

СООТНОШЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПАРТИЙ В РОМАНСАХ Е. КОКИ И Е. ДОГИ НА СТИХИ МИХАЯ ЭМИНЕСКУ

CORELAREA DINTRE PARTIDA VOCALĂ ȘI CEA INSTRUMENTALĂ

ÎN ROMANȚELE COMPOZITORILOR E. COCA ȘI E. DOGA PE VERSURILE LUI M. EMINESCU

THE CORRELATION BETWEEN THE VOCAL AND INSTRUMENTAL PARTS IN THE

ROMANCES BY E. COCA AND E. DOGA SET TOT POEMS BY MIHAI EMINESCU

ГАЛИНА МУНТЯН,

и.о. профессора,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Articolul dat vizează studiul unei teme actuale și anume – „Muzica vocal-camerală din sec. XX”. Autorul pentru prima oară a elaborat metodică analizei comparative a romanțelor compozitorilor moldoveni pe versurile marelui clasic român – Mihai Eminescu. O atenție deosebită este acordată problemei ce ține de corelația între partida vocală și cea instrumentală, cât și de influențele reciproce ale mijloacelor de expresivitate componistică și folclorică.

The present article is dedicated to a topical theme – the study of the 20th century vocal chamber music. Here the author, for the first time, worked out the methods of comparative analysis of romances by Moldavian composers set to poems by the great Romanian classic Mihai Eminescu. Special attention is given to the problem of the correlation between the vocal and piano parts as well as to the mutual influence of the compositional and folk means of expressiveness.

Тема Михай Эминеску и музыка неисчерпаема для исследователей. Поэтическое творчество этого великого «последнего романтика XIX-ого века» пронизано музыкальностью. В его стихах эпитеты, метафоры, сравнения воодушевлены музыкальными образами. Достаточно привести следующие строки: „melancolic cornul sună”, „tînguiosul bucium sună”, „și prin mîndra fermecare sun-o muzică de șoapte” и т.д.

Наряду с прямыми музыкальными ассоциациями, в поэзии М. Эминеску много тонких слуховых ассоциаций со звуками природы. «Природа, как в поэтическом творчестве, так и в прозе Эминеску, – это не мёртвая статичность, но живая, пульсирующая. Она выступает как часть души поэта, его волнений и переживаний. Его лирический герой не только видит, но и слышит окружающий мир» [1, 7]. Вполне закономерно, что поэзия М. Эминеску служит богатым вкладом для творчества композиторов, как в Румынии, так и в Молдове. На его стихи особенно много сочинено романсов. В Молдове к романсам на стихи Эминеску композиторы обращались, начиная с 1940 года. Это Е. Кока, Д. Гершфельд, В. Загорский, С. Лобель, А. Стырча, Т. Згуряну, Г. Мустя, Е. Дога и многие другие. Каждый из композиторов находит свой музыкальный ключ к раскрытию бесценных лирических шедевров поэта. Особенно интересно проследить, как по-разному композиторы омузыкаливают один и тот же поэтический текст.

Цель данной статьи – показать сравнительный анализ двух романсов Е. Коки и Е. Доги, в основе которых лежит одно стихотворение М. Эминеску *O, rămii... (O, останься...)*. В оригинале оно содержит семь строф. Лирический герой стихотворения – типичный романтик – одинокий, тоскующий и безнадежно влюбленный. Все стихотворение представляет собой признание в любви девушке, которая не отвечает взаимностью. Душевную боль героя скрашивают образы природы – его друзья: тень ночи, плеск волн, движение трав, отражение озера.

Изучение романсов на стихи М. Эминеску представляет несомненный научный интерес. В центре нашей статьи акцентируется проблема соотношения вокальной и фортепианной партий.

Романс Е. Коки сочинён в 1940. Композитор в нём омузыкалил не весь оригинальный текст: из семи строф он избрал 1, 4, 6 и 7 строфы. Стиль романса опирается на традиции романтической лирики западноевропейских и русских композиторов. Это неторопливое элегическое повествование (ремарка *Andantino*) стипичными меланхолическими интонациями. Основная тональность *ре минор*, движение мелодических фраз преимущественно нисходящее. В вокальной партии преобладают характерные для романсовой лирики интервал сексты, терции, либо постепенное нисходящее движение. Романс сочинен в простой трёхчастной репризной форме с фортепианным вступлением и заключением. Приводим схему формы:

Вступление	A	B	A ¹	Заключение
Фортепиано	a b	b ¹ c d	a ¹ b ²	фортепиано
6 т.	4т. 8т.	4т.4т.6т.	4т. 4т.	6т.

Ладогармоническое мышление этой вокальной миниатюры ограничено движением круга тональности первой степени родства. В разделе *A*, например, музыкальное развитие содержит два отклонения – в соль минор и фа мажор. В разделе *B* второе и третье предложения периода сочинены в одноимённой тональности ре мажор. Сокращённая реприза выдержана в основной тональности ре минор, и не содержит отклонений в другие тональности. Лейтгармонией романса можно считать септаккорд шестой ступени в разных вариантах: в основном виде и в обращениях, в вариантах гармонического и мелодического минора. На этой лейтгармонии строится и фортепианное вступление со своей выразительной мелодией.

В романтической вокальной лирике сложились три типа соотношения между голосом и фортепианной партией: 1) мелодия – аккомпанемент; 2) дуэт; 3) контрапункт. Третий тип полифонического контрапункта между голосом и фортепиано принято считать индивидуальным художественным открытием С. Рахманинова, его вкладом в эволюцию вокального жанра. Суть этого третьего типа в том, что «музыкальное содержание произведения уже не концентрируется преимущественно в вокальной партии, но рассредоточено между голосом и инструментом. Вокально-поэтический ряд дополняется по принципу полифонической комплементарности своеобразной «песней без слов», углубляя и усиливая его эмоциональную насыщенность и договаривая невысказанное» [2, 100]. В романсе Е. Коки *O, rămii...* можно встретить все три типа соотношения голоса и фортепиано. Важное значение приобретают фортепианные

вступление и заключение, которые содержат по 6 тактов и свой собственный мелодический выразительный образ, настраивающий на элегический лад. Вступление и заключение завершаются виртуозным арпеджированным пассажем в традициях бытовой романсовой лирики, на лейтгармонии квинтсектаккорда шестой ступени.

Соотношение вокальной и фортепианной партий в первом разделе (А) относится к традиционному первому типу: вокальная мелодия – аккомпанемент. Фактура сопровождения также непритязательна: бас – аккордовое наполнение. Однако, в тактах 8 – 9, 11 – 13, 18, 22 бас превращается в развитую мелодическую интонацию, контрапунктирующую вокальной партии. Таким образом, Е. Кока в первом разделе (А) обращается к элементам двухголосного контрапункта.

С точки зрения фактуры наиболее интересен и сложен средний раздел (В), в котором контрастное двухголосье вокала и фортепиано носит уже постоянный характер. К тому же, этот контрапункт совмещается с фактурой дуэта: верхний голос фортепианной партии дублирует вокальную партию (см. такты 23-32). Соотношение вокальной и фортепианной партии в разделе А₂ аналогично первому разделу А.

Романс *O, rămîi...* Евгения Доги сочинен в 1985 году, т.е. на 45 лет позже романса Е. Коки. Е. Дога совершенно по-другому омузыкалил это стихотворение М. Эминеску, он по-своему прочувствовал и отразил мироощущение лирического героя. Здесь слышится уже не элегическая мольба и просьба к любимой вернуться, но патетический, экзальтированный, напористый призыв. В отличие от романса Е. Коки, Е. Дога избирает мажорную тональность (Ре мажор); темп романса более подвижный (*Andantino con moto*), динамика *forte*.

Конструкция романса тоже другая: простая двухчастная форма (по типу запев – припев) трижды повторяется, что даёт возможность композитору использовать большее количество строф поэтического оригинала – шесть из семи. Кроме того, романс оканчивается кодой, в которой дважды звучит вопрос солиста *Unde ești?* Таким образом Е. Дога акцентировал, в отличие от Е. Коки, момент призыва и ожидания любимой. Представляем схему формы романса:

Вступление	А		В			кода
Фортепиано	а	в	с	д	д ¹	
2 т	7т	9т	8т	8т	8т	9т
D-dur	D-dur		h-moll			D-dur

Вокальная мелодия охватывает более широкий диапазон по сравнению с романсом Е. Коки: от *си* малой октавы до *ля* второй октавы. Мелодия изобилует скачками на широкие интервалы – квинту, сексту, октаву. Разделы (А) и (В) контрастируют между собой в тональном отношении (в параллельной тональности *си минор*) и по темпу (в разделе В ремарка *rallentando, Molto cantabile*), и по фортепианной фактуре.

В первом разделе (А) фортепианное сопровождение состоит из двух пластов: нижний пласт представляет собой взволнованные арпеджированные пассажи шестнадцатыми длительностями, в основе которых лежит тоническое трезвучие *Ре мажора* с добавлением звука *соль-диез* (четвертой повышенной ступени). Верхний пласт фортепианного сопровождения – мелодический. Его тема либо повторяет, либо несколько варьирует тему вокальной партии, поэтому можно заключить, что в разделе (А) Е. Дога опирается на два первых типа соотношения вокальной и фортепианной партий:

- 1) мелодия – аккомпанемент,
- 2) дуэт.

Во второй части романса (*Molto cantabile*) мы встречаемся с изобретательным и интересным усложнением фактуры фортепианной партии, которая достигает четырех пластов. В разделе с фактура фортепианной партии распадается на четыре пласта:

- 1) верхний мелодический голос, составляющий дуэт с вокальной партией;

- 2) нижний голос, составляющий гармоническую аккордовую опору;
- 3) остигатный фон из репетиций восьмьюми длительностями;
- 4) полифонический подголосок.

В разделах *d* и *d'* интонации лирического героя вновь динамизируются, становятся патетически призывными. В фортепианное сопровождение возвращается движение шестнадцатыми длительностями, которые организованы по типичной лэутарской формуле скрытого двухголосия. Движение шестнадцатыми занимает верхний пласт фортепианной фактуры. Нижний пласт отдан глубоким басам, которые берутся также в соответствии с традицией цимбального исполнительства методом красочных октавных предъёмов. На словах *Clipe dulci se par ca veacuri* возникает средний пласт полифонического подголоска к вокальной партии.

В коде возвращается экзальтированная фактура первой части (*A*). Лишь в последних трех тактах (ремарка *Meno mosso*) устанавливается динамика *piano* и совсем без надежды, однако, без сопровождения звучит вопрос солиста *Unde ești?* Завершает романс медленное арпеджио на тоническом трезвучии *Re* мажора, застывающее, однако, на четвёртой повышенной ступени *соль-диез*.

Романсы Е. Коки и Е. Доги различаются по стилю, это различие необходимо учитывать как вокалисту, так и пианисту-концертмейстеру. Если романс Е. Коки написан в традициях городского романса XIX столетия, то в романсе Е. Доги синтезируются черты романса и массовой эстрадной песни. Но главное стилевое отличие этих романсов, сочиненных на один и тот же текст, состоит в отношении к музыкальному фольклору. В романсе Е. Коки национально-характерные признаки отсутствуют, поскольку романс сочинен в 1940 году, когда композиторское профессиональное творчество только зарождалось, и традиция фольклоризма ещё не была сформирована. Кардинально другая ситуация во взаимоотношении композиторского и фольклорного начала была в 1985 году, когда сочинился романс Е. Доги. К тому времени уже выработалась у молдавских композиторов практика взаимовлияний фольклора и авторских композиторских выразительных средств. Поэтому национально-почвенное начало в романсе Е. Доги проявилось очень явно, хотя молдавский музыкальный фольклор претворяется в нем опосредованно, т. е. без цитирования.

Отметим главные национально-характерные признаки. В вокальной партии – это опора на строгую диатонику, использование параллельно-переменного лада: *re* мажор – *си* минор. В мелодике можно обнаружить типичные интонационные ячейки, близкие народным молдавским песням. Это, например, начало вокальной партии сразу с вершины источника, т. е. с высокого и длительно выдерживаемого звука *re* второй октавы и затем постепенного ниспадания мелодии. Обращает на себя внимание также неоднократные включения в вокальную партию цепочек нисходящих секундовых задержаний (см. такты 20 – 22; 28 – 31). В романсе можно встретить и типичные для лирических народных песен окончания фраз, а именно нисходящие плавные задержания от второй ступени к первой (см. такты 35, 39 – 40).

Фольклорным ароматом пронизана и вся фортепианная партия, в которой методично, и в то же время разнообразно имитируется цимбальная фактура, свойственная лэутарской исполнительской практике. В фортепианной партии можно выделить три типичных цимбальных фактурных формулы:

- 1) Начиная с фортепианного вступления и далее звучат характерные арпеджированные пассажи на тоническом трезвучии *Re* мажора с захватом четвертой повышенной ступени, акцентируя вводно-тоновую к пятой ступени.
- 2) В тактах 12, 13, 16 и в начале коды романса композитор использовал другую фольклорную формулу, основанную на быстром виртуозном чередовании аккордов из контрастных регистров.
- 3) В разделах *d* и *d'* фортепианная фактура имитирует ещё один виртуозный приём скрытого двухголосия, когда быстрые пассажи шестнадцатых длительностей расслаиваются на две линии: верхнюю мелодическую и нижнюю остигатную из репетиций одного и того же

звука.

В заключение отметим, что изучение романсов молдавских композиторов на стихи М. Эминеску требует глубоких аналитических знаний, касающихся содержания поэтических шедевров румынского классика, формы романсов, стиля, соотношения вокальной и фортепианной партий, музыкальных приёмов национальной характерности. Надеемся, что данная статья даёт импульс дальнейшим нужным исследованиям, а также поможет преподавателям и студентам применить на практике методику освоения не только этих, но и других романсов, сочинённых на стихи гениального романтика.

Библиографические ссылки

1. POJAR, S. Mihai Eminescu și muzica. În: *La steaua. Române pe versuri de Mihai Eminescu*. Chișinău, 1989.
2. РЕШЕТНЯК, Л.; ЧУКАЛОВСКАЯ, В.; ШЕВЧЕНКО, Н. Рахманиновский контрапункт: новые свойства и стилевые особенности (на примере романсов). В: *Рахманинов в художественной культуре его времени*. Ростов-на-Дону, 1994.
3. ЯКОВЛЕВА, А. Современная вокальная музыка и проблемы исполнительского мастерства. В: *Звучащая жизнь музыкальной классики XX века*. Москва, 2006.