

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Б. ДУБОССАРСКОГО: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ И КОМПОЗИЦИОННО- ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИЕМОМ

OPERELE VOCALE DE CAMERĂ ALE LUI B. DUBOSARSCHI: PARTICULARITĂȚILE  
TEXTELOR POETICE ȘI SPECIFICUL COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGIC

CHAMBER-VOCAL WORKS BY B. DUBOSARSKY: FEATURES OF POETIC TEXTS  
AND THE SPECIFICITY OF THE DRAMATURGIC COMPOSITION TECHNIQUES

ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În articolul de față se analizează cele mai de seamă creații vocale de cameră ale lui Boris Dubosarschi. În centrul atenției autoarei se află romanțele scrise pe versuri de A. Donici, A. Pușkin, A. Ahmatova și M. Eminescu. O atenție deosebită se atrage modalităților tratării textului poetic în creațiile analizate. În special se abordează problema particularităților compozițional-dramaturgice, specifice muzicii vocale, ce aparține compozitorului B. Dubosarschi.*

**Cuvinte-cheie:** *genuri vocale de cameră, text poetic, voce, pian, compoziție, dramaturgie, limbajul muzical.*

*The most important chamber vocal works written by Boris Dubosarschi are analyzed in the present paper. The author's attention is focused on the romances based on verses by A. Donici, A. Pushkin, A. Ahmatova and M. Eminescu. Of particular importance is the issue of treatment of the poetic texts in the analyzed works. The problem of the composition-dramaturgic particularities specific of the vocal music that belongs to composer B. Dubosarschi has been worked out.*

**Keywords:** *genres of chamber music, poetic text, voice, piano, composition, dramaturgy, musical language.*

Камерно-вокальная музыка занимает важное место в творческом багаже Б. Дубоссарского. В данной области композиторские искания ознаменованы созданием ряда разнохарактерных романсов и камерно-вокальных циклов. На самом раннем этапе творчества композитором были написаны такие произведения как гражданственно-патриотический монолог *Память* на слова белорусского поэта М. Танка (1968), пейзажно-лирическая зарисовка *Осень (Тоатнă)* на слова В. Тулника (1969), вокальный цикл *Басни (Fabule)* на тексты А. Доница по мотивам басен И. Крылова (1969), *Вокализ* для сопрано и фортепиано (1970), романс *Колокола (Clopotele)* на стихи Ф. Гарсия Лорки (1970), вокальный цикл на слова А. Маркова (1975).

После десятилетнего перерыва, в 1985 г. Б. Дубоссарский вновь обращается к жанру камерно-вокальной музыки, он пишет *Вокальный цикл* на слова А. Ахматовой, в основу которого легли четыре стихотворения поэтессы: *Любовь, Ах, двери не запирала я, Песенка* и *Хорони, хорони меня, ветер*.

В 1987 году композитором были созданы *Шесть эпиграмм* на слова А. Пушкина, составленные из сатирических миниатюр классика русской поэзии: *История стихотворца*, *Добрый человек*, *Завещание Кюхельбеккера*, *Негодная смесь*, *Полу...*, *Апофеоз*. После этого Б. Дубоссарский отдал дань стихам М. Эминеску, сочинив в 1992 г. романсы *Se bate miezul nopții* (*Уж полночь бьет*) и *La mijloc de codru* (*В сердце кодр*). Вслед за этим в 1993 году появились два романса на стихи еврейского поэта М. Лемстера — *Мама* и *Тихим вечером*.

Сам композитор считает свои ранние романсы незрелыми и не заслуживающими внимания<sup>1</sup>. В качестве сочинений, достойных интереса исполнителей и исследователей, он назвал вокальные циклы на стихи А. Ахматовой, А. Пушкина и М. Эминеску. Именно на них, а также на вокальном цикле *Басни* сконцентрировано внимание в настоящей статье. Несмотря на то, что Б. Дубоссарский не причислил *Басни* к числу своих удачных творческих опытов, тем не менее, по словам известной исследовательницы молдавской камерно-вокальной музыки Е. Вдовиной, «... они привлекают намерением композитора воплотить игровое начало, элемент театрализации, создать контрастные музыкальные характеры» [1, с. 75].

Окинув взглядом камерно-вокальное творчество Б. Дубоссарского, нельзя не отметить некоторые его особенности. Одна из них связана с выбором поэтических текстов. Идею содержание и тематика стихов, к которым обращается композитор, всегда оказываются злободневными для своего времени и легко объяснимыми с точки зрения актуальности. Так, появление вокального цикла на стихи А. Ахматовой можно трактовать не только личным интересом композитора к творчеству одной из известнейших русских поэтесс, но и более общей тенденцией, проявившейся в общественном сознании СССР во второй половине 1980-х годов. Этот период, прошедший под лозунгами «перестройки, гласности и ускорения», вывел на поверхность всегда существовавшую в русскоязычной культуре тягу к творчеству писателей и поэтов-«нелегалов»: М. Булгакова, А. Платонова, А. Солженицына, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, И. Бродского и многих других. Именно в эти годы появились музыкальные произведения, так или иначе связанные с литературной деятельностью этих представителей русской культуры.

Из всего многообразия поэтического мира А. Ахматовой Б. Дубоссарский избирает страницы ее любовной лирики. Поэтическую основу вокального цикла Б. Дубоссарского

---

<sup>1</sup> Из романсов, созданных до 1975 г., изданы только *Басни*. С остальными вокальными сочинениями данного периода автору настоящей статьи познакомиться не удалось. Композитор не предоставил их рукописей, ссылаясь на их незначительность.

на стихи А. Ахматовой образуют четыре стихотворения: *Любовь, Белой ночью, Песенка, Хорони меня ветер*. Все они проникнуты тонкой символикой и таят в себе глубокий философский смысл. С начальных строчек первого романа (*Любовь покоряет обманно / Напевом простым, неискusstным*) становится ясно, что чувство лирической героини пропитано сильным страданием и болью. В романе *Белой ночью* появляется оттенок безнадежной муки. Порывом отчаяния звучат слова последнего четверостишия романа: «*И знать, что все потеряно / Что жизнь – проклятый ад!*». То же касается и остальных двух романов: в *Песенке* звучат слова горестного откровения: «*...Страшно мне от звонких воплей / Голоса беды. / Все сильнее запах теплый / Мертвой лебеды*». В последнем романе *Хорони меня, ветер* ключевыми становятся слова «*Видишь, ветер, мой труп холодный / И некуда руки сложить*».

Возникновение романов на тексты М. Эминеску и М. Лемстера, очевидно, тоже связано не только с почитанием Б. Дубоссарским их творчества. В этом можно усмотреть реализацию общественной ситуации 80-х–90-х годов XX века, связанной с бурным ростом национального самосознания и интересом к национальным культурам разных народов на территории бывшего Советского Союза. Данная ситуация, обусловленная распадом СССР и образованием ряда самостоятельных государств, в Республике Молдова, в частности, выразилась в пристальном внимании к поэзии М. Эминеску, других национальных поэтов и прозаиков, в расцвете творчества деятелей еврейской, гагаузской, болгарской и иных культур.

Написание сатирического цикла *Эпиграммы* на слова А. Пушкина было приурочено к 150-летию со дня смерти поэта, широко отмеченному русской и мировой культурной общественностью. Обращение же Б. Дубоссарского именно к жанру эпиграммы в лирике А. Пушкина обусловлено, по-видимому, складом характера самого композитора, о котором Г. Пирогова пишет следующее: «Лирик по натуре, Б. Дубоссарский тяготеет и к сатирико-юмористической сфере образности. Не случайно, поэтому его особое отношение к творчеству художников-карикатуристов: композитора покоряет точность, сатирическая заостренность рисунков Кукрыниксов, Х. Бидструпа. А произведения И. Ильфа и Е. Петрова стали буквально его настольной книгой, обращаясь к которой вновь и вновь, он открывает для себя все новые детали, помогающие в творческой работе» [2, с. 33].

В трактовке сатиры Б. Дубоссарский опирается на традиции Д. Шостаковича, что само по себе также можно считать показательным для советской музыки периода 1980-х

годов<sup>2</sup>. Творчество Д. Шостаковича являлось тогда одним из сильнейших «полюсов стиливого притяжения» для многих композиторов (термин Г. Григорьевой). В стилистике вокального цикла *Эпиграммы* Б. Дубоссарского, в частности, прослеживаются связи с *Вокальным циклом на слова С. Черного* и *Пятью романсами на слова из журнала Крокодил* Д. Шостаковича. Они проявляются в использовании приема «снижения жанра», в опоре на речевую интонацию, в диссонантной остроте ладогармонических средств, в изобразительности фортепианной партии.

В первой эпиграмме, открывающей вокальный цикл, высмеивается примитивный и бездарный графоман, претендующий на роль летописца. Объект второй эпиграммы, поэт В. Жуковский, представлен как самодовольный и самоуверенный педант, противопоставленный глупому соседу-простаку. Третья эпиграмма цикла, направленная на одного из друзей А. Пушкина, В. Кюхельбекера, отличается мягким юмором. Содержание четвертой эпиграммы заключается в порицании некоего князя, который является олицетворением многих негативных черт: подлости, спеси, трусости и глупости. В пятой эпиграмме, где поэт остроумно использует игру слов *полу-* и *полный*, высмеивается не только конкретный персонаж (у Пушкина — граф М. Воронцов), но и собирательный образ карьериста и невежды. Для завершения вокального цикла Б. Дубоссарский выбирает эпиграмму политического, тираноборческого пафоса, в которой бунтарский дух как поэта, так и композитора проявляется в максимальной мере<sup>3</sup>.

Интерес Б. Дубоссарского к области музыкальной сатиры впервые проявился еще в первом вокальном цикле — *Басни* на тексты А. Доница. Четыре романса, образующие цикл, контрастны между собой и, вместе с тем, едины по жанрово-стилевому решению. Это жанрово-бытовые сценки, раскрывающие ту или иную сатирическую ситуацию, высмеивающие различные человеческие пороки. Первый романс *Рак, Лягушка и Щука* является своеобразным аналогом басни И. Крылова *Лебедь, Рак и Щука* и повествует о безуспешных усилиях трех персонажей сдвинуть с места воз. Второй — *Осел и Соловей* — осмеивает безграмотную критику. Третий романс — *Кузнечик и Муравей* — основан на вольном переводе басни *Стрекоза и Муравей* и противопоставляет усердный труд бездумной беззаботности. Последняя басня — *Два бочонка* — порицает пустозвонство и бахвальство.

Характеризуя вокальный цикл *Басни*, музыковед П. Ротару пишет: «Особенно стоит отметить появление вокальных циклов, основанных на сатирических стихах, порой

---

<sup>2</sup> Влияние классика советской музыки на стиль Б. Дубоссарского проявляется не только в области музыкальной сатиры. Оно заметно и в других жанрах его композиторского творчества, в частности, в симфонических и камерно-инструментальных сочинениях

<sup>3</sup> Детальный анализ вокального цикла *Эпиграммы* на слова А. Пушкина содержится в статье В. Никитченко [3].

даже комичных. Новизна таких циклов состоит в том, что в сферу камерно-вокального жанра проникают элементы музыкального театра. Каждая миниатюра представляет собой своеобразную маску, за которой скрывается какое-либо негативное качество человеческого характера». [4, с. 76].

Таким образом, выбор поэтических текстов для своих камерно-вокальных произведений Б. Дубоссарский определяет не только личными приоритетами, но и корректирует с потребностями и тенденциями своего времени. Конечно, он при этом не подавляет своей индивидуальности, которая проявляется, прежде всего, в музыкальном языке, особенностях композиции и драматургии.

Одна из важнейших черт стиля композитора, наглядно проявившаяся в его камерно-вокальном творчестве, может быть определена как тяготение к лаконичности и точности высказывания. Она по-разному сказывается в вокальной партии и в фортепианном сопровождении.

Вокальная мелодика в романсах Б. Дубоссарского подчинена идее детализированного отражения содержания поэтического текста. Поэтому речитативность и декламационность в них преобладают над кантиленностью и распевностью, а интонационное строение вокальной мелодии (ее мелодическая линия и ритмическое оформление) отражает закономерности речевой интонации и логику сюжетной ситуации. С особой наглядностью это качество проявляется в музыке характеристического плана.

Например, в сценке-беседе из романа *Кузнечик и Муравей* речь Кузнечика передана отрывистыми интонациями «прыгающих» по тонам аккордов звуков, изложенных восьмыми длительностями в темпе *Allegro*, а вокальные фразы разделены паузами, которые заполнены яркими изобразительными фортепианными пассажами, словно «иллюстрирующими» движения этого персонажа. Характеристика Муравья создается степенными, методичными повторами одной фразы, выразительность которой определяется плавными нисходящими поступенными ходами четвертями, заполняющими собой начальный скачок на ч.4 (темп здесь замедляется).

В вокальной партии басни *Осел и Соловей* также преломляется речевая интонация, характеризующая образ *Осла*. Она выражается в повторе однотипных незамысловатых секундово-терцовых ходов в пунктирном ритме, а в конце романса – в многократном скандировании нисходящей ч.5.

Эпиграмма *История стихотворца* изобилует комическими эффектами, создаваемыми использованием речевой интонации. В частности, в тт. 20–22, когда звучит текст «потом печатает, потом печатает, печатает...» вокальная партия с монотонной интона-

цией перечисления словно имитирует звуки пишущей машинки, безостановочно и методично отстукивающей шестнадцатыми длительностями печатаемый текст. Подобные примеры можно легко умножить. Все они наглядно подтверждают мысль о том, что в трактовке вокальной партии Б. Дубоссарский стремится как можно более точно приблизиться к интонации разговорной речи, окрашенной различными эмоциональными оттенками.

Фортепианная партия в романсах Б. Дубоссарского не только выполняет функцию простого сопровождения, помогая вокалисту ориентироваться в звуковысотной и метроритмической организации нотного текста, но и несет на себе важную драматургическую нагрузку. Ее характер полностью зависит от образного строя поэтического текста и жанровых особенностей вокальной мелодии. Так, в романсе *La mijloc de codru (В сердце кодр)* образ родного края с его тенистыми кодрами, певчими птицами и чистыми озерами, создаваемый стихами М. Эминеску, дополняется и усиливается музыкальной характеристикой: пластичной вокальной мелодией и изобразительной фортепианной партией. Особую выразительность в ней приобретает «журчащая» фигурация шестнадцатыми, акцентирующая опорные звуки лада, и реплики-отзвуки в верхнем регистре, построенные на опевании заключительных интонаций вокальной мелодии.

В миниатюре *Осел и Соловей* образ Соловья создается исключительно в партии фортепиано, где имитируются птичьи трели и фиоритуры. Басня *Два бочонка* также имеет изобразительные фрагменты, иллюстрирующие грохот и дребезжание пустой посуды. Многие изобразительные моменты в фортепианной партии *Шести эпиграмм* Б. Дубоссарского на тексты А. Пушкина отмечены в статье В. Никитченко [3, с. 66–67].

Все сказанное позволяет заключить, что романсы и вокальные циклы Б. Дубоссарского вносят значительный вклад в развитие жанров национальной камерно-вокальной музыки. Они свидетельствуют о том, что композитор свободно использует разнообразные достижения современной композиторской техники, сочетая их с собственными оригинальными находками в области музыкального языка, композиции и драматургии, что обеспечивает им качество яркой индивидуальности и самобытности.

### Библиографические ссылки

1. ВДОВИНА, Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1982.
2. ПИРОГОВА, Г. Борис Дубоссарский. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинев, 1982, с. 32–42.
3. NIKITCENCO, V. *Boris Dubosarschi. Ciclul vocal Epigrame pe versuri de A.S. Pușkin*. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2009. Chișinău, 2011, p. 65-70.
4. ROTARU, P. *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova*. Chișinău: Business-elita, 2007.