космоса, человека и природы, человека и исторического процесса, человека и мифа» [21].

Форма первой части *a* – большой сложный период (4+4 + 4+3), модулирующий из *a-moll* в *d-moll*. Начинается романс с двухтактового фортепианного вступления, триольное движение которого становится в дальнейшем фоном для вокального соло. А. Стырча прерывает развитие мелодических фраз, включая паузу после каждого первого слова певца (Пример 3.10) – таким образом, создается состояние внутренней тревоги, у говорящего как будто перехватывает дыхание. Мелодия при этом приобретает легкий речитативный оттенок.

Пример 3.10. А. Стырча. *Тишина*, раздел *a*

The image shows a musical score for the song 'Тишина' by Alexander Strycha. It is divided into two systems. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic and contains the first two lines of the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: 'Те-перь, как над сол-да-том по-сле бо-я,'. The piano part features a triplet pattern in the right hand. The second system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains the next two lines of the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ког-да ед-ва лишь боль за-глу-ше-на,'. The piano part continues with similar triplet patterns and a more active bass line.

Первое предложение (малый период, тт. 3–9) носит задумчивый, несколько меланхолический характер. Мелодические фразы певца имеют закругленный рельеф: они начинаются нисходящей терцией и завершаются восходящим скачком на чистую кварту, воспринимающимся как знак вопроса. В конце каждой фразы (тт. 5–6 и 9) в левой руке пианиста появляется «стонущее» секундовое мелодическое движение в духе *lamento*.

Начало второго предложения (*Над сном твоим тревожным, над тобою / Склоняется безмолвно тишина*) выводит из состояния меланхолии: этому способствует постепенное нагнетание звучности, приводящее к первой кульминации романса (т. 14). Оживляется метrorитмическая сторона: в плавное вальсообразное движение в размере 3/4 вклинивается четырехдольный метр 4/4, при этом спокойный триольный фон в фортепианной партии сменяется взволнованными мелодико-ритмическими фигурами, построенными на шестнадцатых.

Вокальная мелодия постепенно поднимается: вначале на d^2 , затем на звук f^2 , взятый скачком на уменьшенную октаву ($fis^1 - f^2$), а после этого на a^2 , достигнутый движением на большую септиму ($b^1 - a^2$). Здесь в вокальной и фортепианной партиях достигается наивысший динамический уровень (f), после чего следует понижение громкости, доходящей до pp (т. 16). Кульминационные пассажи в партии фортепиано завершаются двумя многозвучными аккордами и синкопированным басом, напоминающим звон погребального колокола. На этом фоне в партии вокалиста звучат два нисходящих трезвучия, разделенные паузой на фермате (между словами *безмолвно* и *тишина*), которые словно повисают в воздухе.

Фортепианная трехтактовая связка-ритурнель подхватывает нисходящее трезвучное движение на фоне диссонирующих гармоний и глубокой басовой синкопы. На протяжении ритурнеля понижается динамический уровень и замедляется темп. Завершается раздел половинной паузой (т. 19) – таким образом, ритурнель выполняет функцию окончания первой части.

Вторая часть, *b* (*Pochetto più mosso*) начинается с затакта на *mp*. На смену внутренним переживаниям приходят образы внешнего мира (*Иди сквозь сон весенним этим садом, / Сквозь сон в разлив качающихся нив...*). Соответственно решены вокальная и фортепианная партии, носящие более спокойный, объективный характер. При том, что вторая часть романса отличается постоянной сменой размера (2/4, 4/4), это не приводит к акцентным сбоям, поскольку чередуются двухдольный и четырехдольный размеры. Фортепианная фактура построена на повторах терций и кварт, в ней преобладает мерное движение четвертями, напоминающее покачивание колыбели (Пример 3.11).

Пример 3.11. А. Стырча. *Тишина*, раздел *b*.

Мелодическая линия в партии вокалиста достаточно кантиленна и почти не содержит пауз. Тем не менее, целесообразны цезуры: перед звуком a^1 в т. 23 (предписана композитором), а также, возможно, в т. 25, после кульминации на звуке f^2 , перед последней восьмой. Фортепианная партия в начале каждой фразы поддерживает

вокальную (начальные звуки: *fis, cis, dis=es, b, f, e*). Правда, некоторые фразы вокалиста должен исполнить без сопровождения (тт. 22, 26), что составляет определенную трудность для интонирования. Обращает на себя внимание в этом смысле и начало второй части, где певец вступает без поддержки фортепиано: ориентиром для нахождения начального звука *eis* при этом должен стать предпоследний звук ригурнеля *f*, который энгармонически равен *eis*²¹.

Вторая часть *b* включает два выхода на высокие звуки в партии вокалиста – сначала на *f*² на *f* (т. 25) а затем на *e*² на *mp* (т. 27). Сложность достижения этих вершин заключается в том, что они берутся на слоги, содержащие гласный «и» («лив», «нив»), не самый удобный для исполнения в высокой позиции²².

Переход к репризе осуществляется с помощью однотоковой фортепианной связки (т. 28), построенной на оживленном пассаже шестнадцатыми в партии правой руки, сочетающемся с триолями в левой. В конце связки происходят замедление (*allargando*) и остановка на фермате.

Реприза *a* (*Tempo primo*) по своему строению повторяет первую часть. Чтобы сохранить достаточно развернутую форму большого сложного периода, автор прибегнул к повтору в вокальной партии отдельных фраз и слов поэтического текста (*Но и сквозь сон почувствуешь: я рядом. / Но и сквозь сон почувствуешь: я рядом. / С тобой стою я рядом, да, рядом, / С тобой стою я рядом, колена преклонив*).

Отличие репризы от первой части состоит в фактурном решении фортепианной партии. Триоли, перешедшие в левую руку пианиста, звучат здесь на две октавы ниже (авторское указание: *pp, limpidò* – прозрачно). В правой же руке помещена контрапунктическая линия, изложенная октавами в высоком регистре – в ней более ярко представлены «стонущие» секундовые интонации из первой части.

Вокальная партия отличается тем, что ее фразы не прерываются взятием дыхания после первого слова. Певческие фразы развернуты (их протяженность местами – три такта), и для того, чтобы они не прерывались, требуется правильное распределение дыхания.

²¹ Для интонационной помощи вокалисту А. Стырча в своих романсах неоднократно прибегал к энгармонической замене, выписывая ее в нотах: см. романсы *Вечер* на стихи Ф. Тютчева (1955) и *Ferestre* на стихи Г. Водэ (1966). Аналогичный прием исполнительской настройки применен и в романсе *Тишина*.

²² Исследуя труды о технике вокала, можно понять, что гласные при пении формируются по-разному, среди них «И» и «У» самые «узкие» из всех гласных звуков. Подробные технологические детали преодоления сложностей в их исполнении предоставляет А. Вербов, с опорой на теорию Музехольда [20, с. 22]. См. также учебник А. Менабени по методике сольного пения [41, с. 30–35].

Последние две фразы (*колена преклонив*) звучат резким контрастом к предшествующему кульминационному «плато». Они вводятся на *p – pp*, с основательным замедлением (*rallentando molto*) и разделены ферматой. Герой предается горестному размышлению, продолжением которого в коде является вокализ на *мм...*, звучащий на фоне фортепианного ригурнеля. Такое окончание произведения становится уже традиционным для камерно-вокального творчества А. Стырчи.

Романс *Тишина* предоставляет певцу возможность продемонстрировать наличие различных вокальных навыков. Несколько кульминаций с подходами к ним по переходным нотам диапазона помогают сгладить между собой регистры и «отточить» выходы исполнителя на высокие звуки. Во второй части определенную трудность представляет собой пение *a cappella*, когда вокалист остается без поддержки фортепиано и должен самостоятельно найти путь к интонированию мелодической линии. Третья часть содержит длинные вокальные фразы, которые необходимо спеть на одном дыхании. При этом исполнитель может проявить себя в романсе не только с точки зрения вокального мастерства, но и как актер, создающий яркий драматический образ.

Следует подчеркнуть важную роль коротких одно- и двухтактовых фортепианных вставок, несущих на себе разные функции – чаще всего разделяющую, будучи помещенными на грани двух разделов, но при этом и функцию завершения первого из них (например, в т. 6). Некоторые совмещают завершающую функцию с функцией начала (т. 16 – окончание мелодической фразы у вокалиста, наслаивающееся на начало фортепианного ригурнеля).

Бери свое сердце...

В основу романса *Бери свое сердце...*, созданного в 1972 г. на стихи Яна Райниса²³, легло четверостишие, в котором автор призывает смело зажечь свое сердце и отдать его людям, чтобы оно могло служить во благо человеческого счастья. Эта героико-романтическая поэтическая миниатюра символично перекликается с легендой о Данко из рассказа М. Горького *Старуха Изергиль*.

²³ Ян Райнис, настоящее имя Янис Плиекшанс (1865-1929) – латышский поэт, драматург, общественный деятель. Окончил юридический факультет Петербургского университета, работал переводчиком, редактором газеты. В 1897 г. был арестован за антиправительственную деятельность и сослан в Псков, а затем в Вятскую губернию. В годы лишений его согревали чувства к поэтессе Аспазии (Элзе Розенберг), которые он пронес через всю жизнь. Я. Райнис воспевал любовь к Родине и природе родного края, увлекался латышским фольклором. «Без этого имени, – пишет Е. Киселева, – общая картина европейской поэзии конца XIX – начала XX века была бы значительно беднее. Его творчество – а это десятки лирических стихотворений, стихотворные циклы, драматургия – пронизано любовью к родине и традициям латышской культуры, но при этом оно близко философской мысли Гете и Тютчева, героико-романтической образности Байрона и Мицкевича, символизму Метерлинка и Брюсова» [112].

Романс *Бери свое сердце...* (4/4, *Andante con moto*) написан в простой одночастной форме, организованной в виде периода из двух предложений, *a b* (Таблица 3.6). Поэтический текст этого миниатюрного произведения на первый взгляд делится на три рифмующиеся между собой строки, которые легко преобразовать в период из трех предложений:

1. *Бери свое сердце, зажги его смело,*
2. *Отдай его людям, чтоб вечно горело*
3. *Для общего счастья!*
Для общего дела!

А. Стырча поступает с текстом иначе: он выбирает для первого предложения три поэтических фразы, заключающие в себе призывы:

Бери свое сердце, зажги его смело, / Отдай его людям.

Для второго предложения, который начинается после однотокового отыгрыша, остаются три следующие фразы, призванные отразить ту цель, ради которой нужно последовать прозвучавшим призывам: *чтоб вечно горело / Для общего счастья, / Для общего дела!* И, стремясь закрепить идею приверженности коллективному действию, композитор повторяет последнюю фразу: *Для общего дела!*

Таблица 3.6. А. Стырча. Схема формы романса *Бери свое сердце...*

Форма	Вступление	Период <i>a + отыгрыш + b</i>	Кода
Количество тактов	1	14 (6+1+7)	5
Начальный такт	1	2	15
Тональный план	<i>B</i>	<i>B-cis-E</i>	<i>C</i>

Открывается произведение однотоковым вступлением, гулкая октава в басу и арфообразные переборы которого готовят начало основной части. Три фразы, составляющие первое предложение, можно обозначить буквами *a a₁ b*: первая начинается в высокой тесситуре восходящим скачком на большую сексту $F-d^1$, вторая представляет собой звуковысотный вариант первой, начинающийся скачком $G-e^1$, третья носит извилистый характер. Фразы вокалиста поддерживаются разнообразной фактурой партии фортепиано, в которой различаются басовые колокольные удары, арфовые, в том числе триольные, переборы, а также дублирующие вокальную линию мелодические вставки (Пример 3.12)

Пример 3.12. А. Стырча. *Бери свое сердце...*, раздел *a*

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first phrase. The tempo is 'Andante con moto' and the dynamics are 'f'. The lyrics are 'Бе - ри сво-ё серд - це, за'. The second system shows the continuation of the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'жги е - го сме - ло'. The piano part features triplets and various chordal textures. The vocal line has a tritone interval and a fermata at the end of the first phrase.

Перед началом третьей фразы происходит слом: меняется размер (5/4), поэтическая строка *Отдай его людям* сопровождается застывшим многозвучным аккордом пианиста, а в партии певца появляется указание *ad libitum*, которое предполагает свободу темпоритмического исполнения. Вокальная партия не проста тем, что содержит два нисходящих скачка: начальный – на тритон cis^1-G , и заключительный – на октаву cis^1-Cis . Завершается первый раздел романса понижением динамического уровня и фермой, как знаком глубокого раздумья перед началом решительных действий.

Однотактовый фортепианный отыгрыш приносит смену фактуры, выстраиваясь как цепь синкопированных аккордов. На протяжении раздела *b* происходит динамическое нагнетание, выраженное в постоянном подъеме мелодической линии в партии певца и подчеркнутое авторским указанием *roco a roco crescendo e animando*. Фразу *Для общего дела!* вокалист исполняет *f* (ремарка автора: *con entusiasmo*), а в партию аккомпанемента в этот момент возвращаются разложенные аккорды. Второе проведение подводит к апофеозной кульминации произведения, в которой композитор дает возможность певцу выбрать один из двух вариантов исполнения – звук *e* или *g*, выбор мелодической кульминации в данном случае зависит от вокальных возможностей певца (Пример 3.13).

Пример 3.13. А. Стырча. *Бери свое сердце...*, раздел *b* и начало коды

Кульминация совпадает с началом пятитактовой коды, в которой композитор использует излюбленное им триольное движение аккордами – подобный прием встречается в романсе *Радость, помедли*, а также в более ранних произведениях *Плзй* и *Ferestre*.

Кода (*Grandioso*) звучит апофеозным призывом. Е. Вдовина так описывает окончание произведения: «Для партии фортепиано здесь свойственна плотная, массивная, ритмически богатая фактура. Широкий (более пяти октав!) диапазон звучания и динамическая мощь коды хорошо подчеркивают эмоциональную приподнятость и экстагический характер этого романса-монолога» [17, с. 93].

Романс *Бери свое сердце...* написан для низкого мужского голоса с развитым диапазоном. Вокалист, желающий включить это сочинение в свой репертуар, должен понимать, что миниатюрность изложения и кажущаяся на первый взгляд мелодическая простота не подразумевают легкость исполнения. С первой же фразы тесситура подразумевает у певца наличие добротных верхних нот. Восходящие скачки на сексту необходимо петь в высокой позиции, минуя регистровые изменения в голосе. Сглаженный выход в верхний диапазон исполнителя достигается путем наработки единой вокальной линии пения.

Жизнь не замрет

Романс *Жизнь не замрет* был создан в 1972 г. на стихотворение Амо Сагияна²⁴. Герой задается вопросом, что произойдет с уходом его из жизни, и отдает себе отчет в

²⁴ Амо Сагиян (1914–1993) – армянский поэт и переводчик. Дебютировал в литературе в начале 1930-х годов. Окончил Бакинский педагогический институт (1940), участвовал в Великой Отечественной войне. В его произведениях прослеживаются взаимосвязь человека с природой, поиск смысла бытия. Особое место в его наследии принадлежит образу Родины. «В лирике поэта звучит тема связи человека с родной землей. Мир природы в его стихах подвижен, многообразен, полон драматизма, образы уходят корнями в классические и устно-поэтические традиции» [107].

том, что в миропорядке ничего не изменится: птицы так же будут улетать на юг, дети идти в школу. Даже человек, который его любит, со временем справится со своим горем. Жизнь не остановится ни на минуту с уходом каждого из нас – такова основная идея произведения.

В романсе *Жизнь не замрет* (4/4, *Larghetto assai. Rubato*) использована простая трехчастная форма с элементами репризы, *a b c (a¹)*²⁵ (Таблица 3.7).

Таблица 3.7. А. Стырча. Схема формы романса *Жизнь не замрет*.

Форма	Вступление	<i>a</i> (период)	связка	<i>b</i> (период)	связка	<i>c (a¹)</i> (период)
Количество тактов	2	10 (6+4)	2	1 (вст.)+13 (1+8+5)	2	12
Начальный такт	1	3	13	15	29	31
Тональный план	<i>es</i>	<i>es</i>	<i>c</i>	<i>d-c-a</i>	<i>a</i>	<i>g-H-h-es</i>

Начинается произведение с двухтактового вступления, в низком регистре которого звучат октавы, создающие образ тягостного раздумья (авторская ремарка *pesante come campane lugubre* – тяжело, как траурный колокол). Несколько смен динамических оттенков на протяжении двух тактов (*f*, *mf*, *mp*, *p*) символизируют медленное угасание. На фоне выдержанных звуков все вступление пронизывает нисходящий терцовый интонационный ход – эта фактура будет использоваться в дальнейшем в качестве фортепианной связки между фразами в первой части (т. 5), в связке между частями *a* и *b* (тт. 13–14), а также в связке между фразами раздела *c* (т. 33). Таким образом можно констатировать наличие в романсе фортепианного лейтмотива, скрепляющего различные разделы и придающего форме интонационное единство.

Партия певца в первой части *a (concentrato)* решена в декламационной манере, она построена на коротких фразах, прерываемых паузами. Герой задает себе непростой вопрос: *Когда уйду я на исходе лет, / Что на земле убудет, что случится?* (Пример 3.14).

Пример 3.14. А Стырча. *Жизнь не замрет*, раздел *a*

²⁵ Е. Вдовина находит в романсе *Жизнь не замрет* черты сонатной формы с зеркальной репризой [17, с. 78–82].

Во втором предложении фразы *Твой ясный взгляд на время помутится* начинается у вокалиста с восходящего октавного скачка. Певцу необходимо выстроить здесь интервал октавы, сгладив, по возможности, регистры, соединя головной и грудной резонаторы. Вокальная фраза звучит на фоне триолей в аккомпанементе, в правой же руке пианиста в это время излагаются два нисходящих октавных «ответа» вокалисту, оканчивающихся трелями: в них ощущается некоторый оттенок иронии. Заканчивается раздел *a* фортепианной связкой, повторяющей тему вступления романса.

Вторая часть (*Con calore, sereno*) контрастна по отношению к первой. Это лирическое повествование о жизни, продолжающейся, несмотря ни на что. Партия вокалиста выдержана в характере песни. В первом предложении движение восьмыми и триолями у фортепиано создает неспешный, ясный фон для вокальной партии, хотя глубоко в басу аккомпанеента время от времени появляются интервалы секунды, создающее ощущение гнетущего напряжения (Пример 3.15).

Пример 3.15. А Стырча. *Жизнь не замрет*, раздел *b*

Во втором предложении (*poco animando e crescendo*) резко меняется настрой, здесь явно прослеживается состояние волнения. У певца, в сравнении с первым предложением, вместо коротких отдельных фраз появляются длинные, без пауз, построения. Завершается раздел *b* двухтактовым фортепианным ритурнелем.

Третья часть начинается с варьированного повторения второго предложения первой части (*Meno mosso*). Смены размера (4/4, 3/4, 2/4) между первым и вторым предложениями взаимосвязаны с последующим *Molto sostenendo* (т. 37). Второй раздел, отмеченный авторской ремаркой *crescendo, Disperato* (отчаянно), заканчивается двумя кульминациями: первая из них помещена на фермате на словах *иль нет меня*, а вторая (*на свете этом!*) – генеральная, апогей всего произведения. Е. Вдовина так подводит итог репризы романса: «...от мысли о смерти, выраженной скорбным тезисом: "когда умру я на исходе лет...", автор приходит к философскому выводу, полному мудрого спокойствия, и диалектическому осознанию вечного обновления жизни: "Жизнь не замрет, ей будет все равно, есть я иль нет меня на свете этом!"» [17, с. 82].

Произведение предназначено для низкого мужского голоса. Исполнителю необходимо обладать хорошим диапазоном для того, чтобы справиться со всеми вокальными задачами. Так, две кульминации в конце произведения предполагают наличие выстроенных верхних звуков. Октавные скачки требуют сглаживания регистрового перехода. Своеобразен драматический образ произведения: вокалисту, помимо выполнения певческих задач, нужно передать глубокий философский подтекст повествования.

Мое сердце

В основу романса *Мое сердце*, созданного А. Стырчей в 1972 г., положены стихи известной поэтессы Сильвы Капутикян²⁶ в переводе на русский язык В. Звягинцева. Стихотворение посвящено человеческому самопожертвованию, умению чужое горе принимать как свое. Героиня говорит о том, что готова терпеть саднящую сердечную боль, но не может пройти мимо человеческих проблем и несчастий, которые она принимает близко к сердцу. Е. Вдовина считает, что красной нитью сквозь строки *Моего сердца* проходит мысль о предназначении поэта в этом мире: «стихотворение Капутикян затрагивает одну из "вечных" тем поэзии – самопожертвование поэта, преданность его людям» [17, с. 82].

²⁶ Сильва Капутикян (1919–2006) – крупнейшая армянская поэтесса, писатель и публицист, академик. Училась на филологическом факультете Ереванского университета, окончила Высшие курсы Литературного института. Член Союза писателей Армении (1941). Член Национальной академии наук РА (1994). Лауреат Сталинской премии (1952). Заслуженный деятель культуры Армянской ССР (1970). Заслуженный работник культуры Грузинской ССР (1980). Награждена многими орденами и медалями. Творческое наследие С. Капутикян очень обширно, ею написано свыше 60 книг, ряд публицистических работ, центральное место в которых занимают темы любви и женской судьбы. Огромную роль в стихах С. Капутикян играют патриотическое самосознание и любовь к Родине. Ваагн Давтян так характеризует ее творчество: «...пишет нежно, но и жестко, женскую, но и сильную поэзию. Меня всегда восхищала удивительная гармония сердца и мысли поэтессы...» [108].

Романс *Мое сердце* (2/4, *Allegretto ansioso*) написан в куплетно-вариационной форме (Таблица 3.8), варьирование в которой происходит в основном за счет фортепианной фактуры.

Таблица 3.8. А. Стырча. Схема формы романса *Мое сердце*

Форма	Вступление	1 куплет <i>a</i> (период)	Связка	2 куплет <i>a</i> ₁ (период)
Количество тактов	13	18 (8+10)	3	19 (8+11)
Начальный такт	1	14	32	35
Тональный план	<i>f</i>	<i>f</i> – <i>gis</i> – <i>cis</i> – <i>Des</i>	<i>f</i>	<i>f</i>

В отличие от ряда других вокальных произведений 1970-х гг., музыкальная форма пьесы *Мое сердце* четко отражает строение стихотворного текста, состоящего из двух четверостиший:

*Не жалеюсь на сердце я;
Пусть же щемит, болит сильней!
Чужая радость мне своя,
Чужая боль своей больней.*

*Весь мир бы в сердце я взяла,
Костром горела б на ветру.
Лишь сердцем я всегда жила,
Пусть от сердца я умру!*

Романс начинается с 13-тактового фортепианного вступления. Мелодическая линия в партии правой руки поддерживается аккордовым движением триолями в левой. В т. 9 появляются размер 3/4 и арфообразные восходящие переборы: этот тип фортепианной фактуры будет неоднократно встречаться в дальнейшем.

Первый куплет *a* – большой сложный период, состоящий из двух малых простых периодов, выполняющих функцию предложений. Вокальная мелодия начинается с затакта в размере 2/4 и повторяет начальные такты вступления. Триольные аккорды фортепиано изложены здесь в более высоком регистре и сопровождаются контрапунктом в среднем голосе (Пример 3.16).

Пример 3.16. А. Стырча. *Мое сердце*, 1 куплет *a*.

Первая фраза на *p* выступает неспешным зачином повествования, за ней следует вторая *poco animando e crescendo*: композитор органично вводит ускорение и увеличение громкости, связанные с подготовкой первой кульминации на словах *Пускай щемит, болит сильнее!* Многозвучные форшлаги в партии правой руки фортепиано, аккордовые и октавные триоли и акценты поддерживают состояние эмоционального напряжения.

Второе предложение отличает богатая динамическая нюансировка, построенная на контрастах. Раздел включает в себе еще одну волну, приводящую к кульминации: начинаясь *subito p* (т. 22), она стремительно развивается до *f* (т. 25) и завершается *ff* на словах *Чужая боль* (тт. 26–30)²⁷, где в вокальной партии звучит высокое *gis*². Певице необходимо спеть кульминационную вершину мягкой атакой звука, преодолевая напряжение.

После кульминации на последней фразе текста следует резкий динамический спад. Первый и второй куплеты соединяются трехтактовой фортепианной связкой, в которой сочетаются аккорды и «мерцающие» триоли.

Второй куплет (*a*₁) в структурном, мелодическом и гармоническом отношении полностью повторяет первый. Отличие заключается в фортепианной фактуре: речь идет о повышении регистра и октавном дублировании ряда мелодических линий (тт. 35–40). Решение обеих кульминаций фактически одинаково, различно лишь окончание романса: после *gis*² следует достижение самой высокой точки, *a*² на *ff*.

3.3. Выводы к 3 главе

1. Романсы А. Стырчи 1970-х годов знаменуют новый этап в его творчестве, демонстрируя зрелость мысли и отточенный авторский стиль. Пройдя долгий путь поисков, композитор в эти годы доводит камерно-вокальное творчество до кульминационной вершины. Если в 1960-е годы А. Стырчу привлекал романс с чертами песни, то камерно-вокальное творчество 1970-х гг. отличает принадлежность именно к жанру романса. Это ощущается и в выборе поэтической основы, и в особенностях структурного и музыкально-выразительного решения произведений. В романсах начала 1970-х гг. А. Стырча стремится как можно точнее прочувствовать замысел поэтического текста и передать его музыкальным языком. При этом он порой внедряется в авторскую поэтическую основу с тем, чтобы выделить в ней отдельные детали.

²⁷ Примечательно выстраивание фортепианной партии: от прозрачных «арфовых» переборов, через восходящий пассаж – к массивным аккордам триолями. Аналогичные приемы решения кульминаций были применены А. Стырчей ранее, в романсах *Iluzii* на стихи А. Гужеля и *Ferestre* на стихи Г. Водэ.

2. В 1970-е гг. А. Стырча все чаще задумывается о смысле жизни, его привлекают стихотворные тексты лирико-драматического и философского, а иногда и сатирического содержания. Часть романсов 1970-х гг. относится к произведениям, в которых разнообразно представлен лирический элемент, другая часть в большей степени содержит философское начало. При этом лирическое и философское порой причудливо переплетаются между собой, составляя две взаимодействующие стороны жизни героев романсов, для которых важны прошлое, настоящее и будущее, иллюзии и сердечные волнения, картины окружающей природы и виртуальные образы былых привязанностей.

3. Романсы последнего творческого периода А. Стырчи разноплановы по своей структуре, автор использует куплетную, куплетно-вариационную, двухчастную и трехчастную формы. Выстраивая форму, композитор гибко относится к положенным в их основу поэтическим текстам. В большинстве случаев он не идет за стихотворным текстом, как это часто было в ранних романсах, а подчиняет его своей идее: дробит четверостишия и помещает их фрагменты в разные разделы сочинений, добавляет повторения фраз и слов текста, дабы выделить «ключевые слова» и сформировать необходимую ему музыкальную форму. Этим композитор продолжает поиски, начатые в предыдущий период.

4. Музыкальный язык романсов 1970-х гг. становится сложнее по сравнению с романсами прошлых лет. Музыкальная ткань максимально хроматизируется, тональная основа, как правило, тяготеет к неустойчивости, гармоническая вертикаль строится по принципу либо добавления к терцовым аккордам дополнительных тонов, либо построения функционально неопределенных многосоставных аккордов. В соответствии с подобной звуковысотной организацией находится строение мелодической линии, которое требует от солиста развитого слуха и наличия наработанных певческих навыков. Вокальная партия зачастую позволяет певцу показать разные грани своих голосовых возможностей, отточить выходы в верхний регистр в кульминациях и скачках на широкие интервалы.

5. Одной из особенностей романсов является активное взаимодействие вокальной и фортепианной партий. Певец и пианист зачастую составляют единое ансамблевое целое, дополняя друг друга. Фортепиано во многих случаях представляет вокалисту интонационную поддержку, что бывает желательно в сложных изгибах мелодических линий. То, что бывает недосказано в вокальной партии, фортепиано дополняет в инструментальных вступлениях к пьесам и их частям, в ригурнелях, разнообразных связках и проигрышах. Именно участие фортепиано часто придает оригинальность и необычность кажущимся простыми формам романсов.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Осуществленный научно-творческий проект позволил разносторонне исследовать камерно-вокальные произведения Алексея Стырчи, занимающие одно из ключевых мест в его творческом наследии. В художественной части диссертации были представлены три концертные программы, в которые вошел ряд наиболее репрезентативных и востребованных в исполнительской и педагогической практике романсов А. Стырчи. В теоретической части рассмотрено большинство камерно-вокальных сочинений композитора, проанализированных с музыковедческой и исполнительской точек зрения. Таким образом, была достигнута поставленная цель диссертации: создание целостного представления о романсовом творчестве Алексея Стырчи на основе его музыковедческого и исполнительского изучения. Проведенное исследование позволило сделать следующие общие выводы:

1. В эволюции камерно-вокальной музыки А. Стырчи выделяются три периода: первый включает десятилетие с конца 1940-х гг. до середины 1950-х; второй длится со второй половины 1950-х до конца 1960-х гг.; третий разворачивается в начале 1970-х гг. Периодизация выявляет процесс постепенного совершенствования авторского стиля А. Стырчи и демонстрирует особенности каждого из этапов.

Анализ наглядно доказывает, что развитие романсового творчества композитора, охватывающее более четверти века, выражается в трансформации образных и стилевых предпочтений, в усложнении средств музыкальной выразительности, в гибком отношении к музыкальной форме. А. Стырча проявлял тонкий вкус к выбору поэтических текстов, дававших ему возможность выразить собственные сокровенные мысли и чувства. Именно в произведениях, раскрывающих внутренний мир человека, автор особенно проникновенен во все периоды своего творчества.

2. В 1940-х – первой половине 1950-х гг. А. Стырча писал романсы на собственные тексты и на стихи русских поэтов XIX в. Ф. Тютчева, А. Кольцова. Ранние вокальные сочинения отражают гармоничность мироощущения композитора, его тонкую связь с природой, умение передать с помощью ее образов глубокие человеческие чувства и переживания. Произведения первого периода характеризуются эмоциональной насыщенностью, мелодичностью и развитым, красочным фортепианным сопровождением, они отражают знание автором вокальной природы и выразительных возможностей человеческого голоса. [11]

3. В конце 1950-х – 1960-х гг. в качестве основы романсов А. Стырчу привлекли стихи поэтов Молдовы: А. Гужеля, Г. Водэ, Г. Виеру, П. Заднипру, А. Бусуйока, П. Кэраре и др. В камерно-вокальном творчестве этих лет наблюдаются две основные линии развития: с одной стороны, опора на жанровые каноны песни, а с другой – культивирование романсовых черт. В сочинениях, относящихся к первой линии, ощущаются относительная простота музыкальных средств и использование элементов молдавского музыкального фольклора – особенно это касается произведений, воспевающих родной край.

Романсы второй линии демонстрируют приемы композиторского письма, свойственные XX веку, что выражается в усложнении ладовой стороны мелодии, в обогащении гармонической вертикали и в полифонизации музыкальной ткани. Эта линия обусловлена тем, что в результате «оттепели» 1960-х в академическую музыку Молдовы стали все более интенсивно проникать веяния западноевропейской музыкальной культуры. А. Стырча, как и другие композиторы, ощутил необходимость в обновлении арсенала выразительных средств, что и нашло отражение в его камерно-вокальном творчестве. [10; 78; 97]

4. В третий период А. Стырча обратился к творчеству поэтов союзных республик: С. Есенина, С. Капутикян, Я. Райниса, Э. Межелайтиса, В. Телеукэ, Н. Хазри, Р. Гамзатова, В. Сосюры, А. Сагияна, А. Кешокова, И. Прончатова. Среди романсов 1970-х гг. выделяются десять произведений, созданных в 1972 году. Они не объявлены как вокальный цикл, но близки между собой по духу. Романсы представляют собой лирические исповеди на фоне картин природы, драматические размышления о жизни и ее смысле, призывы к борьбе за человеческие идеалы. Отличаясь от вокальных сочинений, созданных ранее, последние романсы содержат и некоторые общие черты с ними, особенно с рядом произведений 1960-х гг. В них развивается та линия, что была связана с поиском современных средств выразительности. [9]

5. Совершенствуя на протяжении всех лет стиль романсового творчества, ставя перед собой и решая все новые задачи образного и технического порядка, А. Стырча, наряду с этим, проявлял глубокое понимание законов камерно-вокального исполнительства, способствуя наилучшему прочтению его сочинений певцами. В пластичной вокальной мелодии, скоординированной с фортепианным сопровождением, А. Стырча давал исполнителю возможность максимально продемонстрировать свои технические возможности. Фортепианная фактура вступает в разнообразное

взаимодействие с вокальной мелодией, то интонационно поддерживая ее, то обеспечивая диалогический обмен репликами. Фортепиано играет также значительную роль в конструировании формы романсов, обогащая ее связками, вступлениями, ритурнелями и кодами.

РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Продолжить исследование камерно-вокального творчества А. Стырчи, расширив круг анализируемых романсов.
2. Разработать методические рекомендации по исполнению камерно-вокальных произведений А. Стырчи.
3. Популяризировать романсы А. Стырчи, регулярно включая их в собственный концертный и педагогический репертуар.
4. Инициировать антологическое переиздание романсов А. Стырчи, размещенных в сборниках, составленных из вокальных произведений разных композиторов.
5. Изучить роль Фестиваля-конкурса академического вокала им. А. Стырчи в развитии музыкальной культуры Республики Молдова.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 176 с.
2. АКСЕНОВ, В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества: (теоретический аспект). В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158.
3. АКСЕНОВ, В. Размышления о жанре как научном понятии и парадигме художественного творчества (на примерах из современной симфонической музыки). Текст доклада на Международной конференции *Музыкальная наука на постсоветском пространстве*. Январь 2010. Москва: РАМ им. Гнесиных. 24 стр.
4. *Алексей Стырча (1919 – 1974)*. Indice personal de literatură / Персональный указатель литературы. Ediție cu caractere chirilice. Кишинэу: Тимпул, 1982. 34 с.
5. АЛЯБОВ, А. А.Г. Стырча. Биографический очерк (1919 – 1974). В: *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 7–22.
6. *Анализ вокальных произведений* : Учебное пособие под ред. О. Коловского. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
7. БАХТИЗИНА, Д., ЗАГИТОВА, Л. Соотношение слова и музыки в постижении смысла бытия. В: *Вестник Ом. ун-та*. 2013. № 3 (69), с. 30–31. Disponibil online: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-slova-i-muzyki-v-postizhenii-smysla-bytiya> [accesat: 28.11.2025].
8. БЕРЩАДСКАЯ, Т. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка, 1985. 238 с.
9. **БУГОР, Е. Камерно-вокальное творчество Алексея Стырчи 1970-х годов: лирические образы, композиционные и исполнительские особенности**. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Revista științifică, **tipul В**. Nr. 1 (48), 2025. Chișinău: Notograf Prim, 2025, с. 63–70.
10. **БУГОР, Е. Романсы Алексея Стырчи на стихи Григоре Виеру**. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* : Conferința științifică internațională, 26 aprilie 2024. Chișinău: АМТАР, 2024, с. 62–70.
11. **БУГОР, Е., БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Раннее вокальное творчество Алексея Стырчи. Романсы на стихи Федора Тютчева**. В: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare* : *Materialele conferinței științifice naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat*, 9 decembrie 2022. Chișinău: АМТАР, 2023, с. 96–102.

12. БУЛАНОВА, О. Наби Хазри: азербайджанский поэт, которого знал весь СССР. Disponibil online: <https://azerhistory.com/?p=10111>
13. БУРЛЯЙ, Ю. *Владимир Сосюра*. Disponibil online: <http://flibusta.site/b/374204/read> [accesat: 28.11.2025].
14. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*. 2. Интонация. 3. Композиция. Москва: Музыка, 1978. 368 с.
15. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. Песня. В: *Музыкальная энциклопедия*. Том 4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, стб. 264–266.
16. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. Романс. В: *Музыкальная энциклопедия*. Том 4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, стб. 694–697.
17. ВДОВИНА, Е. Верен романсу. В: *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 44–94.
18. ВДОВИНА, Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982. 183 с.
19. ВДОВИНА, Е. Эволюция жанра молдавского романса. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР* : Сборник статей. Москва: Музыка, 1978, с. 164–189.
20. ВЕРБОВ, А. *Техника постановки голоса*. Москва: Тритон, 1931. 50 с.
21. ГОГИН, С. *Межелайтис Эдуардас. Лирика*. Москва: Советский писатель, 1991. Disponibil online: <https://www.mukcbs.org/mezhelaytis-e-lirika> [accesat: 28.11.2025].
22. ГУЖЕЛЬ, А. С Алексеем Стырчей в лесах под Старой Рузой. В: *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 149–153.
23. Гужель, Анатолий Моисеевич. Disponibil online: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гужель,_Анатолий_Моисеевич [accesat: 28.11.2025].
24. ДМИТРИЕВ, Л. *Основы вокальной методики*. Москва: Музыка, 1968. 675 с.
25. ДЬЯЧКОВА, Л. *Мелодика* : Учебное пособие по курсу «Мелодика». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 96 с.
26. ЕМЕЛЬЯНОВ, В. *Развитие голоса. Координация и тренинг*. С.-Петербург – Москва – Краснодар: Лань, 2003. 192 с.
27. ИГОТТИ, Е. *Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке*. Автореф. дис. ... канд. иск. С.-Петербург: 2011. 25 с.
28. КЛЕТНИЧ, Е. Алексей Стырча. В: Е. Клетнич. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984, с. 87–139.

29. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. 272 с.
30. КЛЕТНИЧ, Е. Основные сочинения А.Г. Стырчи. В: Е. Клетнич. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984, с. 190–191.
31. КОАДЭ, Т. Камерно-вокальные произведения Б. Дубоссарского: особенности поэтических текстов и композиционно-драматургических приемов. В: *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. 2012, Nr. 3, с. 190–195.
32. КРАСИКОВА, Н. *Стихоподобная и прозоподобная организация музыкальной речи*. Автореф. дис. ... канд. иск. С.-Петербург: 2018. 23 с.
33. КРИВОШЕЙ, И. *Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова)*. Автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону: 2003. 22 с.
34. КУЛАКОВСКИЙ, Л. *Песня, ее язык, структура, судьбы*. Москва: Советский композитор, 1962. 343 с.
35. ЛАВРЕНТЬЕВА, И. *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1978. 80 с.
36. ЛЕОНОВ, Б. *Наби Хазри: Литературный портрет*. Баку: Язычы, 1981. 98 с.
37. МАЗЕЛЬ, Л. О мелодии. Москва: Гос. муз. изд-во, 1952. 300 с.
38. МАЗЕЛЬ, Л. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
39. МАЗЕЛЬ, Л., ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм*. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
40. МАЛЫШЕВА, Н. *О пении. Из опыта работы с певцами* : Методическое пособие. Москва: Советский композитор, 1988. 136 с.
41. МЕНАБЕНИ, А. *Методика обучения сольному пению*. Москва: Просвещение, 1987. 96 с.
42. МИЛЮТИНА, И. Алексей Стырча. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967, с. 144–152.
43. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Б. и., 2014 (Tipogr. "Primex Com"). 440 с.
44. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chișinău: FER "Tipografia centrală", 2000. 118 с.
45. МОРОЗОВ, В. *Тайны вокальной речи*. Ленинград: Наука, 1967. 203 с.

46. МУР, Дж. *Певец и аккомпаниатор*. Москва: Радуга, 1987. 432 с.
47. НИКИТЧЕНКО, В. *Камерно-вокальное творчество композиторов Республики Молдова на стихи русских поэтов*. Монография. Кишинэу: Б. и., 2019 (Tipogr. "Cavaioli"). 172 с.
48. НОВАК, И. Особенности исполнения вокальных произведений Алексея Стырчи. В: *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2018, Випуск № 6. Disponibil online: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_6/b8dc6db2210c353d1831a4ba8c6821f9.pdf [accesat: 28.11.2025].
49. РУДАКОВ, Е. О регистрах певческого голоса и переходах к прикрытым звукам. В: *Музыкальное искусство и наука*. Вып. 1. Сб. статей под редакцией Е.В. Назайкинского. Москва: Музыка, 1970, с. 52–58.
50. САФИЕВА, Ф.Р. кызы. Образ матери в произведениях Наби Хазри. В: *Вестник КазНУ. Серия филологическая*, №2(132). 2011, с. 272–274. Disponibil online: <https://rmebrk.kz/journals/1109/77166.pdf> [accesat: 28.11.2025].
51. СЛОНИМСКАЯ, Р. *Анализ гармонических стилей: Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей*. С.-Петербург: Композитор, 2001. 72 с.
52. СТЕПАНИДИНА, Е. *Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1930-1960-х годов*. Автореф. дис. ... канд. иск. Саратов: 2013. 27 с.
53. СТЕПАНОВА, И. *Слово и музыка. Диалектика семантических связей*. Москва: Книга и бизнес, 2002. 288 с.
54. СТОЛЯР, З. Зрелость таланта. В: *А. Стырча. Pagini lirice. Лирические страницы*. Chişinău, Cartea moldovenească, 1969, с. 6–8.
55. СТОЛЯР, З. *Молдавская советская песня*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 288 с.
56. СТОЛЯР, З. *Шико Аранов*. Москва: Советский композитор, 1959, 12 с.
57. ТЕШЛЕР, С. *Учителя по жизни и творчеству : И появляется свет... Поэт Анатол Гужель*. Disponibil online: <https://proza.ru/2007/12/31/151> [accesat: 28.11.2025].
58. ТКАЧ, Е. Композитор, певец, педагог. В: *Советская музыка*, 1969, № 2, с. 144–145.
59. ТЮЛИН, Ю. *Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура*. Москва: Музыка, 1976. 167 с.
60. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983. 136 с.
61. ХОЛОПОВА, В. *Мелодика: Научно-методический очерк*. Москва: Музыка, 1984. 88 с.

62. ХОЛОПОВА, В. *Фактура* : Очерк. Москва: Музыка, 1979. 87 с.
63. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений* : Учебное пособие. С.-Петербург: Лань, 2006. 496 с.
64. ЦИРКУНОВА, С. О претворении жанров молдавского музыкального фольклора в камерно-вокальной музыке В. Загорского. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 38–54.
65. ЦИРКУНОВА, С. *Система жанров молдавского песенного фольклора*. Автореф. ... дис. канд. иск. Москва: 1983.
66. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы*. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
67. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Сложные формы*. Москва: Музыка, 1983. 214 с.
68. ЧАЙКОВСКИЙ-МЕРЕШАНУ, Г. Алексей Стырча. В: *Молдавская музыкальная литература*. Кишинев: Лумина, 1987, с. 110–118.
69. ЧИМПОЙ, М. *Миражи детства : очерк творчества Григоре Виеру*. Кишинев: Лумина, 1970. 80 с.
70. ШЕЛУДЯКОВА, О. *Феномен мелодики в музыке позднего романтизма*. Автореф. дис. ... докт. иск. Магнитогорск: 2006. 50 с.
71. ЮШМАНОВ, В. *Вокальная техника и ее парадоксы*. Санкт-Петербург: ДЕАН, 2002. 128 с.

На румынском языке

72. *Alexei Stârcea – compozitor, cântăreț (bariton), pedagog (17 februarie 1919 – 24 august 1974) (100 de ani de la naștere)* [Resursă electronică] : Expoziție. Disponibil online: <http://rora.usarb.md:4000/items/cfd720a7-2e2e-4153-8024-9051e46e9b85> [accesat: 28.11.2025].
73. *Anatol Gugel – 95 ani de la naștere*. Publicat de tatianamirza. Biblioteca *Onisifor Ghibu*. Disponibil online: <https://onisiforghibublog.wordpress.com/2017/04/07/anatol-gugel-95-ani-de-la-nastere/> [accesat: 28.11.2025].
74. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
75. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 215 p.

76. AXIONOVA, L. *Cântecul popular moldovenesc*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958. 164 p. Ediție cu caractere chirilice.
77. BEREZOVICOVA, T. Cântecul liric în creația lui Eugen Doga. In: *Eugen Doga: compozitor, academician*. Chișinău: Știința, 2007, p. 24–43.
78. BUGOR, E. **Romanțe de Alexei Stârcea pe versurile lui Anatol Gujel: structura imaginară, limbaj muzical, sarcini interpretative**. In: *AKADEMOS*. Revista de știință, inovare, cultură și artă, **categoria B**. Nr. 2 (73), 2024. Chișinău: Academia de științe a Moldovei, imprimat la Blitz Poligraf SRL, 2024, p. 159–164.
79. BURLUI, A. *Concepte interpretative în muzica vocală a secolului XX*. Iași: Junimea, 2006. 274 p.
80. BUTNARU, T. Gheorghe Vodă și zborurile sale terestre. În: *Revista Limba Română*, Nr. 1, 2017. Disponibil online: <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=3342> [accesat: 28.11.2025].
81. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Stârcea Alexei. În: *Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol., vol. 2*. Chișinău: Redacția principală a enciclopediilor sovietice, 1986, pp. 265-266.
82. CIMPOI, M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Ed. a III-a. București: Editura Fundației culturale Române, 2002. ??? p.
83. *Compozitori și muzicologi din Moldova* : Lexicon biobibliografic. Alc. G. Ceaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992. 264 p.
84. DĂNILĂ, A. Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (2). Alexei Stârcea: *Inima Domnicăi* („Domnica”, „Eroica Baladă”). In: *Arta*, 2012. Chișinău: Academia de Științe, IPC: 2012, p. 158–162.
85. GAGIM, I. *Fenomenul muzical Gheorghe Mustea*. Chișinău: Știința, 2015. 256 p.
86. GAGIM, I. *Teoria artistică a muzicii : Introducere în muzicologia dinamică*. București: Editura Academiei Române, 2024. 127 p.
87. GHILAȘ, V. *Muzica etnică: tradiție și valoare*. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
88. MIRONENCO, E., ȘEICAN, V. *Gheorghe Mustea. Profil muzical*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003. 212 p.
89. OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactică și enciclopedică, 1983. 435 p.
90. PACHIA-TATOMIRESCU, I. Mesianicul simbol al mamei în lirica lui Grigore Vieru. In: *Limba română*, Nr. 1-4, anul XIX, 2009, p. 113–118.

91. RACHIERU, A.D. Un „rezonator” – Anatol Gugel. In: *Poeți din Basarabia: (Un veac de poezie românească)*. București – Chișinău: Editura Academiei Române – Știința, 2010. 668 p.
92. ROTARU, P. Creația vocal-instrumentală de cameră. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 616–651.
93. ROTARU, P. *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova*. Chișinău: Business-Elita, 2007. 104 p.
94. TANASIICIUC, N. Creația vocală a compozitorilor din Republica Moldova în practica interpretativă internațională de concert. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr,1, 2017, p. 179–181.
95. TCACI, E. Vigoarea talentului (Alexei Stârcea la 50 de ani). În: Tcaci E. *Premiere, portrete...* Ediție cu caractere chirilice. Chișinău: Literatura artistică, 1977, p. 77– 82.
96. VODĂ, Gh. *Scrieri alese*. Chișinău: Literatura artistică, 1988. 527 p.

На английском языке

97. BUGOR, E. **Three romances by Alexei Stârcea on the poems of Gheorghe Vodă: figurative structure, composition and vocal features**. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1 (46), 2024. Chișinău: Notograf Prim, 2024, p. 59–64.
98. FLEMING, R. *The Inner Voice: The Making of a Singer*. U.S.A.: Penguin Publishing Group, 2005. 222 p.

Ресурсы Web

99. «А превратились в белых журавлей...» К 100-летию Расула Гамзатова. Disponibil online: <https://rcfoundation.ru/rasul-gamzatov-100.html> [accesat: 28.11.2025].
100. «День вечереет, ночь близка...». Disponibil online: <https://ftutchev.ru/stihi0196.html> [accesat: 28.11.2025].
101. Алексей Васильевич Кольцов. Disponibil online: http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/kolcov_av.php [accesat: 28.11.2025].
102. Алексей Кольцов: Стихи. Disponibil online: <https://rustih.ru/aleksej-kolcov/> [accesat: 28.11.2025].
103. Григоре Вьеру. Disponibil online: https://visit.chisinau.md/ru/obiective_turistice/grigore-vieru-1935-2009/ [accesat: 28.11.2025].

104. *Календарь: 24 декабря родился Георге Водэ*. Disponibil online: <https://bloknot-moldova.ru/news/kalendar-24-dekabrya-rodilsya-george-vode-1429996> [accesat: 28.11.2025].
105. *Кольцов Алексей Васильевич*. Disponibil online: http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/kolcov_av.php [accesat: 28.11.2025].
106. *Расул Гамзатов. Восьмистишия*. Disponibil online: <https://www.rasulgamzatov.ru/stikhi/content/12-vosmishishiya.html?start=13> [accesat: 28.11.2025].
107. Сагиян Амо. In: *Megabook. Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия*. Disponibil online: [https://megabook.ru/article/ Сагиян Амо](https://megabook.ru/article/Сагиян_Амо) [accesat: 28.11.2025].
108. *Сильва Капутикян – о поэте*. Disponibil online: <https://www.livelib.ru/author/188876-silva-kaputikyan> [accesat: 28.11.2025].
109. *Сосюра Владимир Николаевич*. Disponibil online: <https://heroes.profi-forex.org/ru/sosjura-volodimir-mikolajovich> [accesat: 28.11.2025].
110. *Телеукэ Виктор*. Disponibil online: <https://moldovenii.md/ru/people/197> [accesat: 28.11.2025].
111. *Федор Тютчев*. Disponibil online: <https://www.culture.ru/persons/8283/fedor-tyutchev> [accesat: 28.11.2025].
112. *Ян Райнис: «И слишком любишь ты, – но север беспощаден»*. Disponibil online: <https://pskoviana.ru/home1/soccer/literaturnaya-karta/3687-yan-rajnis-i-slishkom-lyubish-ty-no-sever-besposhchaden> [accesat: 28.11.2025].
113. *Cântecul mamei de Grigore Vieru*. Disponibil online: <https://www.povesti-pentru-copii.com/poezii-pentru-copii/grigore-vieru/cantecul-mamei.html> [accesat: 28.11.2025].

Нотография

114. *Избранные романсы для среднего голоса с фортепиано*. Москва: Советский композитор, 1968. 48 с.
115. СТЫРЧА, А. *Романсы*. Chişinău: Cartea moldovenească, 1976. 53 с.
116. *Cântece populare moldoveneşti. Молдавские народные песни*. Ediție cu caractere chirilice. Alc. P. Stoianov. Chişinău: Cartea moldovenească, 1967. 172 p.
117. *Romanțe de compozitori moldoveni / Романсы молдавских композиторов*. Ediție cu caractere chirilice. Chişinău: Госиздат МССР, 1958. 200 p.
118. STÂRCEA, A. *Pagini lirice*. Ediție cu caractere chirilice. Chişinău: Cartea moldovenească, 1969. 100 p.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств
автореф. дис. ... канд. [докт.] иск. – автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата [доктора] искусствоведения
Б. и. – без указания издательства
в., вв. – век, века
Гос. – государственный, государственное
Госиздат – Государственное издательство
г., гг. – год, годы
др. – другие
изд-во – издательство
и т. д. – и так далее
КазНУ – Казахский национальный университет им. аль-Фараби
МССР – Молдавская Советская Социалистическая Республика
муз. – музыкальный, музыкальное
Ом. ун-т – Омский университет
РАМ им. Гнесиных – Российская академия музыки имени Гнесиных
ред. – редактор, редакция
с. – страница, страницы
С.-Петербург – Санкт-Петербург
СССР – Союз Советских Социалистических Республик
стб. – столбец
цит. – цитировано
Alc. – alcătuitor
ed. – ediție
encicl. – enciclopedie
FEP – firma editorial-poligrafică
IPC – Institutul Patrimoniului Cultural
Nr. – номер
p. – pagină
pp. – pagini
SRL – Societate cu Răspundere Limitată
Tipogr. – tipografie
vol. – volum

Названия звуков, интервалов, аккордов, динамических оттенков и других элементов музыкального языка обозначаются в соответствии с правилами теории музыки.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ (ПРОГРАММЫ СОЛЬНЫХ КОНЦЕРТОВ АВТОРА)

КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 1

докторантки ЕЛЕНЫ БУГОР

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

Большой зал, корпус 2

11 января 2023 г.

ТАК И РВЕТСЯ ДУША...

1. А. Стырча, стихи Гр. Виеру. *Cîntul mamei*
2. А. Стырча, стихи А. Гужеля. *Песня Домники* из оперы *Героическая баллада*
3. А. Дворжак, стихи Я. Квапила. *Ария Русалки* из оперы *Русалка*
4. А. Дворжак, стихи А. Хейдука. *Když mne stará matka* (*Помню, мать, бывало*), ор. 55 № 4
5. Т. Хренников, стихи А. Файко и Н. Вирты. *Ария Натальи* из оперы *В бурю*
6. А. Стырча, стихи С. Есенина. *Pentru ce te zbușiumi* (*Не криви улыбку*)
7. А. Стырча, стихи Ф. Тютчева. *День вечереет*
8. С. Рахманинов, стихи Г. Галиной. *Как мне больно*
9. С. Рахманинов, стихи Ф. Тютчева. *Весенние воды*
10. Ф. Легар, стихи В. Леона и Л. Штейна. *Дуэт Ганны и Данило* из оперетты *Веселая вдова*
11. А. Стырча, стихи Гр. Виеру. *Lăutare, măi*
12. А. Стырча, стихи А. Кольцова. *Так и рвется душа*

Партия фортепиано: **НАТАЛЬЯ ЛАЗИКОВА**

В концерте принимает участие **ЭДУАРД МУСТЯЦЭ** (баритон)



КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 2

докторантки **ЕЛЕНА БУГОР**

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Большой зал, корпус 2

15 декабря 2023

ЖДИ У ОКНА...

1. А. Стырча, стихи Гр. Виеру. *Dor de plai*
2. А. Стырча, стихи А. Гужеля. *Struguri de Moldova*
3. И. Брамс, стихи Г. Даумера *Ach, wende diesen Blick* (Ах, взор свой обрати)
4. Р. Штраус, стихи Германа фон Гильма *Allerseelen* (День всех усопших)
5. А. Рубинштейн, стихи А. Пушкина. *Ночь*
6. Р. Щедрин. *Ария Наташи* из оперы *Не только любовь* (Туманно красное солнышко)
7. А. Стырча, стихи Гр. Виеру. *Plai moldovenesc*
8. А. Стырча, *Дуэт Домники и Томы* из оперы *Героическая баллада*
9. П.И. Чайковский, стихи А. Апухтина. *Ночи безумные*
10. С. Рахманинов, стихи А. Фета. *В молчаньи ночи тайной*
11. М. Жербин, стихи Л. Украинки *Останні квіти* (Последние цветы)
12. А. Стырча, стихи Ф. Тютчева. *Вечер*
13. А. Стырча, стихи А. Стырча. *Жди у окна*

Партия фортепиано: **НАТАЛЬЯ ЛАЗИКОВА**

В концерте принимает участие **АНДРЕЙ ОТЯН** (баритон)



КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА № 3

докторантки ЕЛЕНА БУГОР

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Большой зал, корпус 2

28 октября 2024

ILUZII

1. Г. Перселл, *Ария Дидоны* из оперы Дидона и Эней
2. А. Стырча, стихи П. Заднипру. *Îți amintești*
3. А. Стырча, стихи А. Гужеля. *Noaptea pe lac*
4. А. Стырча, стихи Э. Межелайтиса, перевод Ю. Левитанского. *Тишина*
5. П. И. Чайковский, стихи А. Апухтина. *День ли царит*
6. П. И. Чайковский, стихи И. Сурикова. *Я ли в поле да не травушка была*
7. С. Рахманинов, стихи В. Гюго, перевод Л. Мея. *Они отвечали*
8. С. Рахманинов, перевод А. Апухтина *Отрывок из Мюссе*
9. Gh. Dendrino, *Duet Bertha și Ciprian «Te iubesc» din opereta Lăsați-mă să cânt*
10. А. Стырча, стихи А. Гужеля. *Te aștept*
11. А. Стырча, стихи А. Гужеля. *Iluzii*
12. А. Стырча, стихи Н. Хазри, перевод А. Передреева. *Материнские руки*

Партия фортепиано: **НАТАЛЬЯ ЛАЗИКОВА**

В концерте принимает участие **КОНСТАНТИН ФРИПТУЛЯК** (тенор)



Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, Elena Bugor, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele, prenumele: _____

Semnătura: _____

Data: _____