

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ 1970-Х ГОДОВ: ЛИРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

CREAȚIA CAMERAL-VOCALĂ A LUI ALEXEI STÂRCEA DIN ANII 1970: IMAGINI LIRICE, PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI INTERPRETATIVE

ALEXEI STÂRCEA'S CHAMBER-VOCAL CREATION FROM THE 1970S: LYRICAL IMAGES, COMPOSITIONAL AND PERFORMING FEATURES

ELENA BUGOR¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7196-4056>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.11>

Статья посвящена последнему этапу камерно-вокального творчества молдавского композитора Алексея Стырчи (1919-1974). В 1971 году А. Стырча написал романс на слова С. Есенина – «Я люблю другую...», который стал обязательным произведением на республиканском конкурсе вокалистов, а через год создал ряд романсов на стихи поэтов национальных республик: С. Капутикян, Я. Райниса, Э. Межелайтиса, В. Телеукэ, Н. Хазри, Р. Гамзатова, В. Сосюры, А. Сагияна, А. Кешокова, И. Прончатова. Большинство произведений было опубликовано после смерти композитора в сборнике «А. Стырча. Романсы» (1976). Произведения отмеченного периода знаменуют собой новую веху в вокальном творчестве композитора, демонстрируя зрелость мысли и совершенство авторского стиля. Статья содержит анализ нескольких романсов, которые по-разному представляют лирическую сторону вокального творчества А. Стырчи последних лет.

Ключевые слова: Алексей Стырча, вокальная интерпретация, кульминация, образный строй, поэтический текст, романс

Articolul este dedicat ultimei etape a creației cameral-vocale a compozitorului moldovean Alexei Stârcea (1919-1974). În 1971, A. Stârcea a scris o romanță pe versurile de S. Esenin – „Iubesc pe altcineva...”, care a devenit o lucrare obligatorie la Concursul republican al vocaliștilor, iar peste un an a creat o serie de romanțe pe versurile poetilor din diverse republici naționale, cum ar fi: S. Kaputikyan, Janis Rainis, E. Mieželaitis, V. Teleucă, N. Hazri, R. Gamzatov, V. Sosiura, A. Sahyan, A. Keşokov, I. Pronceatov. Majoritatea lucrărilor au fost publicate după moartea compozitorului, în colecția „A. Stârcea. Romanțe” (1976). Romanțele din perioadă vizată marchează o nouă etapă în creația vocală a compozitorului, demonstrând maturitatea gândirii și stilul perfecționat al autorului. Articolul include analiza mai multor romanțe care reprezintă în mod diferit aspectul liric al creației vocale din ultimii ani de viață ai lui A. Stârcea.

Cuvinte-cheie: Alexei Stârcea, culminație, interpretare vocală, romanță, structura imaginară, text poetic

The article is dedicated to the last stage of the chamber-vocal creation of the Moldovan composer Alexei Stârcea (1919–1974). In 1971 A. Stârcea wrote a romance on the verses of S. Esenin “I Love Someone Else...”, it became a mandatory work at the Republican Vocalists’ Competition, and a year later he created a series of romances on the verses of poets from national republics, such as: S. Kaputikyan, Ya. Rainis, E. Mieželaitis, V. Teleucă, N. Hazri, R. Gamzatov, V. Sosiura, A. Sagyan, A. Keşokov, I. Pronchatov. Most of the works were published after the composer’s death, in the collection “A. Stârcea. Romances.” (1976). The romances from the period in question mark a new stage in the composer’s vocal creation, demonstrating the maturity of thinking and the author’s perfected style. The article includes an analysis of several romances that differently represent the lyrical aspect of A. Stârcea’s vocal creation in the last years.

Keywords: Alexei Stârcea, culmination, vocal performance, romance, imaginary structure, poetic text

1 E-mail: elenabugor87@gmail.com

Введение

В начале 1970-х гг. А. Стырча создает свои последние камерно-вокальные сочинения: романс Я люблю другую... (или Не криви улыбку) на стихи С. Есенина, ставший обязательным сочинением на Республиканском конкурсе вокалистов в 1972 г., а также ряд произведений на стихи поэтов национальных республик, изданных вскоре после смерти композитора в авторском сборнике *Романсы* [1]. Е. Вдовина пишет, что в этих сочинениях, впервые прозвучавших на пленуме Союза композиторов Молдовы, «преобладают темы, связанные с глубоким философским осмыслением событий. Жизнь и смерть, старость и юность, художник и жизнь, вечность и мгновение – вот те проблемы, которые привлекли композитора в превосходных стихах последней серии романсов» [2 с. 45-46]. Авторами текстов стали С. Капутикян, Я. Райнис, Э. Межелайтис, В. Телеукэ, Н. Хазри, Р. Гамзатов, В. Сосюра, А. Сагян, А. Кешоков, И. Прончатов.

При том, что образный строй камерно-вокальных сочинений А. Стырчи 1970-х гг. разнообразен, в них доминирует лирическая составляющая. Так, романсы Я люблю другую..., Осенняя березка, Тишина воплощают любовные переживания героя. Материнские руки, Аисты летят, Радость, помедли более объективны по настроению, отражая разнообразие сердечных чувств. В ином, более активном ключе представлена лирика в романсах Жизнь не замрет, Бери свое сердце и Мое сердце, повествующих о предназначении поэта, о вечности круговорота жизни и конечности жизненного пути человека. С лирической тематикой связаны также пьесы Старость и юность и Влюбленный пес, поэтическая основа которых обнаруживает сатирическую направленность. Некоторые сочинения 1970-х гг. носят открыто призывный, «плакатный» характер, другие окрашены в пессимистические тона – возможно, из-за того, что автор предчувствовал скорую кончину².

В настоящей статье будут рассмотрены несколько романсов, по-разному представляющих лирическую линию в последние годы творчества А. Стырчи.

Материнские руки

Романс Материнские руки был написан А. Стырчей на стихи известного азербайджанского поэта Наби Хазри (1924-2007) в переводе А. Передреева. Как писал о Н. Хазри критик Л. Жуховицкий, «он – лирик, а его лирический герой – это, прежде всего человек, живущий в природе» [4]. Стихотворение Материнские руки посвящено чувству к матери – пожалуй, самому главному человеку в жизни каждого. Руки матери уподобляются листьям чинары, которые вдруг тихо касаются волос героя – в этом, с одной стороны, заключается некий элемент мистицизма, а с другой, передано свойство человеческой памяти, хранящей дорогие сердцу образы.

Романс (6/8, *Andante tranquillo e molto sincero*) написан в простой трехчастной репризной форме со вступлением и кодой (**Таблица 1**). Стихотворение Н. Хазри состоит из двух строф, но А. Стырча в построении формы не следует напрямую за текстом и по-своему разбивает его на три части. Так, четыре строки первой строфы (В этот вечер коснулось волос моих вдруг / Тепло материнских рук. / Как листья чинары прошли по моим волосам / Дрожащие, тихие руки) поделены между первой и второй частями романса (а и b), а пять строк второй строфы включены в наиболее развернутую третью часть, в которой дважды, в варьированном виде, излагается материал первой части (a₁: Не знавшие отдыха, руки родные устали... / И сами себе они стали теперь тяжелы. / Как листья, они пожелтели теперь и увяли...; a₂: Целую, склоняясь, материнские руки, / Соткавшие светлую песню души. / Материнские руки).

2 Косвенные свидетельства тому можно найти в очерке Е. Клетинича [3 с. 139].

Таблица 1. А. Стырча. Материнские руки. Схема формы

Форма	Вступление	<i>a</i> Период	<i>b</i> Секвенция	$a_1 + a_2$ 2 периода	Кода- вокализ
Количество тактов	3	15 (6+9)	11 (5+6)	16 (7+9) + 12 (3+9)	4
Начальный такт	1	4	19	30, 46	57

Выстраивая форму, композитор вносит некоторые изменения в стихотворный текст. Так, в первом разделе *a* дважды повторяется фраза Тепло материнских рук, после чего добавлены два последних слова: Материнских рук. Еще раз словосочетание Материнские руки появляется в конце репризы – тем самым в крайних частях подчеркиваются ключевые слова стихов, вынесенные в заглавие произведения. Во втором разделе *b* повторены слова Как листья чинары – возможно, это продиктовано тем, что чинара – дерево, особо почитаемое восточными народами, ему придаются магические свойства (не случайно именно чинара упоминается тогда, когда герою чудится прикосновение материнских рук).

Фортепианное вступление (*a-moll*) своим плавным аккордовым движением напоминает колыбельную, а настойчивый повтор малосекундовой нисходящей интонации *f-e* в среднем голосе фортепианной фактуры вносит в музыку черты *lamento*. Вокальная партия (*p, con calore*) отличается отсутствием высоких нот (вершиной в первом разделе является звук *d*²) и скачков на широкие интервалы, что способствует плавному голосоведению. Натуральная VII ступень лада в каденции (т. 7), морденты и форшлагги придают мелодии черты народного напева. Это ощущение усиливает появляющаяся позже II низкая ступень, как элемент фригийского лада.

После каждой вокальной фразы певца следует ответ-имитация фортепиано: такой прием диалога между вокальной и фортепианной партиями неоднократно используется на протяжении произведения. Второе предложение завершается на фермате, плавно перетекая в начало второй части *b*, продолжающей заданный первой частью образ. Увеличенная секунда у вокалиста на словах Дрожащие, тихие руки после *subito piano* придает мелодической линии восточный оттенок. Вторая часть завершается развернутым арпеджио в партии фортепиано, после которого следует небольшая смысловая пауза.

Третья часть – самая объемная по структуре – начинается с варьированного материала части *a*. Переключки фортепианной и вокальной партий, в сравнении с первой частью, здесь более развернута. Украшают музыкальную ткань двойные форшлагги – сначала у певца, а затем в аккомпанементе. В отличие от первой и второй частей, третья часть содержит две кульминации. Первая из них звучит на слове теперь, на звуке *f*², подчеркнутым ферматой и динамическим нюансом *f*. Пианистический ритурнель, выполняющий тематическую функцию, соединяет разделы между собой.

Следующий раздел, *a*₂ – это варьированное изложение второго предложения *a*₁. Певец должен использовать здесь новые звуковые краски, строя вокальную партию на динамическом нагнетании, вплоть до второй кульминации произведения на звуке *f*². После мощного эмоционального взрыва приходит успокоение (*pp*). Композитор заканчивает третью часть фразой Материнские руки, акцентируя тем самым основную мысль романа. Арпеджированный развернутый аккорд в партии фортепиано связывает репризу с кодой – вокализом (*ad libitum*).

Произведение Материнские руки написано в средней вокальной тесситуре. Несмотря на это, у исполнителя есть возможность продемонстрировать весь свой певческий опыт на переходных нотах диапазона, тем самым закрепляя сглаженный выход в высокий регистр. Грамотно выстроенные переходные ноты являются показателем уровня исполнительского мастерства, они призваны создать ощущение единой вокальной линии, мягко связывающей регистры между собой.

Аисты летят

Романс Аисты летят был написан А. Стырчей в 1972 г. на стихи молдавского поэта Виктора Телеукэ (1932-2002), который затрагивал такие вечные темы как любовь к Родине, поиски смысла бытия, место человека в мире. Автор одной из статей пишет: «Его поэзия, от одной книги к другой, превращаясь в хронику человеческого бытия, постепенно приходит к рождению драматического „Я” и осознанию кризиса времени» [5].

Стихотворение Аисты летят посвящено обновлению природы после долгой зимы. Молдавская земля приветствует прилет первых аистов, предвестников тепла, любви, созидания. Выбор А. Стырчей именно этого стихотворения не случаен: в национальной культуре аисты являются олицетворением мира, благополучия, продолжения жизни.

Романс Аисты летят (*Moderato. Malinconico*, $7/8 = 4/8 + 3/8$) написан в простой трехчастной репризной форме (Таблица 2). Стихотворение В. Телеукэ состоит из четырех четверостиший. Выбирая трехчастную форму для романса, А. Стырча отводит первому и четвертому четверостишиям первую часть и варьированную репризу (разделы а и а₁), а второй и третий четверостишия помещает во вторую часть, повторяя при этом ее музыкальный материал дважды, во второй раз – в варьированном виде (b – b₁). Как между основными разделами, так и внутри них использованы фортепианные связки.

Таблица 2. А. Стырча. Аисты летят. Схема формы

Форма	Вст.	а (период)	Связка	Вст. + b + Св. + b ₁	Связка	Вст.	а ₁ (период)
Количество тактов	3	15 (8+7)	5	29 (2+11+4+12)	5	3	16 (8+8)
Начальный такт	1	4	19	24	53	58	58

Открывается романс трехтактовым фортепианным вступлением, подготавливающим фактурный рисунок и гармонию первой части, а. Движение восьмыми и триолями в правой руке пианиста способствует ощущению вальсовости, однако размер 7/8 своей «лишней» восьмой нарушает четкость вальсового ритма. Обращает на себя внимание и неустойчивость гармонической основы, в которой важную роль играет тритон *g-des*, настойчиво повторяемый в партии левой руки и разрушающий тоническую базу *g-moll*. К этому следует добавить и включение трезвучия VI минорной ступени (*es-moll*), не относящегося к родственному строю. Все сказанное словно рисует неопределенность и зыбкость туманной дали, сквозь которую летят усталые птицы.

Первая часть представляет собой период из двух предложений, соответствующих двум двустихиям поэтического текста: 1 предложение – *В дремотной неге луг и сад, / Как думы без печали*; 2 предложение – *К нам в гости аисты летят / Из необъятной дали...* После четверостишия композитор повторяет слова *Из дали*, как бы стремясь подчеркнуть мысль, которая рефреном проходит сквозь весь романс.

Вокальная партия, сочетающая полутоновые ходы с восходящими скачками на интервалы сексты и септимы, отличается мелодической пластичностью. Партия певца написана в диапазоне полутора октав, мелодия не поднимается выше *es²*: это ограничивает вокалиста в стремлении продемонстрировать свой верхний регистр, но зато пьеса вполне подходит для не слишком опытных исполнителей.

Первая часть характеризуется достаточно насыщенным гармоническим строением, в нее включен элемент одноименного *G-dur*, а в конце 1-го предложения происходит модуляция в тональность *fis-moll* (через звук *des*, энгармонически равный *cis*). В конце 2-го предложения, путем приравнивания того же звука *des* к VI ступени, происходит модуляция в тональность

f-moll. Названные особенности призваны активизировать слух певца, который должен найти интонационные опоры, в том числе и в фортепианной партии.

Второе предложение заканчивается мелодическим оборотом с увеличенной секундой *as-h*, придающим музыке народнопесенную окраску. Этому способствуют и «лэутарские» морденты в аккомпанементе. О фольклорном колорите пьесы Аисты летят пишет Е. Вдовина, выделяя романс как один из наиболее характерных в этом плане [1 с. 72]. Между первой и второй частями помещена пятитактовая фортепианная связка (*lusingando ma crescendo*), которая строится на мелодических элементах раздела *a* и фактически завершает образную атмосферу первой части.

Вторая часть (*Poco più mosso*) более развернута по сравнению с первой. Композитор действовал здесь два четверостишия стихотворного текста, в которых воссоздан образ пробудившейся природы: *b: Трепещут юные ростки, / Вздыхают кодры глухо, / Летят снежинки лепестки / Неугомонным пухом. b₁: Земля проснулась, шелестя, / И воды зашептали. / К нам в гости аисты летят / Из необъятной дали...*

Вокальная партия во второй части, как и в крайних частях, разворачивается в средней tessiture, в ней отсутствуют эмоциональные всплески и кульминации. Фразам певца отвечают инструментальные реплики, закрепляющие диалогическое взаимодействие между вокалом и фортепиано. Так, в первом же пианистическом отклике-связке (тт. 9-10) появляются имитации «мордентовой» секундовой интонации из партии вокалиста, которая здесь изложена в виде триолей. Еще более точные имитации применены в пятитактовой связке между частями (тт. 19-23). В связке между предложениями периода (тт. 28-29) появляются октавные ходы, которые будут звучать и в других фортепианных связках.

Следует отметить, что в романсе довольно часто применяются связки: это и обычные включения, соединяющие два раздела, а также связки-вступления, связки-окончания. Обращает на себя внимание связка-ритурнель (*Più mosso*): это развернутая фортепианная кульминация всей пьесы, подчеркнутая массивным аккордовым скандированием на *ff* и ремаркой *con passione*. В ней использован тематический материал вокальной партии, в котором интонировались ключевые слова текста: *Из необъятной дали*.

В репризе возвращаются исходный темп и размер 7/8. В партии правой руки пианиста повторяется фактура первой части, партия же левой оживляется за счет добавления к басу среднего голоса, который является неточным зеркальным отражением триолей из правой руки. В конце происходит замедление (*Meno mosso*) и динамическое угасание: образы как будто растворяются в дымке той дали, из которой летят птицы.

Романс Аисты летят в целом не содержит вокальных трудностей. Образ произведения умиротворяюще спокойный, без эмоционального напряжения и страстей. Средняя tessitura предрасполагает к сглаженному пению и кантлене. Необычным представляется то, что в пьесе нет ни одной вокальной кульминации, это в целом нетипично для романсов А. Стырчи 1970-х гг. У певца есть единственная высокая нота *fis*² в окончании репризы («тихая кульминация» на динамическом нюансе *pp*), основная же кульминация поручена пианисту, который выступает в качестве солиста в связке-ритурнеле между второй частью и репризой.

Осенняя березка

Романс *Осенняя березка* написан А. Стырчей в 1972 г. на стихи украинского поэта Владимира Сосюры (1898-1965) в переводе Гр. Мерешану. По словам Ю. Бурля, стих В. Сосюры – «глубоко эмоциональный, простой, однако не упрощенный, а гармонически заверченный в своей изящной простоте, создаваемый на народной основе» [6].

Центральный образ четверостишия, на которое положен романс – плачущая под ветром и дождем березка, склонившаяся за окном на фоне пасмурного неба. Именно с ней сравнивает

себя в последней строке герой, страдающий вдали от любимой: *Далеко хмурое поле, дожди, дожди кругом... / Осенняя березка склонилась за окном... / Слезами кропит травы, дрожат ее листы, / И я, как та березка, когда далёко ты!*

Романс *Осенняя березка* (4/4, *Tempo libero, molto rubato*) написан в простой двухчастной форме: два двуступишия поделены между частями *a* и *b* (Таблица 3).

Таблица 3. А. Стырча. Схема формы романса *Осенняя березка*

Форма	Вступление	Вст. + <i>a</i> (период)	Вст. + <i>b</i> (период)	Кода
Количество тактов	11	1+11	2+27	3
Начальный такт	1	12	28	56

Начинается пьеса с пространныго фортепианного вступления. Начальная тема первых тактов пьесы – ритмически прихотливая нисходящая одноголосная мелодия – как лейтмотив, впоследствии будет звучать у вокалиста во втором предложении первой части (на словах *Осенняя березка*) и в фортепианной партии в коде.

Первая часть *a* начинается с однотактового вступления, которое своим кружащимся триольным движением создает образ дождливого пейзажа. Завершает первый раздел двухтактовая фортепианная связка-заключение (тт. 20-21), где в высоком регистре появляются ходы октавами и другими широкими интервалами: этот прием, нечасто встречающийся в романсах А. Стырчи, будет использован и впоследствии, как мелодическая линия в сольно-фортепианных фрагментах и как контрастный контрапункт – в дуэтных. Обилие развитых мелодических соло в партии фортепиано свидетельствует о придании ей важной тематической функции.

В партии певца все первое предложение написано в средней тесситуре на *p*. Во втором предложении на словах *Осенняя березка* (т. 22-24) вокальная фраза начинается на *tr* со звука g^2 – это первая вершина, после которой следует вторая, на терцию выше (b^2). Исполнитель должен обладать хорошо выстроенным верхним регистром для того, чтобы спеть ее сразу без подготовки в высокой вокальной позиции. Обращает на себя внимание мелодическое движение на словах *Склонилась за окном*: автор использовал две нисходящих фразы, как бы воспроизводя образ склонившейся березки. Подобные приемы были характерны для раннего романсового творчества А. Стырчи³.

Вторая часть (*Poco meno*) построена на контрасте с первой. Здесь, уже начиная со вступления, меняется тип изложения аккомпанемента (в партии правой руки пианиста помещены октавные ходы, в партии левой – аккорды). Внедряются синкопы, меняется тональная основа: если в первой части преобладал *C-dur* с включением миксолидийской VII ступени, то во второй части основной тональностью становится *a-moll*, в который вклиниваются *c-moll*, *fis-moll* и др. Композитор выделяет начало второго раздела ремаркой *come un pianto* (как плач), что отражает образ березки (*Слезами кропит травы*), а также душевное состояние героя, раскрываемое в последней строке текста. В фортепианной партии подчеркивается характер *lamento*, в котором большую роль играют интонации нисходящей секунды.

На последней строке текста, начиная со слов *И я как та березка*, намечается длительный постепенный подход к генеральной кульминации: в этом процессе вокалисту следует принять во внимание авторские указания *animando*, *marcato*, *accelerando*, что в сочетании с постоянным *crescendo* приводит к наиболее высокому звуку as^2 на *f* (тт. 54-56). Завершает пьесу трехтактовая фортепианная кода, в которой звучит лейтмотив романса, как арка, связывающая начало и конец произведения.

3 Отражение с помощью интонационных оборотов образа склонившейся березки можно отнести к феномену воплощения в вокальных произведениях внемузыкальных компонентов (см. об этом диссертацию И. Кривошей, посвященную данному феномену в романсах С. Рахманинова [7]).

Романс Осенняя березка написан для высокого голоса. Основными сложностями в нем можно считать верхние ноты второй октавы, с которых необходимо начинать фразы без предварительной подготовки. Вокалисту для этого нужно обладать выстроенным верхним регистром. В мелодии нет широких кантилен, каждое предложение дробится на отдельные небольшие фразы, дополняющиеся фортепианными ригурнелями. Это, с одной стороны, облегчает задачу певца, снимая проблему широкого дыхания, а с другой – заставляет постоянно преодолевать дробность материала, обеспечивая единство мелодического и эмоционального развертывания.

Мое сердце

Романс Мое сердце написан А. Стырчей в 1972 г. на стихи известной армянской поэтессы Сильвы Капутикян в переводе на русский язык В. Звягинцева. В. Давтян так характеризует творчество С. Капутикян: «...пишет нежно, но и жестко, женскую, но и сильную поэзию. Меня всегда восхищала удивительная гармония сердца и мысли поэтессы...» [8]. Стихотворный текст, на который положен романс А. Стырчи, посвящен человеческому умению чужое горе ощущать как свое. Е. Вдовина считает, что «стихотворение Капутикян затрагивает одну из „вечных“ тем поэзии – самопожертвование поэта, преданность его людям» [2 с. 82].

Романс Мое сердце (2/4, *Allegretto ansioso*) написан в куплетно-вариационной форме, варьирование в которой происходит в основном за счет фортепианной фактуры. В сравнении с другими вокальными произведениями 1970-х гг. музыкальная форма пьесы *Мое сердце* четко отражает строение стихотворного текста, состоящего из двух четверостиший (Таблица 4).

Таблица 4. А. Стырча. Схема формы романса Мое сердце

Форма	Вступление	1 куплет a (период)	Связка	2 куплет a_1 (период)
Количество тактов	13	18 (8+10)	3	19 (8+11)
Начальный такт	1	14	32	35

Романс начинается с 13-тактового фортепианного вступления. Мелодическая линия в партии правой руки пианиста поддерживается аккордовым движением триолями в партии левой. В т. 9 следует смена размера (с 2/4 на 3/4) и типа фортепианной фактуры: появляются арфообразные восходящие переборы, которые будут встречаться и в дальнейшем. Первая фраза певца на p – зачин повествования, за ней следует *roco animando e crescendo*: композитор органично вводит во второй фразе ускорение и увеличение громкости, связанные с подготовкой первой кульминации на словах Пускай щемит, болит сильнее! Многозвучные форшлаги в партии правой руки фортепиано, аккордовые и октавные триоли и акценты поддерживают состояние эмоционального напряжения.

Второе предложение отличается богатой динамической нюансировкой, построенной на контрастах. Этот раздел включает в себе еще одну волну, приводящую к кульминации: начинаясь на *subito p* (т. 22), она внезапно развивается до *f* (т. 25) и завершается на *ff* на словах Чужая боль (тт. 26-30), где в вокальной партии звучит высокое *gis*². Этот звук длится три такта и непросто с точки зрения исполнения, так как предрасполагает к форсированию голоса, при том, что певице необходимо спеть кульминационную вершину мягкой атакой. После кульминации следует резкий динамический спад. Соединяет первый и второй куплеты трехтактовая фортепианная связка, в которой на многозвучном аккордовом фоне разворачиваются «мерцающие» триоли.

Второй куплет (a_1) в структурном, мелодическом и гармоническом отношении полностью повторяет первый. При этом решение обеих кульминаций фактически одинаково, отлично

лишь окончание пьесы: после достижения вершины *gis*² следует еще одна: *a*² на *ff*. Перед певцей здесь поставлена трудная задача – справиться с эмоциональным накалом и постараться не применять твердую атаку звука.

Выводы

1. Романсы А. Стырчи 1970-х годов представляют собой результат многолетних поисков собственного стиля и индивидуального видения вокальных произведений. Пройдя долгий путь поисков, композитор в эти годы все чаще задумывается о смысле жизни, его привлекают в основном стихотворные тексты лирико-драматического и философского содержания. Произведения знаменуют новый этап в творчестве композитора, демонстрируя зрелость мысли и отточенный музыкальный язык.

2. Если в 1960-е годы А. Стырчу привлекал преимущественно романс с чертами песни, то камерно-вокальное творчество 1970-х гг. отличает принадлежность именно к жанру романса. Это ощущается и в выборе поэтической основы, и в особенностях структурного и музыкально-выразительного решения пьес.

3. В романсах начала 1970-х гг. композитор порой внедряется в авторскую поэтическую основу с тем, чтобы выделить в ней интересующие его детали: дробит четверостишия и помещает их фрагменты в разные разделы произведения, повторяет фразы текста, дабы выделить «ключевые слова» и создать необходимую ему музыкальную форму.

4. Одной из особенностей романсов является активное взаимодействие вокальной и фортепианной партий. Певец и инструмент зачастую составляют единое целое, дополняя друг друга. То, что бывает недосказано в вокальной партии, фортепиано затрагивает в инструментальных вступлениях к романсам и их частям, в ритурнелях, разнообразных связках и проигрышах.

5. Вокальный язык в произведениях этого периода позволяет певцам показать разные грани своих голосовых возможностей, отточить выходы в верхний регистр в кульминациях и скачках на широкие интервалы.

Библиографические ссылки

1. СТЫРЧА, А. *Романсы*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1976.
2. ВДОВИНА, Е. Верен романсу. In: А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 44–94.
3. КЛЕТНИЧ, Е. Алексей Стырча. В: Е. КЛЕТНИЧ. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984, с. 87–139.
4. САФИЕВА, Ф. *Творчество Наби Хазри в русской критике*. Online. 2009-06-04. Disponibil: <https://jurnal.org/articles/2009/fill25.html> [accesat 2025-92-24].
5. Телеукэ Виктор. Online. Disponibil: <https://moldovenii.md/ru/people/197> [accesat 2025-02-24].
6. БУРЛЯЙ, Ю. *Владимир Сосюра*. Online. Disponibil: <http://flibusta.site/b/374204/read> [accesat 2025-02-24].
7. КРИВОШЕЙ, И. *Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова)*. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2003.
8. Сильва Капутикян – о поэте. Online. Disponibil: <https://www.livelib.ru/author/188876-silva-kaputikyan> [accesat 2025-02-24].