

**О ХОРОВЫХ ОБРАБОТКАХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
МИНИАТЮР М. БЫРКИ И Д. ХРИСТОВА**DESPRE PRELUCRĂRILE CORALE ALE MELODILOR POPULARE:
ANALIZA COMPARATIVĂ A MINIATURELOR DE M. BÂRCĂ ȘI D. HRISTOVABOUT CHORAL ARRANGEMENTS OF FOLK SONGS:
COMPARATIVE ANALYSIS OF MINIATURES BY M. BÂRCĂ AND D. HRISTOV**ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА,**

старший преподаватель,

Тараклийский государственный университет им. Г. Цамблака

В статье рассматриваются музыкальные сочинения композиторов-современников — Михаила Бырки и Добри Христова, — представителей различных музыкальных культур. Сравнивая три образца хоровых обработок фольклорных мелодий, принадлежащих бессарабскому и болгарскому композиторам, автор выявляет их общие и индивидуальные черты. Эти несложные гармонизации обнаруживают стремление их авторов сохранить национальную специфику в том, что касается лада, метроритма, фактуры, синтаксиса, формообразования, и в то же время демонстрируют оригинальные подходы к трактовке фольклорных моделей.

Ключевые слова: бессарабский композитор, болгарский композитор, хоровая музыка, болгарская музыка, болгарский музыкальный фольклор, молдавский музыкальный фольклор, национальная музыка, хоровая обработка, народная песня.

În acest articol sunt examinate operele muzicale ale compozitorilor-contemporani — Mihail Bârcă și Dobri Hristov, reprezentanți ai diferitelor culturi muzicale. Comparând cele trei prelucrări corale ale melodiilor folclorice care aparțin compozitorilor basarabean și bulgar, autoarea dezvăluie caracteristicile comune și individuale ale mostrelor muzicale analizate. Aceste simple armonizări atestă intenția autorilor de a menține specificul național în ceea ce privește modul, sistemul metroritmic, textura, sintaxa, forma, și în același timp, de a demonstra niște abordări originale de tratare a modelelor folclorice.

Cuvinte-cheie: compozitorul bulgar, compozitorul basarabean, muzica corală, muzica bulgară, folclorul muzical bulgăresc, folclorul muzical moldovenesc, muzica națională, prelucrare corală, cântec popular.

In the article the musical compositions by composers-contemporaries, representatives of different musical cultures — Mihail Bârcă and Dobri Hristov are considered. Comparing the three samples of choral treatments of folk melodies belonging to the Bassarabian and Bulgarian composers, the author reveals their common and individual features. These simple harmonizations evince the intention of their authors to maintain national identity in terms of mode, meter and rhythm, texture, syntax, form, and at the same time, demonstrate original approaches to the treatment of folk models.

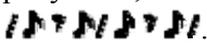
Keywords: Bassarabian composer, Bulgarian composer, choral music, Bulgarian music, Bulgarian musical folklore, Moldovan musical folklore, national music, choral arrangements, folk song.

Сопоставление различных музыкальных явлений, близких по своей природе, по времени их сосуществования, но различных в других отношениях, оказывается плодотворным как в научном, так и практическом аспектах. Сравнительный метод позволяет установить общие и специфические черты разнообразных культурных ценностей, выявить между ними различные параллели, обобщить творческий опыт и анализировать различные стороны музыкального ремесла, оценить преимущества и недостатки той или иной традиции, практики и т.п.

Первые поколения композиторов Болгарии и Бессарабии уделяли большое значение произведениям для хора *a cappella*. В этом массиве хоровой музыки *обработки*

народных песен — традиционно важная составная часть композиторского и хормейстерского ремесла. Объектами наблюдения в данной статье избраны хоровые миниатюры двух композиторов-современников, представителей разных, но соседствующих между собой музыкальных культур — уроженца Варны, работавшего в Софии Добри Христова (1875–1941) и уроженца с. Милешты уезда Лэпушна в Бессарабии, который большую часть жизни (до второй мировой войны) проработал в Кишиневе, Михаила Быркэ (1888–1975). Оба композитора вошли в историю национальной музыки как композиторы-фольклористы, хоровые дирижеры, музыкально-общественные деятели, преподаватели. Каждый из них в той или иной степени закладывал основы профессиональной музыки и фольклористики в своих странах, каждый из композиторов в своем творчестве опирался и развивал хорошо известные и близкие ему пласты национальной музыки. Национальное своеобразие, которым отличаются хоровые миниатюры Бырки и Христова, определяется, прежде всего, культурными традициями Болгарии и Бессарабии в целом, а также художественными задачами конкретного исторического периода — становлением профессионализма в музыкальном искусстве, демократизацией процесса музыкального обучения и воспитания, развитием хорового искусства.

Народная мелодия *Bate vântul vâlturele* в двухголосной гармонизации композитора-фольклориста Михаила Бырки была напечатана под № 10 в кишиневском издании *Бессарабские песни, гармонизованные для 2 и 3 однородных голосов* [1, с. 18–19]. Этот сборник хоровых миниатюр, увидевший свет в 1939 г., был составлен из песен, собранных местными музыкантами М. Быркой и В. Поповичем в конце 30-х годов в селах уездов Тигина (Бендеры), Сорока и Лэпушна. В кратких комментариях к сборнику о песне *Bate vântul vâlturele* сообщается, что она была записана М. Быркой в селе Милешть Лэпушнянского уезда, в числе других пяти песен, собранных в этом селе¹.

Мелодия анализируемой песни — в ритме хоры, в характерном для новостильной разновидности этих танцев трехдольном размере² (в данном случае — сложного 6/8), с ритмическим рисунком, отличающимся паузой на второй доле каждой ритмической группы: 6/8 = . Текст песни складывается из четырех двустиховых строф с рефреном, причем каждый из стихов — в виде четырехстопного хоря (восьмисложник) — повторяется дважды. Благодаря рефрену «tra-la-la» двустишие превращается в четверостишие. Стихи рифмуются с помощью смежной (парной) рифмы: *аабб*.

1. Bate vântul vâlturele, tra-la-la-la-la-la-la-la, (bis)
Pe deasupra casei mele, tra-la-la-la-la-la-la-la-la (bis).
2. Și-mi aduce dor și jele, tra-la-la-la-la-la-la-la, (bis)
Dela trei surori de-a mele, tra-la-la-la-la-la-la-la-la (bis).
3. Cine-a spune sora-mi vine, tra-la-la-la-la-la-la-la, (bis)
Are un colac de la mine, tra-la-la-la-la-la-la-la-la (bis).
4. Colac mândru și rotat, tra-la-la-la-la-la-la-la, (bis)
Numai-n lacrimi frământat, tra-la-la-la-la-la-la-la-la (bis).

¹ Нотируемая песня *Bate vântul vâlturele*, напечатанная в кишиневском сборнике *Бессарабские песни*, является кратким вариантом текста, цитируемого в статье Алекса Смокинэ [2, р. 2] со ссылкой на издание его отца: [3, р. 17]. В таком поэтическом варианте песня теряет свой патриотический характер и может трактоваться как образец семейно-бытовой лирики.

² Как известно, старинные румынские хоры двудольны.

Музыка песни представляет собой одну из древнейших музыкальных форм — куплетную³, типа запев-припев *AB*, где каждый куплет содержит внутренний повтор *AA BB*, не выписанный в тексте, но нотированный из-за разницы в каденциях. Казалось бы, благодаря текстовому рефрену, внутреннее строение каждой из двух музыкально-текстовых строк должно быть усложнено повторением рефрена «tra-la-la-la-la-la-la». Однако, единый рефрен в песне отсутствует, и каждая строфа выглядит как пара периодичностей 4 + 4 тт. Конец куплета отмечен добавлением лишнего, пятого такта. В ладовом отношении наблюдается обособление строк в куплете путем использования параллельно-переменного лада *A-fis*: мажорный запев сменяется минорным припевом. Общая схема куплета *Bate vântul vâlturele*:

Текст	<i>a</i>	<i>b/r</i>	<i>a</i>	<i>b/r</i>	<i>c</i>	<i>b/r</i>	<i>c</i>	<i>b/r</i>	
Музыка	<i>A</i>		<i>A₁</i>		<i>B</i>		<i>B₁</i>		
Такты	2	2	2	2	2	2	2	2	1

Двухголосная гармонизация мелодии выполнена с опорой на полифонический принцип контрастной полифонии в первой строке, где ощущается ритмический контраст между голосами (сочетание восьмых и шестнадцатых длительностей), а также контраст голосоведения (повторяющиеся звуки на фоне кратких восходящих и нисходящих пассажей). В стремлении следовать этому принципу композитор допустил последование параллельных квинт. Во второй строке наблюдается гомофонно-гармоническая фактура гоморитмического типа, с преобладанием силлабического распева текста (слог-нота), более явственно ощущается ритм хоры. В то же время во втором, гармоническом голосе использован хроматический ход VII# – VII натуральная, украшающий строго диатоническую гармонизацию.

В четырехголосной гармонизации этой народной песни для смешанного хора, включенной в издание *Хоровые произведения композиторов Молдовы* [4, с. 19–22], фактура и гармоническое решение мелодии значительно усложнены. Более того, изменения, внесенные композитором, оказались настолько глубокими, что коснулись структуры куплета и формы в целом. Композитор воспроизводит свою двухголосную гармонизацию лишь во втором четырехтакте, да и то с гармоническими изменениями в виде хроматизации исходной секвенции. Поэтому мы полагаем, что имеются все основания считать данных хор не гармонизацией, а более свободной обработкой народной мелодии.

Фактурное развитие в хоровой песне *Bate vântul vâlturele* проходит стадии от начального одноголосного изложения мелодии у сопрано в первом четырехтакте, через двухголосную гармонизацию верхних голосов, рассмотренную выше — во втором, четырехголосие с педалью басов на основном тоне ладовой параллели *fis* во второй строке куплета, трехголосие в начале второго куплета, вновь одно-двухголосие, но уже у нижних голосов, до кульминационного шести-семиголосия на *ff* в третьем куплете. Фактурное разнообразие достигается не только изменением количества голосов, но и с помощью терцовых дублировок *divisi* в начале третьего куплета у теноров, а затем, в продолжение развития, у обоих верхних голосов хора, дублированных в октаву. Мелодия в этот момент (*Are un colac de la mine*) отходит от фольклорного первоисточника, достигая вершин высотного, динамического и фактурного развития — генеральной кульминации всей песни.

³ В румынской музыкальной фольклористике подобная форма определяется как строфическая.

Свобода трактовки народной мелодии проявляется в растягивании некоторых каденций, увеличивающих количество тактов, так первая строка первого куплета имеет структуру 5+4, вторая — наоборот, 4+5. Эта вторая строка отмеченной структуры становится в полном смысле музыкальным рефреном-припевом в рамках целой формы, благодаря сохранению ее формы, фактуры и гармонии во всех куплетах, кроме третьего.

Третий куплет, исключительный во всех отношениях, оказывается единственным, где происходит мелодическое варьирование, которое наряду с упомянутыми выше высотно-динамическими и темброво-фактурными качествами придает всему куплету кульминационный характер. Более того, в третьем куплете разрушается его стройная форма, так как из мелодии вычленяется попевка с пунктирным ритмом, которая начинает секвенцироваться: на основе этого краткого трехзвучного мотива построена каноническая симметричная секвенция из пяти звеньев с полифоническим показателем децимы. Эти 6 тактов по методам работы с темой приближаются к разработке сонатной формы. Стройная поэтическая форма восьмисложника не позволила бы добиться такого активного развития, поэтому композитор четырежды повторяет первую строку третьего куплета «Сине-а спуне сога-ми vine», отбросив рефрен, и текстовый, и музыкальный. Когда возвращается мелодия куплета, она перерабатывается в фактурном отношении с помощью уже упоминавшегося приема *divisi*, а второй его четырехтакт с двойным *divisi* начинается вновь с секвенции трехзвучного мотива, на этот раз в нисходящем движении.

После таких глубоких изменений простое повторение к началу куплета было бы нелогичным с точки зрения драматургии, поэтому композитор возвращает вторую строку куплета — минорный рефрен, не прозвучавший в предыдущем куплете (от него остается лишь каденция). Однако он проводится на двойной квинтовой педали, звучащей на основном тоне параллельного минора. Заметим, что появляется она в окончании предыдущего куплета, на последний слог текстового рефрена «—ла».

Тем самым простая куплетная форма значительно переосмыслена: можно говорить не только о драматургической перепланировке формы, повлиявшей на ее структуру, но и о модуляции формы из простейшей куплетной в сложную. Композиция песни *Bate vântul vâlurele* в обработке М. Бырки распадается на два приблизительно равных раздела (35+26 тт.), разделяемых благодаря одноголосному началу третьего куплета. При этом первый из них отличается простой и стройной формой в виде двух куплетов (18+17 тт.) Второй складывается из значительно переработанного третьего куплета (16=6+4+6), а также сокращенного четвертого куплета, в котором весь текст укладывается в 10 тт. в результате пропуска мелодии первой строки. Форма целого тяготеет к двухчастности, где первая часть с выписанным повторением, вследствие фактурных изменений, сменяется второй, состоящей также из двух разделов: развивающего и репризного, с сокращенной репризой.

Болгарские народные песни-танцы послужили отправным импульсом для мелодического развития во многих хоровых миниатюрах Добри Христова. В песне для мужского хора *Вила се ѝ гора (Гнулся лес)*, — одной из ранних хоровых песен Д. Христова, наряду со знаменитыми *Дафино, вино цървено (Дафино, красное вино)*, *Кинисало моме (Пойдем, девушка)*, *Ганината майка (Ганина мать)*, датируемых 1908 годом, композитор использовал оригинальную народную мелодию, существенно не варьируя ее. Эта хоровая миниатюра представляет собой несложную, но искусно выполненную гармонизацию фольклорного источника. Известно, что свои хоровые гармонизации и обработки

композитор делал, обычно сохраняя так называемую «малую песенную форму» (куплетную). В данном случае форма хорового произведения на основе народного материала более сложная, вариационного типа. Четырехголосная хоровая фактура хоровых песен Д. Христова — преимущественно гармонического строения, но могут использоваться и такие приемы как пустые квинты (бурдонирование) двух нижних голосов, исон или унисонное слияние в паре верхних голосов, диафония, а также сочетание этих приемов.

Мелодия песни *Вила се ѝ гора*⁴ поручена тенору соло, а сопровождение ограничивается четырехголосным хоралом однородного мужского хора, который с закрытым ртом исполняет звук «м...». Чтобы лучше оттенить экспрессивную сольную мелодию, хор поддерживает лишь окончания фраз. «Широкая эпическая народная мелодия — одна из самых выразительных во всем болгарском гайдуцком эпосе, — звучит внушительно...» — отмечал В. Крыстев [6, с. 68]. Обращают на себя внимание также древние образы леса, дерева, растений, — образы живой природы, которые в болгарском песенном фольклоре нередко символически выражают человеческие чувства и настроения.

При кажущейся простоте, экономности выразительных средств их выбор композитором заслуживает отдельного обсуждения. Мелодия, типичный образец сольных песен, хотя и записана в трехдольном метре, явно относится к категории *безмензурных*, т.е. лишенных единицы пульсации, образцов. А, следовательно, и тактовые черты здесь достаточно условны. Ритмическое богатство и разнообразие группировок длительностей, разрушающее равномерную пульсацию, сближает эту мелодию с образцами так называемого интонационного или мелодического ритма [7], на котором основаны такие жанры как русские былины и протяжные народные песни. При всей своей строгой трехдольной метризации, метроритмическая организация в сольной партии тенора представляет собой скорее свободный или несимметричный ритм, с условным равенством или соразмерностью ритмических единиц, т.е. тяготеет к аметричности.

Излюбленная болгарская мелодия решена Д. Христовым в духе народной баллады. В тексте этой гайдуцкой песни, которая неоднократно печаталась в антологиях болгарского фольклора [8, № 106; 9, № 94], при вариантности строфической формы (два или три стиха с рефреном), можно обнаружить наличие десятисложника (5+5) с рефреном «майно ле»:

*Вила се гора, майно-ле, разделенила,
сал едно дърво, майно-ле, не се развило,
не се развило, майно-ле, разделенило.
Под дърво лежи, майноле, дос добър юнак,
дос добър юнак, майно-ле, със девет рани,
с със девет рани, майно-ле, се кушумени,
десета рана, майно-ле, с нож прободена.
Вила ѝ гора (майно ле), вила, развила,
вила, развила (майно ле), вила, разделенила.
Сал едно дърво (майно ле), не се развило,
не се развило (майно ле), разделенило.*

⁴ См. издание: [5, с. 33].

Композитор использовал следующий поэтический вариант этой популярной песни:

1. *Вила се ѝ гора, майно ле, и раззеленила,
сал едно дърво, майно ле, не се развило.*
2. *Под дърво лежи, майно ле, дос добър юнак,
дос добър юнак, майно ле, със девет рани...*

Однако автор полностью снимает ощущение пульсации, акцентности, продлевает окончания фраз, которые к тому же, приходится на слабые доли, исполняются на фермате. Строение фраз также отличается переменной протяженностью: 4 + 3 + 3 + 4 тактов. Форма песни — куплетная, складывается из двух предложений неповторного строения. Каждое из них соответствует одному стиху (см. выше).

Особый колорит песне придает ладовая переменность. Первое построение звучит в ионийском ладу «До», отличается устойчивостью, так как начинается с третьей ступени лада, а завершается первой ступенью. Композитор сопроводил все построение полным гармоническим оборотом T S K₆₄ D₇ T на тоническом басу: T S₆₄ П₄₃ (гарм.) T₃₅ D₇ (без терции) T₃₅ в тональности До-мажор, с гармонической VI ступенью. Во второй фразе мелодии происходит ладовая модуляция в лад «соль» с ув. 2 между II низкой - III высокой, который типичен для балканского региона, для музыки византийской традиции. В гармоническом отношении композитор решил этот переход как сопоставление одноименных До-мажора – до-минора, с окончанием предложения на доминанте. Обе фразы первого построения оказались связанными гармонической субдоминантой.

Второе построение также начинается с терции, но лада «соль», вся первая фраза с окончанием на ув.2 воспринимается как варьирование модуляционной предыдущей фразы, звучит гармонически напряженно, так как завершается неустойчивой ступенью. Напряжение разрешается только с окончанием второй фразы, которая, обыгрывая тетракорд с ув.2, в конце концов, приходит к основе лада «соль». Композитор же, задерживаясь в конце первой фразы на гармонии уменьшенного вводного септаккорда (ум. VII₇) к до минору, переосмысливает окончание мелодии в ладу «соль». Первая ступень лада оказывается составной частью K₆₄ до-минора, и между звуками g^1 и g^2 — вершиной-горизонтом — развернут полный кадансовый оборот.

Хоровая фактура деликатно поддерживает сольную мелодию, не дублируя ее, совпадая с ней буквально в единичных случаях. Так как верхние звуки хоральной четырехголосной фактуры не сливаются в сольной мелодии, как это часто бывает в хорах, то хоровая и сольная партии относительно самостоятельны. Обращает на себя внимание такой колористический прием как пение с закрытым ртом. Он нередко используется при хоровом аккомпанировании солисту. Как известно, этот прием, придающий хоровому звучанию особую мягкую, “бархатную” окраску, появился в начале XX века, в хоровых произведениях Гречанинова, Кастальского, Чеснокова и др. Д. Христов прописал в хоровой партитуре исполнение на сонорную согласную «м», которая дает звук различного качества, в зависимости от способа исполнения: пение сомкнутыми губами и разомкнутыми зубами, также сомкнутыми зубами [10]. Считается, что пение с закрытым ртом позволяет добиться плавного легато, практически без толчков. Поэтому гармонические смены в хоровой партии происходят очень естественно, тем более, что легато обеспечивается и плавным поступенным движением голосов при отсутствии текста.

Динамический нюанс *pp*, выписанный композитором, упомянутая манера звукоизвлечения, тембровая статичность хора – специальные средства, которые призваны обеспечить мелодии определенное звуковое окружение. Вместе с охарактеризованными особенностями мелодии складывается впечатление свободного, выразительного высказывания, не скованного ни ритмическими, ни тембро-фактурными, ни музыкально-артикуляционными либо гармоническими средствами. Таким образом, композитор продумал не только гармоническое сопровождение мелодии, но и весь комплекс выразительных средств, создающий цельный музыкальный образ этого небольшого хора.

В рассмотренной хоровой гармонизации *Вила се й гора* — одном из ранних образцов в творчестве Д. Христова — прослеживаются основные черты, которые будут свойственны для хоровых произведений композитора:

- тонкое чувствование фольклорного первоисточника, стремление сохранить национальную специфику лада, метроритма, фактуры, синтаксиса, формообразования,
- детальная проработка фактуры, артикуляции, динамики,
- фактурно-гармоническая вариантность как главный прием развития в одних работах, которая может сменяться вариантностью как средством мелодического развития — в других,
- преобладание песенно-танцевальных жанров в традиционных болгарских размерах,
- стремление к жанрово-характерной образности в каждой миниатюре, трактованной как музыкально-жанровая сценка, при общей простоте выразительных средств.

Таким образом, обращение к традиционным фольклорным моделям — с одной стороны, изобретательность в области фактуры — с другой, сохранение ладовой и ритмической специфики — с третьей объединяют гармонизации народных мелодий бессарабца М. Бырки и болгарина Д. Христова, став воплощением аутентичности музыкального фольклора. Композиторы явно мыслили категориями национального, в числе которых — специфический ритм, модальность, фактура и т.п., которые обеспечили оригинальность их хоровым миниатюрам.

Библиографические ссылки

1. BĂRCĂ, M; POPOVICI, V. *Cântece basarabene armonizate pe 2 și 3 voci egale*. Chișinău: Atelierele grafice Emil Grabovschi, 1939.
2. SMOCHINĂ, A.N. Moldova de dincolo de Nistru. **In:** *Dacia* (București). 1941, Nr. 5, 15 iul.
3. SMOCHINĂ, N.P. Din literatura populară a românilor de peste Nistru. **In:** *Anuarul Arhivei de Folklor*. București, 1939, vol. 5.
4. *Creații corale ale compozitorilor din Moldova*. Alcăt.: T. Zgureanu, M. Belâh. Chișinău : Cartea Moldovei, 2007. ISBN 978-9975-60-135-1.
5. ХРИСТОВ, Д. *Избрани хорови песни*. Свितък 1. Ред. А. Жабленски. София: Наука и Изкуство, 1964.
6. КРЪСТЕВ, В. *Добри Христов (Живот и творчество)*. София: Наука и Изкуство, 1975.
7. ХАРЛАП, М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. **В:** *Ранние формы искусства*. Москва, 1972, с. 221-274.
8. *Заплакала е гората (Народни хайдушки песни)*. Събрал и съставил Димитър Осинин. София, 1939.
9. *Заплакала е гората (№ 94) (Хайдушки песни)*. Събрал и съставил Димитър Осинин. София, 1947.
10. РОМАНОВСКИЙ, Н. В. Пение с закрытым ртом. **В:** РОМАНОВСКИЙ, Н. В. *Хоровой словарь*. Москва: Музыка, 2005, с. 125.