

**РОМАНСЫ О. НЕГРУЦЫ НА СТИХИ А. ПУШКИНА:
СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**ROMANȚELE LUI O. NEGRUȚA PE VERSURI DE A. PUȘKIN:
PARTICULARITĂȚILE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVEROMANCES BY O. NEGRUTA ON A. PUSHKIN'S POEMS:
STYLISTIC AND INTERPRETATIVE PARTICULARITIES**ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО,**

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В настоящей статье впервые в автохтонном музыкознании исследуются романсы О. Негруцы на стихи великого русского поэта А.С. Пушкина. Автор анализирует стилевую специфику музыкального языка О. Негруцы, включая проблемы мелоса, гармонии, формы, а также исполнительские особенности каждого романса.

Ключевые слова: стих, звук, романс, архитектурные приемы, музыкальный язык, исполнительские особенности.

În articolul de față pentru prima dată în muzicologia autohtonă sunt cercetate romanțele scrise de O. Negruța pe versurile marelui poet rus A.S. Pușkin. Autoarea analizează specificul stilistic al limbajului muzical al lui O. Negruța, inclusiv tratarea melosului, armoniei, formei, relevând de asemenea și particularitățile interpretative ale fiecărei romanțe.

Cuvinte-cheie: vers, sunet, romanță, trăsături arhitectonice, limbaj muzical, particularități interpretative.

In the present article, for the first time in the national musicology, the romances written by O. Negruta on poems by the Great Russian poet A.S. Pushkin are studied. The author analyzes the stylistic features of O. Negruta's musical language, including the problems of melody, harmony, form as well as the interpretation particularities of each romance.

Keywords: verse, sound, romance, architectonic features, musical language, interpretation particularities.

Творчество Олега Негруцы (р. 1935), о каких бы жанрах композиторского творчества не шла речь, отличается оптимизмом, полноценным ощущением жизни, любви и счастья: эта музыка света и радости. Другим ее важным свойством является ее демократичность, доступность самым разным категориям слушателей. Если же коснуться стилевых особенностей композиторского творчества О. Негруцы, то одной из характерных примет творческого почерка композитора является импровизационность. Он и сам — блестящий импровизатор, один из немногих молдавских композиторов, владеющих джазовой стилистикой (естественно, что многие его сочинения самых разных жанров написаны в джазовой манере).

В многообразной палитре жанровых предпочтений композитора важное место отведено вокальным жанрам: его перу принадлежат более 100 песен и романсов для голоса с фортепиано. Среди них — вокальный цикл на стихи А. Гужеля, *Двадцать песен* на стихи Ю. Павлова, романсы на стихи К. Семеновского, баллада *Живым* на стихи В. Омова, *Возвращение* на стихи А. Малашенко, *Алый парус надежды* на стихи Л. Щипахиной, Вокальный цикл на стихи Ю. Павлова (1981) [1, с. 73].

На протяжении 1980–2000 годов им создано множество песен, а также два романса на стихи М. Романа и П. Заднипру (1981); три романса для голоса и фортепиано на стихи В. Омова (1983); *Vers* для голоса и оркестра, куда вошли *Траурная стена*, *Солдатка* и *Мой город* (1983); четыре песни на стихи П. Заднипру; два романса на стихи Р. Ольшевского (*Две птицы*, *Шарманщик*); три романса на стихи М. Эминеску (*Ce e amorul*, *Te duci*, *Doi astri*) и др. [2, с. 216–217].

С творчеством О. Негруцы связана камерно-вокальная пушкиниана. Так, в 1989 году он создаёт лирический романс на стихи А.С. Пушкина *Черты живые прелестной девы*, посвящённый Екатерине Павловне Бакуниной, сестре лицейского товарища Пушкина, которая летом подолгу жила в Царском Селе. Именно следы, оставленные «ногой ее прекрасной», поэт искал в царскосельских рощах и лесах. Юношеская влюбленность в Бакунину стала поводом к созданию многих стихотворений поэта лицейского периода.

*В те дни... в те дни, когда впервые
Заметил я черты живые
Прелестной девы, и любовь
Младую взволновала кровь...*

Стихотворение, посвященное первой юношеской любви поэта, отличается приподнятостью, повышенной эмоциональностью высказывания, полнотой чувства. Присущие поэтическому тексту выразительность, пластичность передаются в музыке при помощи гибких двутактовых фраз, повторяющихся на протяжении всего романса в вокальной партии. Особенность мелодии состоит именно в опоре на двутактовые фразы, каждая из которых начинается восьмыми длительностями на слабом времени (вторая восьмая сильной доли), а завершается более «распевными» четвертными, половинными или даже целыми длительностями. Таким способом композитор передает состояние волнения, «сбившегося» дыхания лирического героя.

Еще одна особенность вокальной партии состоит в том, что в ней, с одной стороны, преобладает плавное, поступенное движение, а с другой — все время как бы «завоевываются» все новые мелодические вершины — звуки *до* и *ми* второй октавы. Во втором разделе романса интенсивность мелодического развития возрастает благодаря использованию секвенций в вокальной партии, отклонений в тональности *a-moll* и *G-dur*, завершающихся кульминационной фразой из «вершины-источника» (от звука *соль* второй октавы), столь характерной для русской камерно-вокальной лирики в целом, и для романсов П.И. Чайковского, в частности.

Структура романса тяготеет к простой двухчастной форме по типу *a-a₁*, то есть неконтрастной, поскольку начальная фраза становится основой для всего мелодического материала романса. Что касается пропорций разделов, то первый раздел *Andante* состоит из восьми тактов, а второй — *Roco animato* — расширен до двенадцати тактов за счет приемов, приводящих к центральной кульминации произведения. Эта кульминация приходится на последний двутакт на словах «*И счастье тайных мук узнал*», где звучит мелодическая вершина романса.

Тональный план романса (основная тональность *G-dur*) вполне традиционен, подобно русскому романсу глинкинской поры. В первом разделе гармоническое мышление более классично, с опорой на аккорды тоники, доминанты и двойной

доминанты. Пожалуй, индивидуальный композиторский стиль здесь проявляется лишь в использовании септаккордов и нонаккордов, типичных для джазовой гармонии и для гармонического стиля О. Негруцы в целом, независимо от жанра. Яркое подтверждение этому находим уже в структуре аккордов фортепианного вступления, с использованием нонаккорда двойной доминанты (*ля – до-диез – ми – соль – си*).

Обратимся к анализу исполнительских особенностей данного романса. Характер мелодии, отражающий лирические чувства героя, заставляет вокалиста сконцентрировать своё внимание, прежде всего, на передаче этого чувства. На первый взгляд, мелодия проста и не содержит особых вокально-технических сложностей, однако это впечатление обманчиво. Двухтактовые фразы, которые составляют основу романса, провоцируют певца мыслить также двухтактово, хотя на самом деле задача состоит в том, чтобы выстроить фразу шире, довести её до логического завершения. Помимо этого, непрерывное развитие мелодии не должно допускать поспешности в исполнении, чтобы не вызвать ощущения суety. В тембровой палитре вокального исполнения должны преобладать тёплые и пастельные краски.

Вокальная фраза, начинающаяся со звука *соль* на словах *И счастья тайных мук узнал!*, может вызвать у вокалиста некоторые проблемы, так как при неправильном формировании гласной *и* можно ощутить зажатость гортани, что помешает точно спеть последующие ноты. Известно, при произнесении звука *и* гортань поднимается, поэтому при зажатом, горловом тембре его действительно сложно исполнять. Чтобы этого не произошло, надо помнить, что гласный *и* — самый звонкий из всех гласных звуков, настраивающий на головное резонирование и помогающий собрать и приблизить звук. При пении на *и* не стоит сильно давить и форсировать звук, необходимо услышать внутренним голосом высоту нужной ноты и легко пропустить воздух.

Так же следует обратить внимание на дыхание певца. Оно должно быть глубоким и продолжительным, чтобы концы фраз, заканчивающиеся на половинных нотах с точкой, целых, целых с точкой, не прозвучали неполноценно. Начиная фразу, певец должен распределять дыхание пропорционально предстоящим длинным нотам. Очень важно помнить о них заранее, стремиться к ним, не допуская механического дыхания.

Фразы, начинающиеся на слабой доле, опасны для певца тем, что могут тормозить общую динамику произведения и препятствовать пластичности вокальных фраз, поэтому только заранее сброшенное и взятое певческое дыхание позволит плавно влиться в общую мелодическую ткань. Благодаря этим исполнительским рекомендациям певец с лёгкостью сможет справиться с интерпретацией романса *Черты живые прелестной девы...*, с адекватной передачей поэтического и музыкального текста.

На стихи А.С. Пушкина О. Негруца сочинил также романс *Певец*. Композитор взялся за непростую задачу, так как ранее это стихотворение обессмертил великий русский композитор П.И. Чайковский в своей опере *Евгений Онегин*, создав на его основе знаменитый дуэт Татьяны и Ольги *Слыхали ль вы?* (переходящий в квартет). Этот ансамбль звучит в первой картине оперы, где Чайковский с большой эмоциональной теплотой воспроизводит обстановку, окружающую Татьяну, воссоздавая типичные черты дворянской усадебной жизни и связанной с ней вокальной лирики начала XIX века.

В своём романсе О. Негруца сохраняет размеренный, спокойный тон лирического повествования. Мелодия романса развёртывается в темпе *Andante* постепенно,

неторопливо, в характере элегии. Основная тональность романса *a-moll* с отклонениями в *d-moll* и *H-dur* и возвращением в *a-moll*.

Открывается романс фортепианным вступлением, состоящим из шести тактов. Оно строится на эллипсисах, параллельных септаккордах, уменьшенных вводных септаккордах, создающих вязкую, экспрессивно звучащую выразительную аккордовую ткань. По своему звучанию она чем-то напоминает (хотя и не буквально) стиль Чайковского, только не знаменитый дуэт из *Евгения Онегина*, а первые аккорды оркестровой увертюры оперы. Тем самым выстраивается не только поэтическая, но и чисто звуковая ассоциация с оперным шедевром русского композитора.

Каждая вокальная фраза представляет собой двутакт, начинающийся затактом (о выразительном значении этого приема уже говорилось применительно к романсу *Черты живые прелестной девы*). Здесь чётко фиксируется каждый слог стиха, оформленный восьмью нотами, с последующим движением, а конец каждой фразы представлен более крупными длительностями: четвертями и половинными. Интонационный контур мелодии извилист, мелодизирован за счет опевания устойчивых тонов лада, с включением хроматизмов, передающих «чувствительность», сентиментальность вокального стиля, характерного для XIX века. Важно подчеркнуть, что мелодия этого романса строится по принципу песенной, и потому специфические особенности текста, его строение, синтаксис, речевая интонация мало отражаются на строении мелодии. Зато эмоциональный тонус, характер, общее настроение, заключённые в тексте, могут быть переданы в песенной мелодии с гораздо большей силой и выразительностью, чем в речитативе и даже в ариозной мелодии, поскольку песенная мелодия обладает огромной силой обобщения.

Романс *Певец* О. Негруцы написан в куплетной форме, в последующих куплетах нет развития музыкального материала, изменяется лишь поэтический текст. Последняя фраза — вопрос *Слышали ль вы?* повторяется дважды: первый раз в виде вопроса, где интонация голоса повышается с *gis* на *h* на фоне доминантовой гармонии, а второй раз в вокальной партии звучит ход на нисходящую квинту, а интонация вопроса звучит в фортепианном заключении ходом на октаву вверх к тонике *a*. Эта опора на интонацию нисходящей квинты сближает версию О. Негруцы и П.И. Чайковского, хотя трактовка мелодии О. Негруцы довольно самостоятельна и оригинальна.

Исполнение этого романса требует чёткой дикции, базирующейся на правильном произношении согласных. Несмотря на то, что согласные в пении и речи формируются почти одинаково, в пении они произносятся предельно чётко и ясно. Активное произношение согласных вызывает усиленное сокращение мышц ротоглотки, превращая её тем самым в резонатор, от чего увеличивается звонкость гласных при пении. Поэтому чем более чётко произносятся согласные, тем ярче звучит голос певца, и тем легче ему петь.

Перу О. Негруцы принадлежит музыкальное воплощение ещё одного стихотворения А.С. Пушкина — *Наслаждение*, созданного поэтом в 1816 году. Пушкинский текст пронизан настроением светлой печали, меланхолии. Герой романса размышляет об одиночестве, несбыточности счастья, о тоске по наслаждению и любви. Его настроение отражается в элегическом настроении романса. Композитор подчёркивает сдержанность выражения горестных чувств, и лишь в конце романса брезжит светлая

надежда на словах: *И мрачный путь мой озарится/ Улыбкой спутницы моей!* В этом романсе проявляется склонность автора к обобщенности музыкальных образов, к песенности музыкальной речи.

Здесь можно обнаружить множество самых разных примет стилизации жанра камерно-вокальной элегии глинкинской поры: это и фразы, начинающиеся с затакта, и хроматические «опевания» ступеней, и «галантные» задержания в мелодии, и формула фортепианного сопровождения — «бас-аккорд». Гармонический язык также выявляет особенности стиля русского романса XIX века — как, например, использование на наиболее значимых словах текста прерванной каденции, звучания VI ступени (например, в 13–14 тт.).

Начинается романс *Наслаждение* в тональности *d-moll* четырёхтактовым фортепианным вступлением, в котором очерчена нисходящая мелодическая линия, дублируемая параллельными децимами в верхнем голосе и в басу (от *фа* второй октавы до *фа* первой в верхнем голосе и от *ре* — в басу), в то время как в среднем слое фактуры выдержана пульсация на второй восьмой каждой доли.

Основу мелодического строения вокальной партии романса составляют плавные, закруглённые фразы, каждая из которых начинается с затакта и представляет собой двутактовое построение с элементами хроматизма, создаваемого то за счет чередования аккордов двойной доминанты и доминанты, образующего сопоставление IV повышенной и натуральной ступеней в нисходящем движении, то за счет отклонений (например, в тт. 10–11 осуществляется отклонение в тональность субдоминанты — *g-moll*, благодаря чему в мелодии возникает хроматический звук *es*). Все эти приемы говорят о влиянии русского романсового стиля XIX века. Каждый мелодический «поворот» поддержан устойчивыми гармониями фортепианного сопровождения, что облегчает исполнение вокалиста. Романс написан в куплетной форме: в его основе — три куплета, каждый из которых содержит десять тактов.

С исполнительской точки зрения особый интерес представляет сочетание слова и музыки: драматический накал поэтического слова не нашёл прямого отражения в музыкальной ткани. Композитор специально использует элемент контраста слова и музыки, трактуя печаль, тоску и одиночество не с помощью мощного «взрыва» бурлящих аккордов и остро драматической вокальной партии, а воплощая поэтический текст в форме элегического размышления.

В процессе исполнения этого романса певцу недостаточно сформировать красивый звук: главное — передать состояние героя, не нарушая композиторского замысла, а также суметь на протяжении трёх куплетов по-разному «обыграть» повторяющийся музыкальный материал. Сделать это можно по-разному: и за счет акцентов на поэтическом слове, и за счет смены динамики, контраста в исполнении куплетов, и за счет агогики, темповых микро-изменений, которые привнесут движение в этот романс О. Негруцы.

Анализ романсов О. Негруцы на стихи А.С. Пушкина выявляет несколько важных особенностей. Это обобщенная трактовка текста, его настроения, смысла, что говорит об опоре на традиции русского классического романса. Более современной выглядит трактовка гармонической вертикали, которая испытала определенное влияние джазовой стилистики, типичной для композитора. Подчеркнем, что О. Негруца использует и

elemente stilizate, aproape oferind o proprie abordare a genurilor vechi, până la deschise aluzii. Și deși compozitorul nu apelează la citarea muzicală a textelor propriilor predecesori, cu ajutorul unora dintre tehnicile pe care le folosește îi va reuși să-l amintească pe ascultător de ceea ce este «originalul», de creația unui compozitor sau de stilul unei epoci din care este îndepărtat.

Библиографические ссылки

1. *Композиторы и музыковеды Молдовы: библиогр. справочник*. Сост. Г. Чайковский-Мерешану. Кишинёв: Universitas, 1992.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova: (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.

METODELE DE LUCRU CU TEXTUL POETIC ÎN CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ DE TEODOR ZGUREANU

TEODOR ZGUREANU'S VOCAL CHAMBER WORKS
AND THE METHODS OF WORK UPON THE POETIC TEXT

TATIANA COADĂ,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

Articolul reprezintă o analiză a creațiilor vocale de cameră ale compozitorului Teodor Zgureanu din punct de vedere a modificărilor textuale survenite. Se enunță lista autorilor textelor și se dă o apreciere transformărilor cărora este supus textul poetic.

Cuvinte-cheie: *compozitor din Republica Moldova, muzica vocală de cameră, romanță, text poetic.*

The paper represents an analysis of the vocal chamber creations by the composer Theodor Zgureanu. The basic procedures applied by T. Zgureanu in the work on poetic texts are mentioned in the paper. The list of the authors of the rhymes has been specified and a characterization of the transformations to which the poetic text conforms has been presented.

Keywords: *composer of the Republic of Moldova, chamber vocal music, romance, poetic text.*

În centrul atenției noastre sunt creațiile vocale de cameră ale lui Teodor Zgureanu — o parte a moștenirii componistice naționale neexplorată până la momentul actual. Din punctul de vedere al muzicologului, care adesea devine intermediar între compozitor, interpret și apoi ascultător, este destul de important să observăm metodele utilizate de compozitor în lucrul cu textul poetic, care ulterior este aranjat într-o creație vocală, în cazul nostru — în romanțe, cântece și cicluri de romanțe: tot ce cuprinde sfera muzicii vocale de cameră, semnată de T. Zgureanu.

Creațiile compozitorului T. Zgureanu ocupă un loc de vază în cultura muzicală contemporană a Republicii Moldova. Muzica vocal-simfonică, cantatele și oratoriile, creațiile pentru cor, scrise în baza textelor biblice — sunt doar câteva exemple din tezaurul compozitorului. În afara lor, moștenirea componistică a lui T. Zgureanu cuprinde muzică simfonică, creații instrumentale și vocal-instrumentale, precum și o gamă vastă de miniaturi corale, scrise pentru diverse componente corale.