

**СТАРОПРОВАНСАЛЬСКИЕ БАЛЛАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ГОЛОСА
С. ПЫСЛАРЬ: ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

*BALLATE PROVENSALE VECHE DE S. PÎSLARI: PARTICULARITĂȚI DE
MODELARE A FORMEI*

*THE OLD PROVENÇAL BALLATAS FOR VOICE AND VIOLIN BY SNEJANA
PISLARI: ISSUES OF FORMATION*

ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 784.3.087.612:780.614.332.087.4

В статье предлагается детальный анализ одного из интереснейших примеров отечественной камерно-вокальной музыки конца XX века — «Старопровансальских баллат» С. Пысларь на стихи Гаусельма Файдита. Отдельно рассматриваются жанровые и стилистические особенности сочинения, выявляется своеобразие музыкального языка. Главное место отведено вопросам формообразования в «Старопровансальских баллатах», что обусловлено новаторским отношением композитора к работе с поэтическим текстом. Написанный на вышедшем из употребления разговорном диалекте, он определил выбор основных средств музыкальной выразительности — мелодии, гармонии, фактуры. Важным отличием произведения является и его исполнительский состав — женский голос и скрипка, одnogолосные по своей природе. Диалогичная фактура сочинения сочетает в себе черты контрастной полифонии и гетерофонии, что дополнительно способствует индивидуализации композиторского замысла.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, вокальный цикл, поэтический текст, баллата, жанр, стиль, форма, мотив, фраза

În articol se propune analiza detaliată a uneia dintre creațiile originale din muzica vocală de cameră autohtonă de la sfârșitului sec. XX — „Ballate provenșale vechi”, scrise de S. Pislari pe versurile lui G. Faidit. În evidență sunt scoase particularitățile stilistice și de gen ale lucrării, originalitatea limbajului muzical. Punctul de reper al articolului îl constituie examinarea metodelor de organizare a formei muzicale, fapt ce se datorează atitudinii inovatoare a compozitoarei în lucrul cu textul poetic. Bazat pe un dialect vechi, ieșit din uz, anume textul determină selectarea principalelor mijloace de expresivitate muzicală — melodia, armonia, factura. Importanta trăsătură distinctă a creației analizate este determinată și de componența interpretativă — voce feminină și vioară, ambele fiind în mod inerent „instrumente” monofonice. Factura dialogică a lucrării combină în sine caracteristicile polifoniei contrastante și ale eterofoniei, contribuind în mare măsură la individualizarea intenției componistice.

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

The article offers a detailed analysis of one of the most interesting examples of domestic chamber vocal music of the end of the twentieth century — "The Old Provençal Ballatas" by S. Pislari on G. Faidit's verses. Special attention is paid to the genre and stylistic features of the works, revealing the identity of the musical language. The main place is given to the issues of formamodelling in the "Old Provençal Ballata", fact that is due to the innovative attitude of the composer to working with the poetic text. Written in disused colloquial dialect, it determines the choice of the basic means of musical expression — melody, harmony, texture. An important distinction of the work is the composition of its performers as well, a female voice and the violin, both are monophonic by their nature. The dialogical texture of the composition combines the features of contrast polyphony and heterophony, which further contributes to the individualization of the composer's intent.

Keywords: chamber and vocal music, a song cycle, poetic text, Ballata, genre, style, form, motive, phrase

В области музыки со словом Снежана Пысларь проявила себя разносторонне: в 1995 г. она написала цикл *Старопровансальских баллат* для женского голоса и скрипки, в 1996 г. — сочинение на слова Н. Лабиша *Танец (Dans)*¹, позднее (соответственно, в 1997 и 1998 гг.) появились два сочинения на стихи М. Эминеску — романс *Прошли 6 года (De-or trece anii)* и

¹ В 2015 г. С. Пысларь сделала переложение данного сочинения для голоса, фортепиано и струнного оркестра.

Glossa для смешанного хора *a cappella*. В 2001 г. композитор пишет моносцену *Бледнолицый ангел* (*Îngere palid*) для женского голоса и темпл-блоков² тоже на стихи М. Эминеску, в 2007 г. — *Гайдуцкую дойну* (*Doina haiducului*) для мужского хора и *Колядки* (*Colinde*) для смешанного хорового состава *a cappella*. В настоящей статье внимание обращено к *Старопровансальским баллатам*, примечательным своим исполнительским составом, средствами музыкальной выразительности и принципами формообразования.

Цикл *Старопровансальские баллаты* для женского голоса в сопровождении скрипки стал первым значительным произведением молодого автора в жанре камерно-вокальной лирики. Примечательно, что данное сочинение сразу же после создания, в 1995 г. было записано и вошло в фонд Молдтелерадио, а позже, в 2015 г. опубликовано в сборнике *Вечно юная скрипка* (*Veşnic tânără vioara*) [1].

Обращение С. Пысларь к средневековому жанру баллаты объясняется ее большим интересом к культуре данного исторического периода. Известно, что итальянское слово *баллата* происходит от глагола *ballare*, что означает танцевать. В период *Ars nova* это был один из наиболее распространенных лирических жанров шутливого характера с морализующим оттенком. Баллаты являлись плясовыми песнями, исполнявшимися одним или несколькими певцами-солистами³.

В качестве словесного материала композитор обратилась к творчеству одного из представителей лимузенской школы трубадуров Гаусельму Файдиту (*Gaucelm Faidit*), жившему на рубеже XII–XIII вв. (ок. 1172 – ок. 1203)⁴. При этом для автора музыки важным оказалось не только содержание стихов, но и их языковое решение, звучание незнакомого широкому кругу слушателей мелодичного старопровансальского диалекта. В *Баллатах* С. Пысларь свободно обращается с поэтическим текстом оригинала: избирает лишь отдельные строфы, не придерживается стиховых цезур, повторяет некоторые слова и словосочетания. Цикл *Старопровансальских баллат* состоит из трех контрастных номеров: *Fortz chausa* (*Жестокое событие*), *Lo Rossignolet* (*Соловей*), *Chant e deport* (*Песнь издалека*).

Первая баллата повествует о боли и горе, охватившем народ при известии о кончине короля Ричарда Львиное Сердце: «Это самая большая боль, потому что тот, кто был главным отцом доблести, мощный и отважный английский король Ричард, мертв»⁵. В то же время в тексте содержится призыв к Всевышнему о помиловании, поскольку Ричард был примерным христианином и доблестно служил во славу Божию. Весь текст баллаты буквально пронизан чувством жесточайшей боли и горя, что выражено в неоднократном повторе слов «Это жестокость и величайшее несчастье».

В первой части вокальная и скрипичная партии представляют образы, контрастирующие интонационно. Мелодия голоса распевна, в ней доминирует невысокий уровень громкостной динамики, в звучании же скрипки господствуют резкие, диссонантные обороты, сопоставляются различные уровни динамических оттенков (*mf*, *risoluto*, *crescendo*, *p*, *sfz*, *f*). Начинается баллата небольшим инструментальным вступлением, в котором определяются основные параметры

² Тэмпл-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.

³ Информацию о средневековой баллате можно найти в исследовании Т. Кюреган и Ю. Столяровой [2].

⁴ Из справочной литературы известно, что Г. Файдит был большим жизнелюбом, гурманом, волокитой и игроком; был сперва комедиантом и жонглером, затем бродячим певцом. Приобрел громкую известность как автор многочисленных стихотворений. Он много странствовал, выступал при многих европейских дворах, в частности, при дворе Ричарда Львиное Сердце в Пуатье, а затем сочинил известное стихотворение на его смерть, дошедшее до наших дней [3]. Именно к нему обратилась С. Пысларь. Стихи ей предложила однокурсница, музыковед И. Матвиенко (Смирнова). Она же стала первой исполнительницей этого цикла вместе со скрипачкой А. Молодожан.

⁵ Перевод со старопровансальского на русский дан в вольном пересказе С. Пысларь.

скрипичной партии. Ее реплики кратки и отрывисты. Они захватывают большой звуковысотный диапазон. Причем, в самой середине (в первой октаве) располагается многократно повторяющаяся большая секунда g^1-a^1 , в то время как во второй октаве возникает хроматический интервал уменьшенной терции gis^2-b^2 , резко контрастирующий диатонике среднего регистра.

Вокальная партия начинается спокойной речитацией в умеренном темпе, на динамическом оттенке *piano* и развертывается в относительно небольшом диапазоне, что создает большой контраст скрипичному вступлению. На всем своем протяжении, голосовое звучание поддерживается скрипкой, которая в качестве фона, исполняет один лишь звук g , *non vibrato*, (по указанию композитора). Партия вокала строится на вариантном развитии начального мотива-ядра. Уже в первой строфе баллады определяется амбитус мелодии: d^1-g^1 , при этом опорными точками мелодии являются тоны e^1 и g . Проанализируем его более детально, взяв за основу первую синтагму текста, озвученную начальным музыкальным мотивом и обозначенную буквой a . Первое построение (строка текста) выглядит таким образом: $a + a^1 + a^1 + b_a$. Далее следует насыщенная скрипичная реплика, основанная на повторении отрывистых хроматических мотивов, прозвучавших в самом начале. В сравнении со вступлением, партия скрипки развернута и динамична, что создает более яркий контраст к следующей за ней вокальной мелодии. Затем скрипка вновь уходит на второй план, играя *non vibrato* ту же ноту g . В этот момент голос начинает повествование, в его партии развиваются интонации исходной мелодической формулы: $b^1 + b^2 + a^1 + b^a$. Скрипке, вступающей вслед за вокалом, отводится меньше времени на звучание, но это компенсируется усилением громкостной динамики. Все последующие фразы: и в вокальной партии ($b^3 + c_b + a^1 + b^a$), и в партии скрипки становятся более краткими, звуковысотный диапазон мелодии расширяется, реплики становятся отрывистее, и за короткий период громкостное звучание восходит от p к f .

Далее учащается ритмический пульс, в вокальной партии синтезируются все ранее прозвучавшие мотивы, в скрипичной же появляются резкие, диссонирующие созвучия, что способствует подготовке кульминации, которая наступает в ц.9. Сама кульминация начинается в вокальной партии, ее появление подчеркнуто репликой *agitato*, мелодия помещена в более высокий регистр, отталкиваясь от звука c^2 , она образует несколько иную звуковысотную волну, в которой основной опорой является звук a^{16} . В то же самое время скрипка выходит со второго плана, играя, наравне с вокалом, важную формообразующую и выразительную роль. В партии скрипки здесь использованы хроматические ходы, прозвучавшие во вступлении. Дальнейшее развитие баллады протекает тождественно начальному разделу произведения. Вокальная и скрипичная партии ведут размеренный диалог. У скрипки звучат те же хроматические интонации, которые были свойственны ей прежде. В мелодическое развертывание голоса добавляются диссонирующие созвучия, усиливающие экстатическую экспрессию и эмоциональную экзальтированность.

Проследивая мелодию вокала, мы видим ее формирование по принципу вариантного прорастания⁷. Повышается звуковысотный уровень, его диапазон охватывает амбитус от d^1 до d^2 . А ближе к концу композитор усиливает и роль скрипичного сопровождения, выписывая репризное проведение драматического отрывка из уже прозвучавших ранее моментов произведения. Далее вокальная партия завершает первый номер цикла несколькими фразами, в которых появляются уже знакомые музыкальные построения. В каждом такте мы находим и новые фрагменты, и уже знакомые мотивы и обороты: $(g + g + g^1) + (h + f_5 + f_6)$. Финальную точку балладе ставит скрипичный, короткий и яркий, взлетающий и сразу же ниспадающий мотив на *ff*.

⁶ Данное построение выражается формулой: $eb + e1 + fe + f_1 + f_2 + f_1 + f_3 + f_4$

⁷ Схематично это можно выразить таким образом: $(f_d + e_2 + f_1) + (e_f + f_2) + (g_e + f_3 + f_4) + (e_2 + e_3 + e_4) + (e_4^1 + e_3 + e_4^2 + e_b^1)$.

Вторая старопровансальская баллата С. Пысларь контрастирует первой: она пасторальна, воссоздает образы любования природой и выражает лирические чувства. В музыке это проявляется в единстве партий скрипки и голоса и в отсутствии инструментального вступления. Вокалисту отведена роль начального создания общего настроения данного номера: заявленный темп *andantino*, спокойное мелодическое развертывание, небольшой диапазон (d^1-c^2); именно эти параметры воспроизводятся редкими скрипичными репликами, которые появляются как имитационные отзвуки мелодии голоса или повторы отдельных звуков, наподобие эха. Все эти качества сохраняются от начала до конца произведения. Надо отметить, что в данной баллате роли скрипичной и вокальной партий почти уравниваются, так как мелодия скрипки более развита, чем в предыдущем номере цикла, кроме того, есть моменты поддержки длинных звуков певца и заполнения пауз в вокальной линии. В то же время, возникают краткие моменты контрастной полифонии, имитаций, секвенций и т.д.

Вокальная мелодия основана на развитии двух основных музыкальных фраз, на второй из которых лежит наибольший акцент. Именно она является ядром всего произведения. Первоначальная фраза кратка — это сочетание плавных нисходящих и восходящих движений от d^2 к g^1 с последующей остановкой на опорном звуке a^1 . Все дальнейшие фразы произрастают из начальной, так или иначе все они сводятся к обыгрыванию звука a^1 . Интересен тот факт, что в каждом такте присутствуют элементы первой фразы, но даны они в разных оформлениях, в связи с чем и ритмический рисунок в каждой из них индивидуализируется⁸. Затем следует более развитая мелодия, которая располагается выше по звукоряду. Далее вокальная партия строится секвентно, причем каждое звено начинается от одного и того же звука.

Второй раздел формы основан на следующем интонационном построении (обозначим его буквой c)⁹. Схематически оно выглядит как $d + d_1 + c$. Далее происходит возврат к мелодии второго звена, вслед за которым повторяется секвенция $d + d_1 + c$. Возврат к главному интонационному материалу ($c_1 + c_2^2$) сочетается с появлением нового тематизма, однако и звуковысотное движение, и метроритм прорастают из предыдущей мелодии, поэтому, продолжив схематический анализ музыки, мы обозначим ее таким образом: $f_c + g_f + f_c + g_1 + g_f$. Заключительные мелодические фразы баллаты — это не что иное, как повтор одной из первоначальных интонационных зерен: $c_2^2 + c_2^2 + c_2 + c_2^2 + c_2 + c_2^2$. На этом вокальная партия заканчивает спокойное повествование, после чего скрипка доигрывает свою мелодию. Таким образом, создается маленькая инструментальная кода.

Третья старопровансальская баллата является наиболее яркой в данном цикле и отличается от предыдущих двух номеров и по образной концепции, и по жанровой трактовке, и по стилю. Она носит характер любовного лирического высказывания, в котором господствуют оптимистические, жизнеутверждающие нотки. Начинается баллата трехтактовым вступлением, в котором у скрипки дважды звучит призывная квинта g^1-d^2 в характере *Maestoso*. После этого, уже в темпе *Allegretto* в т. 4 вступает вокальная партия, утверждая прозвучавшую скрипичную квинту, и, оттолкнувшись от нее, продолжает развивать далее мелодию. Эта первоначальная фраза (обозначим ее буквой a) состоит из двух мотивов (a и b), первый вторит торжественному вступлению, утверждая звук g^1 как «начало всех начал», а второй мотив, продолжая начатое скачкообразное движение, смягчает лапидарную тему легкостью и игривостью шестнадцатых длительностей и общим нисходящим движением. Если еще более детально рассмотреть строение первой фразы, как основополагающей, то, кроме контраста в изложении двух мотивов, обнаруживаем между ними связь по принципу «вопрос – ответ», тем более, что второй мотив завершается на неустойчивых в данном контексте

⁸ Обозначив первую фразу буквой a , мы получаем следующую схему $(a + a_1 + a_1^1) + (a + b_a + a_1 + a_1^2) + (a_2 + a_1^1 + a_1^2) + (a_2 + a_1^1)$.

⁹ Он реализуется схемой: $(c + c_1) + (c_2 + c + c_1 + c_1 + c) + (c_1^1 + c + c_1)$.

звуках большой терции a^1-f^1 . Таким образом, уже в первой фразе вокальной партии мы видим два основных элемента, из которых, в дальнейшем, будет прорасти мелодическая линия.

Следуя логике композиторского замысла и отталкиваясь от авторских указаний, можно предположить, что, начиная с ц.1, открывается основная часть всего произведения. Еще раз повторяются скрипичные «позывные» квинты g^1-d^2 , после которых вокалист исполняет почти ту же мелодию, что прозвучала ранее, однако второй мотив (b), приобретает большее развитие, подкрепленное уплотненной аккордовой фактурой скрипки. Таким образом, указанные две музыкальные фразы можно представить формулой $a + b$, в которой оба мотива равнозначны; но дальнейшее увеличение нагрузки ложится на второй из них. В ц.2, без подготовки, на динамическом оттенке f в партии голоса появляется новый музыкальный материал, который строится как череда нисходящих плавных интонаций. Начинается этот раздел с проведения мелодии во второй октаве: от высокой a^2 до d^2 . Далее следует двукратное почти секвентное проведение мелодии в диапазоне $g^2 - d^2$, которое схематически можно обозначить: $c + c_1$. Скрипка звучит отрывисто, ее партия фактурно уплотняется. В самом конце данного раздела, перед ц.3, мелодия скрипки, как эхо, повторяет конец фразы вокалиста. Все вместе звучит наподобие веселой переключки в начинающемся зажигательном танце. Структура материала в ц.3 полностью повторяет предыдущую формулу: $c + c_1$. Прозвучавшие в высоком регистре, в быстром темпе, эти мелодии видятся как реализация определенных фигур танцевального характера, выраженные более ярким всплеском эмоций. То, что следует далее (ц.4 и 5), возвращает слушателя к спокойному развертыванию мелодии, которая прорастает из первоначального мотива b .

Фразы повторяются, видоизменяясь в плане ритмического оформления¹⁰. Уже в начале ц.4, а также на протяжении всей ц.5 мелодия звучит мягче, длительности становятся крупнее, без пунктирного ритма, динамика переходит на p , реплики скрипки возникают реже и не являются такими прерывистыми. Следующая далее ц.6 это — видоизмененное, вариантное изложение первоначальных фраз. Скачкообразное движение мотива a чередуется с пунктирным ритмом мотива b . Вместе они образуют музыкальное построение, в котором a и b переплетаются, при этом в движении мелодии чередуются восходящие скачки на большие интервалы с последующим поступенным нисхождением ($a_3 = a_1 b_a + a_1 b_a + a_1 b_a + a_1 b_a$). Следующий этап образного развития можно трактовать так: после притихшего шума празднества внезапно (как это было в ц.2) наступает взрыв всеобщего веселья (которое длится на протяжении ц.7, 8 и 9). Мелодическая линия строится на вариантном преобразовании исходной интонации, обозначенной нами буквой c . В итоге у вокалиста звучит почти одна и та же мелодия, семикратно отталкивающаяся от звука a^2 и спускающаяся постепенно вниз к тону d^2 . Таким образом, если в самом начале произведения обыгрывался интервал g^1-d^2 , то в случае, где возникает быстрый темп и мелодия строится более причудливо, в основном используется в нисходящем движении чистая квинта a^2-d^2 .

В ц.10 и 11 наступает умиротворение. Музыкальный тематизм вокальной партии берет свои истоки из переплетенных мелодий $a_1 b$, прозвучавших в ц. 6. Казалось бы, все утихло, танец завершен. Однако в самом финале, в ц.12 (*Giocoso*), на f внезапно вновь врывается вихрь жизнеутверждающего, полного задора танца, в котором и вокалист, и скрипач полностью отдают себя во власть закружившего всех веселья, и лишь в самом конце, мягко и плавно, на неустойчивом звуке a^1 последняя часть заканчивается. Именно в этом возврате к веселью, после которого словно «зависает» в воздухе знак вопроса, и видится оригинальность, красота и неповторимость этой баллады.

Подытоживая анализ данного цикла, сделаем следующие выводы:

Стропровансальские баллады С. Пысларь характеризуются наличием общего исполнительского состава — это женский голос и скрипка. Третий, финальный, номер вносит элементы танцевальной жанровости. Части цикла объединены наличием интонационных связей,

¹⁰ Обозначить вышесказанное возможно таким образом: $(d_b + d_b) + (d_b^1 + d_b^1 + d_b^1)$.

общим принципом стилизации светского средневекового искусства, принципом диалогических переключек скрипки и голоса.

Объединяющим фактором служит и то, что текст всех частей цикла написан на языке, вышедшем из живого употребления. Существуют и внешние факторы единства. Так, композитор ни в одной из трех баллат не выставляет ключевые знаки и размер (даже если присутствуют тактовые черты). В этом можно отметить стилевую константу композиторского творчества С. Пысларь. Отсутствие метроритмических указаний автора способствует свободному, импровизационному исполнению данных произведений. Все три баллаты, как уже упоминалось, разнохарактерны. Первая отличается драматическим, взволнованным характером, вторая выполняет функцию лирического центра, а третья вносит элемент танцевального, жанрового начала. В этом цикле композитор «искала себя», пытаясь отойти от общепринятых жанровых норм и канонов. Данные поиски увенчались безусловным успехом: *Старопровансальские баллаты* для высокого женского голоса и скрипки С. Пысларь являются одним из ярких примеров отечественной камерно-вокальной музыки конца XX века.

Библиографические ссылки

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