

**Библиографические ссылки**

1. ПЛАВСКИН, З. Четырнадцать магических строк. В: *Западноевропейский сонет (XIII–XVII века)*. Ленинград, 1988, с. 3–28.
2. ГАСПАРОВ, М. Сонет. В: *Краткая литературная энциклопедия*. Москва, 1972, т. 7, с. 67–68.
3. АХУНДОВ, П. Испанская музыка. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974, т. 2, с. 574–583.

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. СТЫРЧИ НА СТИХИ А. БЛОКА:  
К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ**

CICLUL VOCAL DE M. STÂRCEA PE VERSURILE LUI A. BLOK:  
PROBLEMA RAPORTULUI CUVÂNT – MUZICĂ

VOCAL CYCLE BY M. STÂRCEA BASED ON POEMS BY A. BLOK:  
THE PROBLEM OF WORD – MUSIC CORRELATION

**ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО,**

преподаватель

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Articolul prezintă pentru prima oară o analiză integrală a ciclul vocal pe versurile marelui poet rus A. Blok semnat de compozitorul din Republica Moldova M. Stârcea în 1982. Această analiză se relevă sub aspectul interacțiunii cuvântului poetic cu limbaj muzical individual. Autoarea scoate la iveală mai multe procedee muzicale realizate atât la nivelul limbajului muzical, cât și la cel compozițional, demonstrând astfel o interacțiune armonioasă a stratului sonor cu cel verbal.*

**Cuvinte-cheie:** *ciclu vocal, poezie, compoziție muzicală, M. Stârcea, A. Blok.*

*The present article for the first time presents an integral analyses of the vocal cycle based on poems by the great Russian poet A. Blok, written by the Moldovan composer M. Stârcea în 1982. This analysis is realised in a word-music correlation framework. The author discovers many different procedures on the musical language level, as well as on the composition or tonal plan level, where the verbal and sound plans interactions are harmonious.*

**Keywords:** *vocal cycle, poet, musical composition, M. Stârcea, A. Blok.*

Вокальный цикл Мариана Стырчи на стихи Александра Блока, написанный в 1981–82 годах, является одним из первых опусов композитора<sup>1</sup>. Три романса — *Ночь, улица, фонарь; Балаган; Я пригвожден к трактирной стойке* — были написаны первыми, а последний — *Ветер принес издалека* — возник спустя год, тем самым «замкнув» цикл. В 1984 г. вокальный цикл М. Стырчи был исполнен и записан на Государственном радио Оскаром Нузманом [1, с. 278]. Это сочинение М. Стырчи отличается индивидуальным композиторским почерком, обладает собственной драматургией, образным единством.

<sup>1</sup> Как вспоминает сам М. Стырча, на его решение попробовать себя в сфере композиторской деятельности значительное влияние оказал В.Г. Загорский.

В качестве первого поэтического текста для своего произведения М. Стырча выбрал стихотворение *Ночь, улица, фонарь, аптека...* Поэтический шедевр русского поэта-символиста основан на метафорах. *Ночь* трактуется как символ пролегающего во мраке жизненного пути, *фонарь* — как олицетворение надежды, *ледяная рябь канала* — как способ передать страх смерти лирического героя. Глубоко переживающий механистичность и бездуховность окружающего его мира, лишенного гармонии, музыки, света, А. Блок создает стихотворение, в котором жизнь словно замерла, выродилась в бессмысленное однообразное движение по кругу, которое не может преодолеть даже смерть (*Умрешь — начнешь опять сначала*). Так, образ ночной улицы становится философской метафорой ограниченности и бессмысленности человеческой жизни. Эту безысходность очень емко отражает «кольцевая» композиция стихотворения: его начальная строка в конце произведения повторяется в иной последовательности *Аптека, улица, фонарь....* Так, на уровне поэтической символики и структуры поэт еще раз утверждает основную идею стихотворения о неизменности, неизбежности бытия, круговой «драматургии» всего сущего.

Основной композиционный прием стихотворения Блока отражен в интонационном строении романса М. Стырчи. Его начальные интонации построены на восходящем малосекундовом движении *ми – фа – фа диез – соль*. С точки зрения трактовки вокальной интонации, здесь на первый план выходит речитативное начало, основанное на сухом, лаконичном «проговаривании» поэтического текста, рисующего картину неуютного ночного города, одиночества и безнадежности. В заключительном же разделе вокальной партии (тт. 28–29) сходные интонации изложены в ином порядке, делая смысловую «зарифмованность» более очевидной. Если у Блока повтор основных метафор - неточный (лирический герой словно «заблудился» среди мертвых символов ночного города), то композитор реализует поэтическую идею более последовательно, точно повторяя начальную мелодическую линию в обратном порядке — *соль – соль бемоль – фа бекар – ми*.

Особенности композиционной структуры романса также продиктованы поэтическим шедевром Блока. Две поэтические строфы естественным образом обусловили простую двухчастную форму романса развивающего типа *a a'*, в которой каждый период единого строения основывается на непрерывном интонационном развитии. Мелодический материал индивидуализирован, подчинен развитию поэтической идеи. Отметим ладотональную усложненность музыкального языка при господствующей тональности *ля минор*, в пользу чего говорит отсутствие ключевых знаков, тональная замкнутость романса, эпизодическое применение полигармонии (трезвучие *си-ре-фа диез*

на оstinатной тонической квинте *ля-минора* в такте 1–2). Примеры органного пункта можно обнаружить в тактах 15–16, 18, 21, 27, 30–31. Вокальная партия подвержена хроматизации посредством введения измененных ступеней лада (*си* – *си-бемоль*, *фа* – *фа-диез*, *ми* – *ми-бемоль*, *соль* – *соль-диез*). Композитор строит вокальную партию с вкраплением хроматических секундовых нисходящих интонаций, «перекраски» тонов, создавая полный трагедийности музыкальный образ.

Фортепианная фактура романса объединяет два основных фактурных элемента — басовые аккорды терцового и терцово-секундового строения мягко-диссонирующего звучания и одноголосную мелодическую линию (как, к примеру, движение восьмыми в тт. 8–14 *Tempo primo*, символизирующее бег времени). Оба фактурных элемента органично сочетаются, взаимно дополняют друг друга, особенно в кульминации романса (тт. 26–28).

Второй романс цикла *Балаган* посвящен миссии поэта в мире, обрисованном Блоком как «театр на площади», в котором действуют персонажи итальянской комедии *dell'arte*. Композитор опустил последнюю строфу стихотворения, благодаря чему его текст стал более компактным: он завершается наиболее значимыми, кульминационными строками о катарсисе, доступном подлинному искусству. Завершающие строки романса М. Стырчи, основанные на образах предпоследней строфы, как пишет Ю. Тынянов, важны для поэта «с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера» [2, с. 155]. Поэт «предпочитает традиционные, даже стертые образы («ходячие истины»), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности» [idem].

В музыкальном строе романса М. Стырчи образ балагана передан такими гротесковыми выразительными средствами, как резкие переходы из одного регистра фортепиано в другой во вступлении, обостренный пунктирный ритм в верхнем голосе, резко звучащие трели в высоком регистре (тт. 5 и 9). Этот эффект усиливается применением переменных размеров, с постоянным смещением сильных долей. Изломанные мелодические линии содержат хроматические ступени, нисходящее хроматическое движение, (например, в тт. 14–16 мелодическая линия вокальной партии охватывает диапазон от *ми бемоль*<sup>1</sup> до *до диез*<sup>2</sup> и включает в себя все хроматические полутоны, уместающиеся в границах этого интервала). Такое построение вокальной партии типично для данного цикла М. Стырчи.

Общая трехчастная композиция романса также отталкивается от строения текста, состоящего из трех строф. В соотношении вокальной партии каждого раздела преобладает

непрерывное обновление, варьирование вокальной партии, хотя заключительный раздел формы содержит признаки неточной репризности.

Важная роль в романсе *Балаган* отводится инструментальным разделам — масштабной, развитой прелюдии (тт. 1–9), интерлюдии (2 тт. до *Poco più mosso*), постлюдии (последние 5 тактов романса). Все разделы интонационно объединены появлением трели в высоком регистре, имитирующей звучание шутовской дудочки. Так композитор скрепляет целое на уровне инструментального плана произведения.

Романс *Я пригвожден к трактирной стойке* отличает особое внимание к передаче поэтического текста средствами вокальной партии. Стихотворение Блока, сочиненное в 1908 году, пронизывает глубокий трагизм, безысходность: эти чувства переданы посредством оперирования короткими фразами и повторяющимися синтагмами. Стилистика стиха похожа на речь пьяного человека, мысль которого потеряла ясность. Подчеркивая смысл первой строки вокального высказывания, композитор излагает начало вокальной партии без аккомпанемента, как просодию на звуке *ми* с неожиданным скачком на малую нону вверх, подчеркивая слог «трак-тир-ной». В следующей фразе *Я пьян давно, мне все равно* слово *пьян* выделено мелодической вершиной на звуке *ре бемоль*, а затем сходный мотив исполняется на звуке *ре бекар* вместо *ре бемоль* (на текст *мне все равно*). Это несовпадение трагического текста и неожиданно светло звучащей мажорной терции производит сильный выразительный эффект.

Во втором разделе (форма романса — простая двухчастная развивающаяся *a a'*, с обширным фортепианным вступлением) вокальная партия усложняется, становится еще более выразительной за счет внутрислогового распева на словах *видна...слышна...* и знака ферматы. Последняя фраза романса — его смысловая квинтэссенция — опирается на вокальную партию ариозного плана, основанную на широких мелодических ходах на интервалы чистой кварты и квинты, которые несут функцию лейтинтервалов всего цикла. Важность данного момента формы подчеркивается звучанием вокальной партии на фоне выдержанного аккорда, чтобы не отвлекать от смысла спетого слова. Другой особенностью заключительной вокальной фразы является фермата в середине фразы на слове *глухая*, на первом безударном слоге, что противоречит нормам произношения. Это рассогласование имеет глубочайший смысл, показывая музыкально-поэтическими средствами насколько изуродована душа героя (*душа глухая*).

Учитывая развитое фортепианное вступление, структуру романса можно представить и как сложную двухчастную безрепризную *A B*, в которой раздел *B*, в свою очередь, написан в простой двухчастной форме.

Заключительный романс цикла *Ветер принес издалека* по своему содержанию контрастирует с предыдущими частями. Религиозно-философская направленность, отсутствие взаимного отчуждения, разъединенности во времени и пространстве, свойственные русским символистам, нашли отражение в финальной части камерно-вокального цикла.

Здесь А. Блок также использует принцип композиционной арки путем повторения начальной строчки стихотворения - *Ветер принес издалека* во второй половине последней строфы. Этот прием не укрылся от внимания композитора, получив соответствующую трактовку в строении музыкального ряда романса. Так, сходная фраза в 1 и 3 разделах формы приходится на разные участки формы — начало периода в одном случае и конец периода во втором. Тот факт, что композитор оформляет сходную поэтическую фразу одним и тем же мелодическим материалом, позволяет говорить об использовании не только лейтфраз в поэтическом тексте, но и своеобразной «лейттемы» в музыкальном языке романса.

Контраст трагических и гротескных образов предыдущих частей вокального цикла и просветленного, мистического настроения заключительной части проявляется в ином характере вокальной партии — лирико-созерцательном, основанном на широких акустических интервалах кварты, квинты, на распевности малой сексты, столь типичной для лирической мелодики. Этот «интонационный фонд» обобщает те интонационные элементы, которые были вкраплены в вокальные партии предыдущих частей, особенно начальных интонаций в *Балагане* — квартовых и квинтовых.

Описанный образный эффект усиливается в результате применения более крупных длительностей — половинных, четвертных и восьмых — в вокальной партии в условиях размера 4/4, способствующего неторопливому развертыванию музыкальной мысли. Музыкальное высказывание строится на протяженных фразах, разделенных паузами. Вокальный стиль романса — кантиленный, что также вносит свою лепту в раскрытие поэтического образа.

Общая структура романса трехчастная, каждая их строф оформлена самостоятельным разделом, обрамлённым инструментальным высказыванием. Фортепианное вступление — самое развитое с точки зрения фактуры, что отражает опыт М. Стырчи-пианиста. Оно основано на красочных многозвучных аккордах, арпеджированных созвучиях, виртуозных пассажах, охватывающих всю клавиатуру рояля, что свойственно постромантической стилистике, характерной для многих композиторов Молдовы.

Подводя итоги анализа вокального цикла М. Стырчи на стихи А. Блока, сформулируем ответы на следующие вопросы: какие музыкальные приемы применил композитор, чтобы объединить в цикл столь контрастные вокальные миниатюры? Какой музыкально-поэтический сюжет выстраивается благодаря их чередованию? Первый романс *Ночь, улица, фонарь* — философское размышление о предопределенности бытия. Романс *Балаган* посвящен роли искусства: здесь через контраст гротескно-сниженных персонажей комедии *dell'arte* М. Стырча вслед за Блоком высвечивает высокую миссию художника. В романсе *Я пригвожден к трактирной стойке* внимание сосредоточено на герое в пограничной ситуации, утратившем все, что ему было дорого. В этом романсе выявляются определенные смысловые связи с первым романсом. Но если там раскрывается идея трагичности миропорядка, то здесь высвечивается трагедия одного человека. В заключительной части цикла происходит переключение из трагической тематики к просветленной, мистической, к примирению с миром. В этом чередовании выявляется своя логика развития, близкая классической драматургии *от мрака к свету*.

С точки зрения **тонального плана** цикла, М. Стырча обращается к чередованию тональностей *ля минор – до минор – си минор – Ре мажор*. При этом тональные планы каждой из частей цикла развиты, в них затрагиваются и отдаленные тональности. Композитор использует разнообразную аккордику, в том числе аккорды, принадлежащие тональностям отдаленного родства, благодаря чему избранные тональности сближаются между собой. В первом романсе на фоне тонического органного пункта в тональности *ля минор* появляется трезвучие второй ступени мелодического минора (*си, ре, фа#*), которое словно предвосхищает тональность третьего номера цикла.

Отгалкиваясь от строения поэтического текста, композитор создает **собственные синтаксические и композиционные приемы**: повторение в «зеркальном отражении» начальной интонации на сходный текст в первой части вокального цикла, появление лейтфразы в момент повтора словесной формулы в заключительном романсе *Ветер принес издалека* и другие. Общими являются и вокальные интонации частей — среди них назовём, с одной стороны, нисходящие хроматические ходы, а с другой — интонации чистой кварты и квинты.

### Библиографические ссылки

1. СІОВАНУ-СУХОМЛІН, І. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ТЫНЯНОВ, Ю.Н. Блок. В: ТЫНЯНОВ, Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино* [online]. Москва, 1977 [цит. 14 марта 2011], с. 118-123. Режим доступа: <<http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/ist8.htm>>.