

ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье представлена общая характеристика камерно-вокальных произведений Снежаны Пысларь, предлагается детальный анализ романсов, написанных композитором на слова М. Эминеску и Н. Лабиша. Отдельно рассматриваются жанровые и стилистические особенности сочинений, выявляется своеобразие музыкального языка. Другим важным аспектом публикации является трактовка особенностей индивидуального композиторского стиля С. Пысларь: использование отдельных элементов национального фольклора (характерная интонация, ритмика, тембровая краска) в сочетании с новыми, экспериментальными средствами музыкальной выразительности.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, романс, поэтический текст, жанр, стиль, форма, мотив, фраза

În articol se propune o caracterizare generală a creațiilor vocale de cameră semnate de Snejana Pîslari. Cercetarea de față reprezintă o analiză detaliată a romanțelor, scrise de compozitoare pe versurile poezilor M. Eminescu și N. Labiș. Autoarea scoate în evidență particularitățile stilistice și de gen ale creațiilor vocale de cameră examinate, originalitatea limbajului muzical. Un alt punct de reper al cercetării îl reprezintă stilul individual componistic al S. Pîslari, remarcat printr-o îmbinare reușită a ideilor novatorii și experimentale cu elementele folclorice, precum și prin utilizarea noilor mijloace de expresivitate muzicală.

Cuvinte-cheie: muzica vocală de cameră, text poetic, romanță, gen, stil, formă, motiv, frază

The author suggests a general characterization of the chamber vocal creations by Snejana Pîslari. The present work represents a detailed analysis of the romances, written by the composer on lyrics by M. Eminescu and N. Labiș. The author reveals the genre and style features of the chamber vocal works composed by S. Pîslari and the eccentricity of the musical language. Another landmark of the present work is S. Pîslari's individual composition style which is distinguishable by the use of experimental ideas with elements of folklore, as well as by the use of new means of musical expressivity.

Keywords: chamber and vocal music, romance, poetic text, genre, style, form, motive, phrase

Снежана Пысларь (род. 1972) относится к числу тех композиторов, кто пробует силы в разных жанрах творчества. Так, еще в студенческие годы, во время обучения в Академии музыки им. Г. Музическу по классу композиции профессора П. Ривилиса¹, она проявляла интерес как к сфере инструментальной выразительности, так и к области, связанной с человеческим голосом. Одним из первых замыслов С. Пысларь стала моноопера *Игра линий* на либретто И. Матвиенко (1991). Вслед за этим появилась пьеса *Элегия* для кларнета (или сопрано-саксофона) и фортепиано (1993), сочинения для фортепиано *Три музыкальных портрета* (1992), *Вариации* и *Кантилены (Les Cantilènes)* (1993), а также камерная опера *Ирис* (текст И. Матвиенко) по мотивам одноименного рассказа Г. Гессе (1994)². Следующими стали камерно-вокальные произведения: *Старопровансальские баллады* для женского голоса и скрипки на стихи провансальского трубадура Гаусельма Файдита (1995) и два сочинения на стихи М. Эминеску — романс *Года проходят, я старею... (De-or trece anii)* (1997)³ [2] и *Glossa* для смешанного хора *a cappella* (1998). Дипломной работой композитора стала *Концертная музыка (Musica concertata)* для симфонического оркестра (1996), постуниверситетское образование С. Пысларь завершила *Квартетом* для двух скрипок, альты и виолончели (1999).

С тех пор в творчестве композитора четко определился стойкий интерес к камерным музыкальным жанрам, как инструментальным, так и вокальным. Линия камерно-инструментальных опусов была продолжена созданием цикла фортепианных миниатюр *Три молдавские народные песни (Trei cântece populare moldovenești)* (2000) и целой серией произведений с участием духовых инструментов⁴. Это одночастная композиция *Заклинание (Incantation)* в 2002 г., для альт-саксофона и фортепиано⁵, программное сочинение *Флейта Марсия (Marsyas Flute)* для флейты соло (2003), пьеса *Святая (Sainte)* для двух флейт (2004), трехчастный цикл *Празднества Молдовы (Serbările Moldovei)* для четырех саксофонов (2005) и произведение *Охотничья (Vânătoarească)* для фагота и фортепиано

¹ С. Пысларь получила среднее специальное музыкальное образование в Кишиневском музыкальном колледже им. Шт. Няги, который закончила в 1991 году по специальности *Теория музыки*. В период 1991–1996 гг. она училась в Академии музыки Республики Молдова, после чего совершенствовала профессиональное мастерство в магистратуре и докторате этого же учебного заведения. В настоящее время С. Пысларь преподает музыкально-теоретические дисциплины в Образцовом центре в области художественного образования имени Штефана Няги Республики Молдова, а также композицию, чтение партитур, историю оркестровых стилей в АМГИИ.

² К сожалению, ноты оперы утеряны (сгорели). Осталось лишь несколько набросков и черновики либретто.

³ Сочинение издано. Вошло в сборник романсов *Ah, cerut-am de la zodiac: Romane pe versurile lui Mihai Eminescu* [1].

⁴ Можно предположить, что интерес к духовым инструментам в творчестве С. Пысларь вызван ее творческим и жизненным союзом с мультиинструменталистом Вадимом Остроуховым, ставшим первым исполнителем вышеперечисленных сочинений.

⁵ Данное произведение С. Пысларь вскоре представила в другом тембровом варианте: для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано.

(2005)⁶. Примечательно, что для квартета саксофонов С. Пысларь впоследствии создала еще несколько сочинений фольклорной ориентации: *Pe-un picior de plai* (2006) и *Călușarii* (2011). В области камерно-вокальной и хоровой музыки С. Пысларь также создает несколько сочинений. В 2001 г. пишет моносцену *Бледный ангел (Îngere palid)* для женского голоса и темпл-блоков⁷ на стихи М. Эминеску, в 1996 г. — сочинение на слова Н. Лабиша *Танец (Dans)*⁸, в 2006 — *Гайдуцкую дойну (Doina haiducului)* для мужского хора, а в 2007 г. — *Колядки (Colinde)* для смешанного хорового состава *a cappella*. В настоящей статье речь пойдет о двух камерно-вокальных опусах С. Пысларь — романсах *Года проходят, я старею... (De-or trece anii)* на слова М. Эминеску и *Танец (Dans)* на стихи Н. Лабиша⁹, ставится задача на примерах этих романсов охарактеризовать особенности камерно-вокального творчества С. Пысларь. Вокальный цикл *Старопровансальские баллады* здесь не рассматривается, поскольку его анализу посвящена отдельная статья автора этих строк.

Романс *Года проходят, я старею...* для женского голоса и фортепиано, написанный в 1997 г., воплощает в себе идею любви к Женщине, которая полностью охватила и помыслы, и действия, и даже память лирического героя. В данном сочинении композитор оставляет текст М. Эминеску неизменным. Четыре поэтические строфы складываются в простую трехчастную форму (*a – a1 – a*) с сокращенной репризой. Произведение начинается развернутым фортепианным вступлением, в котором воспроизводятся и наигрыши цимбал, и дойнообразные звуки пастушеского флуера. Сама С. Пысларь указывает на исполнение в темпе *rubato, quasi una improvizatia*, меняет несколько раз размер с 4/4 на 3/4, что предполагает ритмическую свободу и создает атмосферу спокойного повествования. Уже во вступлении проявляется такая особенность стиля композитора, как использование отдельных элементов национального фольклора, когда из молдавского народного творчества заимствуется либо характерная интонация, либо ритмика, либо тембровая краска. В данном случае речь идет о том, что С. Пысларь опирается на стилистику и лексику румынского городского романса.¹⁰

Основная тональность произведения *c-moll*, темп *Andante*, размер 3/4. Развитие вокальной мелодии осуществляется путем вариантно-вариационного преобразования первой фразы, которая является ядром сочинения. С самого начала определяется ясная структура романса: первые две строфы поэтического текста объединяются в период, состоящий из двух предложений; им отвечает аналогичный второй, основанный на словах двух последующих строф. Примечательно, что каждому слогу текста соответствует один

⁶Примечательной особенностью творческого метода С. Пысларь является неоднократное возвращение к ранее написанным опусам и создание на их основе новых редакций либо транскрипций. Так, о двух вариантах сочинения *Incantation* речь уже шла. *Vânătoarească* также, помимо начального варианта, имеет более позднюю транскрипцию для квартета саксофонов (2011). *Три музыкальных портрета* и *Кантилены* для фортепиано также подверглись редактированию в 2012 г.

⁷Тэмпл-блок (корейские колокола, тэмпле-блок) — ударный музыкальный идиофонический инструмент, используемый как атрибут буддийского культа в ритуалах Китая, Японии, Кореи. На нем играют различными палочками или молоточками, обычно используют набор из 4–5 инструментов, подобранных по звуку и укрепленных на ободе барабана или другом держателе. Звук цокающий и глубокий.

⁸В 2015 году С. Пысларь сделала переложение данного сочинения для голоса, фортепиано и струнного оркестра.

⁹Список сочинений Снежаны Пысларь можно найти в справочнике И. Чобану-Сухомлин [2].

¹⁰Такие же приемы присутствуют в упоминавшихся ранее произведениях С. Пысларь — *Doina haiducului*, *Serbările Moldovei* и *Pe-un picior de plai* и т.д.

музыкальный звук (силлабический тип строения вокальной мелодии); одной строке стиха — музыкальная фраза. Эти особенности формообразования в анализируемом сочинении С. Пысларь дают основание для вывода об опоре композитора на нормативные структурные принципы жанра городского романса.

Говоря о внутреннем строении сочинения и опираясь на рассмотрение вокальной партии, обозначим ее конструкцию буквенной формулой, в которой первая музыкальная фраза будет определена литерой *a*. Тогда дальнейшая схема будет выглядеть следующим образом: $a - a^1 - a^{1_1} - a^{1_2}$ образуют первое предложение начального периода, а повторение данной структуры — соответственно, второе. Следующий период музыкальной формы, начинающийся с третьей строфы текста, звучит в параллельном *Es-dur* и продолжает развитие первоначального ядра ($b_a - b_{a^1} - b_{a^2} - b_{a^3}$). Одновременно он является и кульминацией всего произведения, которую подхватывает фортепианная интерлюдия. В ней продолжают звучать интонации вокальной партии, постепенно происходит спад напряжения. Далее в партии голоса звучит мелодия первой строфы ($a - a^1 - a^{1_1} - a^{1_2}$). В соответствии с законами куплетной трехчастности, музыка здесь не меняется, видоизменяются только слова. Это говорит о том, что именно в четвертой строфе наступила реприза формы. Фортепианная партия в конце романса в точности повторяет вступление, тем самым создавая своеобразную арку: вступление — кода, придает цельность романсу.

Основную смысловую нагрузку в романсе *Года проходят, я старею...* несет на себе партия вокала. Роялю отводится роль сопровождения, гармонической и ритмической поддержки. В правой руке фортепианной партии полностью дублируется линия голоса: либо параллельными терциями, либо аккордами. В партии левой руки располагаются гармонические фигурации, которые ритмически поддерживают опорные точки мелодии. Лишь в интерлюдии фортепианное изложение более развернуто, появляется движение октавами, уплотняются фигурации. Это связано с тем, что партия рояля словно дополняет то, что не высказано в мелодии голоса. Перед самой кодой автор повторяет на *ritenuto* отдельные слова из последней строки *E-un "nu știu ce" și "nu știu"*, дублируя мелодию голоса в верхнем регистре инструмента. По свидетельству С. Пысларь, последний такт, сопровождаемый словами *E-un nu știu ce și nu știu...*, обрывается на выражении *nu știu* как вопрос, недоумение, оторопь...

В 1996 г. композитор пишет романс на слова Н. Лабиша *Танец*. В стихах выражена тоска и чувство романтического одиночества, безнадежность и обреченность, уход во внутренний мир (или даже уход от всех в никуда). Стихотворение содержит шесть четверостиший. В романсе композитор меняет немного текст, пропуская третью строфу, но это ни в коем случае не отражается на передаче его главных идей. Произведение начинается кратким фортепианным вступлением в тональности *g-moll*, в темпе *Moderato*. Первоначальные такты напоминают *Лакримозу* из *Реквиема* Моцарта. Возникает атмосфера светлой грусти, так как фортепианная фактура ясна и прозрачна, мелодические интонации, поддержанные простыми аккордами, звучат как тихие вздохи.

Вокальная мелодия первой строки основана на двух идентичных мотивах, которые суммируются в единую протяженную фразу во второй строке. То же самое происходит в последующих третьей и четвертой строках. Первая строфа представляет собой период из двух предложений ($a - a^1 - b_a - b_{a^1}$). Фортепианное сопровождение строится как последование гармонических фигураций и аккордов, смена которых приходится на

основные доли размера 4/4. Важно отметить, что построение $\underline{ba} - \underline{ba}^1$ дается в повторении, тем самым утверждая вокальную мелодию романса. При этом следующая строфа формы представляет собой мелодекламацию на фоне очень развитого инструментального сопровождения. Даже при сохранении темпа, движение шестнадцатыми в высоком регистре на фоне непрерывных гармонических фигураций восьмыми в партии левой руки создает ощущение возрастания напряжения. Этому же способствует и прием мелодекламации вокалиста со словами: *Sângeră vioara neagră-ntre oglinzi / Gândurile-s moarte. Vrerile-s supuse. / Fără nici o șoaptă. Numai să-mi întinzi / Brațele de aer ale clipei duse.* Возникает ощущение, что на слушателя внезапно обрушивается лавина сильных чувств, заставляющая вздрогнуть от той внутренней боли, которая передана всеми средствами музыкальной выразительности. Следует также отметить, что данная строфа также исполняется два раза, и главную нагрузку на себя берет именно инструментальная партия, которая, благодаря охвату большого диапазона и учащенному ритмическому пульсу, звучит как оркестр. Далее у вокалиста наступает пауза, а фортепиано еще «бушует», передавая то чувство смятения, которое переживает лирический герой. Постепенно инструментальная фактура становится прозрачнее. В конце этой маленькой интерлюдии мелодия, в одноголосном изложении, из низкого регистра поднимается вверх и «растворяется».

После генеральной паузы наступает следующий раздел романса. Он разительно отличается от предыдущего. Неизменным остается только принцип формообразования: фразы выстраиваются путем суммирования мотивов. Ритмический рисунок мелодии тождественен первой строфе, однако в партии фортепиано происходят изменения. По метроритму она имитирует танго (что напрямую подчеркивает связь с названием романса), в то же самое время, мелодически она становится лаконична и строга: на *non legato* возникают созвучия, по своему пульсу эквивалентные вокальной мелодии. В дальнейшем внимание слушателя вновь привлечено к выразительной мелодекламации, которая сопровождается такой же развитой фортепианной фактурой, что появлялась ранее. В пятой строфе текста, идентичной начальной (разница заключается лишь в том, что здесь нет словесных повторов) речь идет о том, что лирический герой, словно пройдя через бурю чувств, боль и разочарование, казалось, смирился с судьбой, и единственным его желанием теперь стало исчезнуть, растворившись в тайнах осенней природы. Романс заканчивается небольшой фортепианной кодой. Она звучит так же, как и вступление, однако, прошедшая только что буря эмоций находит свое отражение в последних тактах музыки, где возникают отголоски лаконичной третьей строфы.

Подводя итоги, суммируем основное. В творчестве Снежаны Пысларь камерно-вокальные жанры занимают важное место. Они представлены как отдельными романсами, так и камерно-вокальным циклом. К выбору текста композитор подходит очень избирательно, останавливаясь, с одной стороны, на популярной, знакомой поэзии (М. Эминеску), с другой стороны, отыскивая неизвестные, оригинальные тексты. В музыкальном решении камерно-вокальных опусов композитор зачастую черпает вдохновение в национальных традициях (городской романс, творчество лэутаров), вместе с тем смело экспериментирует с новыми выразительными средствами (в частности, этот метод работы находит свое выражение в мелодике цикла *Баллат*, передающей речевые особенности старопровансальского диалекта, а также в его необычном тембровом решении). Примечательно еще одно свойство творческого метода композитора: С. Пысларь

почти всегда возвращается к своим опусам, внося определенные коррективы: делая их переложения и меняя исполнительский состав. Все это создает новую форму ранее написанным произведениям, свидетельствует о творческом стремлении к самосовершенствованию и является залогом дальнейших художественных поисков.

Библиографические ссылки

1. PÎSLARI, S. De-or trece anii. In: *Ah, cerut-am de la zodii: Romanțe pe versurile lui Mihai Eminescu*. Chișinău: Princeps, 2001, pp. 198–204. ISBN 9975-9660-0-4.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-600477.