

# ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ГЕРОИКО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ В КАНТАТЕ В. ЗАГОРСКОГО ПОД ЗНАМЕНОМ ПОБЕД

PARTICULARITĂȚI ALE REFLECTĂRII SUBIECTULUI EROICO-PATRIOTIC ÎN CANTATA SUB  
STEAGUL BIRUIȚELOR DE V. ZAGORSCHI

SPECIFIC FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE HEROIC-PATRIOTIC SUBJECT  
IN THE CANTATA UNDER A BANNER OF VICTORIES BY V. ZAGORSCHI

**НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,**

докторант, Академия музыки, театра, изобразительных искусств,  
преподаватель, Институт искусств, Тирасполь,

**CZU 784.5(478)**

*Статья посвящена изучению кантаты В. Загорского «Под знаменем побед» (1952), как знакового произведения для своей эпохи — 50-х годов XX в., а также для последующего творчества композитора. Кантата служит воплощением героико-патриотической тематики, являясь в то же время одним из образцов сочинения «на случай» в творчестве композиторов Республики Молдова. В процессе анализа кантаты выявляются ее музыкальные особенности, отражающие художественные ориентиры своего времени.*

**Ключевые слова:** кантата, героико-патриотическая тематика, советская эпоха, атрибуты эпохи, «Под знаменем побед», Татарбунары, хор, оркестр

*Articolul este dedicat studiului cantatei "Sub steagul biruințelor" (1952) de V. Zagorschi, ca o lucrare de referință pentru epoca sa — anii 50 ai secolului XX, precum și pentru creația ulterioară a compozitorului. Cantata reprezintă o întruchipare a tematicii eroico-patriotice, fiind în același timp un exemplu de compoziție "ocasională" în creația compozitorilor din Republica Moldova. În procesul de analiză a cantatei, caracteristicile sale muzicale sunt revelate, reflectând orientările artistice ale timpului lor.*

**Cuvinte-cheie:** cantată, tematică eroico-patriotică, epoca sovietică, atributele epocii, "Sub steagul biruințelor", Tatarbunar, cor, orchestră

*The article is devoted to the study of V. Zagorschi's cantata "Under the Banner of Victories" (1952), as a landmark work for his period — the 50s of the 20th century, as well as for the composer's subsequent creation. The cantata serves as an embodiment of the heroic-patriotic themes, being, at the same time, one of the samples of the "occasional" compositions in the works of the composers from the Republic of Moldova. In the process of analyzing the cantata, its musical features are revealed, reflecting the artistic orientations of their time.*

**Keywords:** cantata, heroic-patriotic, themes, the Soviet period, attributes of the time, "Under the Banner of Victories", Tatarbunary, choir, orchestra

Кантата на революционную тему *Под знаменем побед* (1952) В. Загорского на стихи А. Алябова, посвященная героям Татарбунарского восстания 1924 года, служит примером воплощения героико-патриотической тематики, являясь в то же время одним из образцов сочинения «на случай» в творчестве композиторов Республики Молдова. Жанр кантаты позволил композитору воссоздать в рамках синтетической формы масштабную картину народного восстания, прорисовав различные образы и связанные с ними эмоциональные сферы. Особый интерес в плане отражения героико-патриотической темы представляет первая часть, анализу которой и посвящена данная статья.

Примечателен факт того, что в первом в истории молдавской национальной музыки балете *Рассвет* (1959) композитор обратился к той же теме «борьбы молдавского народа за освобождение» [1, с. 134], что и в своей первой кантате *Под знаменем побед*, внося тем самым вклад в формирование историко-героической тематики в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX в. В этом свете кантату можно считать во многом автобиографическим произведением. Основанием рассматривать сочинение в этом ключе оказываются некоторые факты семейной истории В.Г. Загорского, родившегося в с. Кара-Махмет

(Карагмет) Килийской волости Измаильского уезда Нижнедунайской провинции Королевства Румыния, через два года после исторического события, послужившего импульсом для создания кантаты — крестьянского восстания 1924 г. на юге Бессарабии, в районе с. Татарбунары, непосредственно примыкавшего к родине композитора. Вошедшее в историю под названием Татарбунарского, это восстание, как известно, в свое время получило широкий общественно-политический резонанс. В послевоенный период, в начале 50-х гг. XX в., воспоминание об этом историческом событии вновь приобретает актуальность, став символом борьбы бессарабского крестьянства против притеснения и породив некоторое количество художественных произведений, тесно переплётшихся с современностью<sup>1</sup>.

Данное вокально-симфоническое произведение — первая из шести кантат В. Загорского, — оказалось знаковым не только для последующего творчества композитора (Е. Клетинич), но и для своей эпохи — 50-х годов XX в. Работа выпускника Молдавской государственной консерватории, написанная под руководством профессора по классу композиции Л.С. Гурова и ставшая одним из первых сочинений крупной формы в творческом портфеле ее автора, она отразила важные художественные ориентиры своего времени.

Созданная на стихи современника — кишиневского поэта Алексея Ивановича Алябова (ум. в 1973), — кантата отличается простым для понимания текстом, несложными поэтическими размерами (например, ч. II *Баллада* для меццо-сопрано написана двусложным поэтическим размером — четырехстопным ямбом), простыми рифмами (там же: перекрестная рифма — *был — щадить, мил — зарыть; одном — отмиценья, родном — освобожденья*). Текст сочинения В. Загорского насыщен приметами времени — знаками советских ценностей идеологического характера, как, например, слишком прямой поэтический параллелизм в виде связки «гайдуцкая слава» и «Советский Союз» в арии баритона из 1 ч. («В бою окрылит нас гайдуцкая слава, / В пути вдохновит нас Советский Союз»). Здесь симптоматичными клише являются также слова «бой» (естественно, революционный) и «путь» (к светлому будущему). Типизация проявилась также на уровне музыкальных средств, заслуживающих отдельного обсуждения.

Исполнительский состав кантаты, включающий солистов, хор и симфонический оркестр, вполне традиционен для одного из жанров вокально-симфонической музыки. Кантата состоит из *Пролога* и трех частей, каждая из которых воплощает самостоятельную образную сферу. Так, *Пролог* получил авторский подзаголовок *В неволе*, I ч. — название *Набат*, II ч. — *Баллада*, III ч. — финал — *Праздник*<sup>2</sup>. Структура кантаты явно очерчена контурами симфонического цикла. По наблюдению Е.С. Клетинича, в I части и финале композитор применяет сонатную форму, во II части — куплетную [2, с. 15].

*Пролог* вводит в атмосферу вековых страданий угнетенного народа, лаконичные музыкально-выразительные средства использованы для отражения состояния безысходности, которое передает поэзия. Мрачное унисонное звучание низких струнных (темп *Andante lugubre*), которые застывают на звучании октавы, становящейся фоном для квартсекстаккордового хора тромбонов, вступающие вслед за ними пронзительные ламентозные (ремарка композитора) соло флейты и кларнета на «шелестящем» тремоло засурдиненных скрипок в темпе *Adagio*, то свободно имитирующие, то дублирующие друг друга, — эти три звуковых комплекса в их чередовании при постоянной смене темпа (*Moderato – Tempo I – Adagio – Moderato*) готовят вступление хора *a cappella*. Оркестровое вступление построено в двухчастной форме — A–A<sub>1</sub> (*Tempo I*, ц. A), разделы которой практически идентичны, отличаясь лишь в тональном отношении: *fis-moll* вместо тональности *es-moll*. Повышение уровня звучания на *ув.2*, скорее всего, должно создать еще большее напряжение.

---

<sup>1</sup> Например, поэма *Татарбунар* (1974) Б. Истру, удостоенная государственной премии Молдавской ССР в 1976 г.

<sup>2</sup> Названия взяты из рукописной партитуры. В анализе кантаты, приведенном Е. Клетиничем в книге *Творчество В. Загорского*, музыковед дает другое название третьей части — *Взошла заря* [2, с. 14].

В тематическом и фактурном отношении мелодия хора «М... Не ветер гулял» (ц. В) близка ламентозным, нисходящего профиля триольным пассажам сольных деревянных духовых из предыдущего раздела. Однако более мелкие фразы, постоянно имитируемые двухголосно, застывая на тянущихся звуках, силлабическое соотношение текста и музыки в темпе *Quasi andantino*, без басов при альтах *divisi*, создают ощущение нервной перебивки реплик взволнованной людской массы. Отметим мелодическую интонацию *ув.2*, которая наблюдалась в кантате *Ştefan cel Mare* Шт. Няги и впоследствии станет типичной для воплощения образов врагов в кантатах композиторов Республики Молдова. Текст хора насыщен фольклорными образами-метафорами народного возмущения и ощущения приближающейся бури: гуляющий над родными полями ветер, галдящие радостно при приближении весны птицы — и оппозиция в виде стонущего в цепях народа. Первое вступление хора организовано в виде большого периода из двух схожих предложений (8+8), но строится он на неизменном нижнем (теноровом) звуке *c<sup>1</sup>*.

Второе вступление полного состава хора в темпе *Moderato cantabile*, в новом размере 6/4 (*e-moll*, ц. С, *divisi* альты исчезают), также в виде периода повторного строения (6+5), с мелодией более широкого дыхания, но того же ниспадающего профиля и силлабически организованным текстом, вновь на фоне тянущихся звуков, с одnogолосным зачином и дублировкой мелодии во второй половине предложения, напоминает архаические народные мелодии. Обеспечивается такой колорит прежде всего ладогармоническими средствами: эолийским *e* в первом предложении и фригийским *e* — во втором, с плагальной переменностью *e-a*, ощущаемой благодаря постоянной опоре на звук *a*. Однако несколько противоречит налету древности секвентность в виде четырех поступенно нисходящих звеньев, которая, правда, завуалирована во втором предложении благодаря варьированию мелодии. Композитор вносит изменения в фактуру, усиливающие плотность звучания.

Более радикальные перемены происходят в музыке раздела *Allegro agitato* (ц. D и E), который строится в виде трех волн: двух восходящих, обеспечивающих нагнетание напряжения, и одной нисходящей, идущей на спад. Динамический рост создается благодаря восходящему поступательному движению мелодии и ее постоянному имитированию в манере фугато, с начальным тритоновым интервалом имитации, на застывшем басу *E*, который сменится на *Es*; прогрессивному охвату все большего диапазона звучания: от унисона низких струнных с басами — к вертикализации фактуры на *tutti* в кульминации *Пролога* вследствие подключения все новых голосов и инструментов оркестра. Темброво-динамическое нарастание приводит в каждой из волн к кульминационному «застреванию» на рубленных, кратких, механически повторяющихся фразах, но во второй волне дополнительно прорывается народный гнев в виде хора мелодических оркестровых инструментов и хора, поддержанных маршевой пунктирно-ритмической формулой в исполнении меди на изменившейся педали *Es*. Апогеем протеста являются слова: «Наверно, в глубокой могиле нам волю дадут господа», звучащие на *ff*, знаменуя собой кульминацию *Пролога*, после которой следует постепенный спад напряжения до *pp*. Продолжение убывания звучания: пессимистическое «уже ль мы на свет народились, чтоб света не знать никогда...» — по сути третья волна (*Poco meno mosso*) — поручено группе мужских голосов, которые в заключительной манере изложения, поначалу дробленными мотивами, вновь ниспадают до начального звуковысотного и динамического уровня — для открытого выражения борьбы еще не пришло время. В целом строение этого раздела *Пролога* укладывается в следующую схему: период секвентно-повторного строения 9+8 т., 9 (кульминация)+9 (заключение).

В **I части** *Набат* (*Allegro moderato quasi companso* — явно от итал. *la campana* — колокол) в ярких музыкальных красках композитор пытается воссоздать картину народного восстания. Измученный многовековым рабством народ, сплоченный единой идеей, готов встретить смерть на пути ради свободы и во имя светлого будущего потомков — вполне драматическая концепция «от мрака через борьбу — к свету». Часть открывается объемным оркестровым вступлением (95 т.), тон которому задает звукоизобразительный момент — звук набатного колокола, что отражается в дополнении к темповому обозначению — квази колокол. Использование вначале длинных,

«густых», глуховатых (на *pp*) унисонов *C* в исполнении низких инструментов, а затем постепенно учащающиеся репетиции ровными четвертями на том же звуке с некоторым запаздыванием (на одну восьмую) по отношению к сильной доле имитируют раскачивание и собственно колокольные удары — тревожный звон набатного колокола, звучащего во времена бедствий. В партитуре присутствуют и другие колокольные звучности, например, малые колокола в исполнении первого кларнета и первой флейты, дублированных скрипками, на *sub. p* фаготов (с. 31 партитуры: F+5 т.). В то же время набат может трактоваться и как метафора угрозы, опасности.

Синкопированный мелодический унисон продолжительное время, словно звучание набата, является канвой, на которой трижды через определенный промежуток времени выступают флейты и скрипки в поступенном восходящем движении, построенном из восьмых, затем шестнадцатых длительностей. После первого проведения постепенно вступают и другие инструменты, увеличивая, таким образом, тембровый и звуковой объем. Благодаря добавлению ряда других инструментов оркестра, многие из которых исполняют ритмический рисунок шестнадцатыми в темпе, градуальное динамическое нарастание подводит в предпоследнем такте данного раздела оркестрового вступления к *ff* и уже в следующем, последнем такте к *sub. p* и вновь *cresc.* Смена длительностей на более мелкие и постепенное расширение инструментального состава вызывает представление о переходе шага в бег и нарастании толпы. Возможно, *sub. p* и следующее сразу *cresc.* композитор применяет здесь с целью передачи момента сомнения восставших — мгновения страха перед неминуемой смертью. Звучащие в этот момент многоголосные сигнальные формулы медных духовых (труб) также могут ассоциироваться с одним из видов колокольных перезвонов.

Следующий раздел — *Allegro con fuoco e risoluto (G)* — экспонирует первую тему части (главную партию) в *f-moll*, звучащую в изложении струнной группы. Тема активного, решительного характера в духе массовых песен строится в виде симметричного периода повторного строения (4+4), где второе предложение исполняется не только октавой выше, но и в более плотной инструментовке. Тема побочной партии в параллельной тональности *As-dur* (*L'istesso tempo*, ц. Н) дополняет тему главной, ее форма и логика изложения также близка главной. Как справедливо заметил Е. Клетинич, «четким и активным ритмом обе темы напоминают массовые песни-марши и раскрывают по существу один образ — энергичного народного движения» [2, с. 16]. В то же время тема связующей (т. 38) в исполнении чередующихся первого и второго кларнета соло (причем второй усилен гобоем соло и скрипками), звучит на фоне низких инструментов — фагота, виолончели, контрабаса, тубы, при поддержке меди, исполняющих остигатный синкопированный ритмический мотив, продолжающий образно передавать звучание набата.

Фактура постепенно уплотняется, роль набатного колокола сохраняется у указанных выше инструментов при выравнивании синкопированной интонации до «глухого» унисонно-октавного звучания на выдержанном звуке *C* в нижнем регистре. Функция колокольных перезвонов переходит к гобоям с трубами и тромбонами, движущимися параллельно в терцию терцовым же скачком и передающими звучание средних колоколов, а монотонно повторяющиеся преимущественно нисходящие интонации триолей (с небольшим варьированием) высоких инструментов — мелких колокольчиков. Ритмическое выравнивание (переход от трехслойной фактуры к двухслойной) и динамическое нарастание на *cresc.* приводит к обрыву звучности на *ff* (т. 52), уступив место триольному сигналу тромбонов, заданный ими и барабанной дробью ритм будет положен в основу темы побочной.

Таким образом, темброво-акустическая колокольность моделируется при участии большинства инструментов оркестра, сгруппированных в три фактурных пласта, имитирующих гудение большого колокола в низком регистре, более подвижных средних колоколов, движущихся ровными четвертями, и секундовыми триольным переливами мелких, высоких колокольчиков (особенно начиная с т. 46).

Следующий раздел в размере 12/8 — зона побочной партии, — также содержит элементы колокольности, как например, «шагающие» кварты и квинты низких инструментов. В то же время

здесь большое значение получает сфера сигнальных интонаций в исполнении медных духовых, на которые в определенный момент (т. 68) накладываются имитации высоких струнных (пропоста) и тромбонов с низкими струнными (риспоста) в виде симметричного бесконечного канона в октаву. Этот монотонно повторяемый мотив, усиленный деревянными духовыми, вновь дает динамическую волну на *cresc.* При этом фактура вновь расслаивается на три ритмических пласта — восьмых, четвертей и половинных с точкой. Здесь происходит модуляция в тональность *a-moll.*

В разделе I вновь возвращается колокольность в виде расходящихся в разных направлениях и в ярусной ритмической фактуре терцово-аккордовых цепей. Им на смену еще раз приходят уже известные сигнальные интонации. Все последующее развитие, начиная с т. 81, где устанавливается органнй пункт *G* до конца инструментального раздела, представляет собой выписанное ритмическое замедление. Духовая группа, выстроенная ровными четвертями с точкой в том же размере 12/8, сопровождается скрипками, исполняющим все тот же трехзвучный, но уже восходящий монотонный мотив ровными восьмыми. Постепенное фактурное и ритмическое *decrescendo* в последних тактах приводит к сигнальному унисону фортепиано и струнной группы, звучащему особенно выразительно: грузно, тяжеловесно, с расширением, т. е. замедляя (*pesante allarg. sempre ff*), завершающему оркестровую интродукцию и экспозицию *Набата*.

Персонификация образа восставших происходит в центральном разделе I ч. и связана с сольным эпизодом<sup>3</sup> в исполнении баритона как воплощения фигуры предводителя, призывающего народ к борьбе с поработителями. В. Загорский обратился здесь к форме оперной арии (фактически — ариозо<sup>4</sup>), которой предшествует аккомпанированный речитатив на выдержанных аккордах. Мелодизированный речитатив «Товарищи, родные бессарабцы» (*Molto moderato. Imperativo, ц. I*) — действенный, выразительный в интонационном отношении, содержит интонации обращения («товарищи»), неоднократно повторенную пунктирную ритмическую формулу марша (например, «идем на бой»), уже известную сигнальную интонацию («за оружие»), подхватываемые оркестром, фигуру ламенто («и слезами»). Разделяемый на фразы различной протяженности в соответствии со строением текста и его логическими ударениями, речитатив передает ощущение живой, взволнованной монологической речи, этот эффект усиливается благодаря довольно частым динамическим колебаниям. Кроме того, в структурном отношении речитатив разделен на две части небольшим инструментальным проигрышем с участием краткой остинатной формулы меди. После этого звучание становится более напряженным из-за изменившегося аккомпанемента с участием тремоло струнных и эпизодически подключаемых валторн (ц. K).

В разделе *Cantabile* (ц. L) — собственно арии баритона («Долой палачей, за оружие, братья!») — мелодия приобретает большой размах, широту дыхания и, вместе с тем, квадратность (первый период повторного строения: 2+2+4 — в первом предложении, 2+2+6 — во втором, расширенном благодаря повторению двухтактного мотива, после чего следует еще одна четырехтактная фраза кульминационного, гимнического характера на повторение текста «В пути вдохновит нас Советский Союз!»).

По окончании вокального раздела вновь звучит набат из вступления ко всей части (*Allegro come prima, ц. M*), сокращенный до 13 т.: вступает почти полный состав оркестра, включая партию фортепиано, выдерживающего синкопированный ритм четвертными длительностями в октавном удвоении (в унисон с виолончелью и контрабасом), переходящими в конце в мелодический тритон. Реприза продолжается не просто полным изложением обеих партий, но и их динамизированным звучанием. Словно следуя развитию сюжета, как ответ на призыв к борьбе, прозвучавший в партии солиста, вступает хор со словами: «Мы все готовы за тобой», первый раздел которого в параллельно-переменном ладу *b-Ges*, в темпе и характере *Allegro con fuoco*.

<sup>3</sup> В партитуре содержится явная ошибка в обозначении данного раздела, т.к. литера I проставлена дважды: на с. 44 и в начале сольного эпизода (с. 30).

<sup>4</sup> Сольные эпизоды кантаты В. Загорского изданы отдельно, получив название арий [3].

*Risoluto* (ц. *N*) дублирует тему главной партии, а второй — «Мы идем, идем на бой» (*L'istesso tempo*, ц. *O*) в параллельном лидомиксолидийском *Des* (со звуками *g u ces*) — соответственно побочной. Ее появление подготовлено в т. 187 двумя важными фактурно-ритмическими формулами на *pp*: барабанной дробью сигнального характера (с триолями) у *Tambure militare*, скрипки и альты (*staccatissimo*), а также «шагающими» квинтами четвертями у низких струнных и литавр, которые будут положены в основу инструментального сопровождения побочной партии.

Композитор нашел интересную форму ее изложения — хоральная, аккордово-гармоническая фактура хора и его сопровождения в партии струнных разрезана паузами на отдельные звуковые точки на *p*, отмечающие сильные доли в размере 12/8, и даже колокольные звучности — «шагающие» квинты четвертями с точкой у низких инструментов вполне вписываются в ритмику общего шага. Помимо чисто изобразительного эффекта — воспроизведения коллективного шествия, этот прием рассечения напоминает музыкально-риторическую фигуру эпохи барокко под названием *tnesis*, передававшую в музыке Баха и последующих композиторов чувство страха и ужаса. Более того, рассечение фактуры паузами во всех голосах (фигура *aposiopesis*) применялось для изображения смерти, поэтому ее нередко можно было встретить в соответствующих разделах Реквиемов европейских композиторов. Формирующийся в результате применения таких выразительных средств образ наделяется многовековым символическим значением шествия на смерть, в полном согласии с сюжетом, развивающимся в тексте. Уже во втором предложении темы побочной партии этот образ обретет инструментальную мощь благодаря подключению всего оркестра и фанфарно-сигнальным формулам, щедро рассыпанным в фактуре.

В области заключительной партии в *f-moll* (ц. *P*), в которой вновь большое значение придается разного вида колокольным трезвонам, хоровое звучание приобретает гимнические черты, соответствующие идеологически «верному» тексту: «Пришла пора решить судьбу, освободить свою страну. / Путь освещает ярко нам могучая Советская Россия». Кода (ц. *Q*), начинаясь темой главной партии на *tutti* оркестра и хора, завершается всеобщим апофеозом, где хор в последнем возгласе «Вперед!» достигает тесситурных пределов своего звучания на *fff*.

В заключение отметим, что произведение героико-патриотического содержания на историческую тему объединяет отдельные драматические моменты в *Прологе* и 1 ч. (динамика народного возмущения, конфликт, отражающий характер исторического события в целом) с повествовательными элементами, характерными для эпоса (образ народа, рассказ о событиях) в ч. 2 *Балладе*. Фактически, драматическое действие ограничивается вступлением и первой частью, т.к. вторая — это уже рассказ о пережитом, то есть эпическое повествование.

Эпохальным явлением кантату делает не только революционная образность, несложный для восприятия поэтический текст, но и такие музыкальные средства как призывно-фанфарные интонации, объединяющие части кантаты, первичная жанровая основа мелодий и др., а также выстраивание сонатной формы из музыкального материала народно-танцевальной природы. В то же время разнообразная оркестровка колокольных звонов в I ч. кантаты является уникальным явлением в симфонической музыке композиторов Республики Молдова.

Кантата, сочиненная в период, когда от деятелей искусств требовалось следование музыкальным стереотипам, воплощавшим идеологические нормы своего времени, на фоне других образцов этого жанра, носящих нередко заказной или приуроченный характер, выделяется рядом своих достижений, несмотря на обедненную поэтическую основу. В числе несомненных удач композитора — освоение крупных форм и приемов развития разнообразного материала, среди которых важное место отведено полифонической технике; гармоническое разнообразие; овладение техникой оркестрового и хорового письма; постижение природы фольклорного материала и создание собственных тем в народном духе. Увязывая значение кантаты с творчеством первого советского поколения молдавских композиторов, мы полагаем, что в кантате заключена целая концепция мироощущения первого послевоенного 10-летия, с одной стороны, и

проектирование молодым 26-летним композитором собственных путей в будущее, своего места в художественном мире — с другой.

#### **Библиографические ссылки**

1. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.
  2. КЛЕТНИЧ, Е. *Творчество В. Загорского*. Москва: Сов. композитор, 1976.
- ZAGORSCHI, V. *Opere vocale alese*. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1976.