

**ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ ПЬЕСЫ *ОГЛАН*  
ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Д. ГАГАУЗА**

PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE  
ȘI DE INTERPRETARE ARTISTICĂ ÎN PIESA  
*OGLAN* PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN DE D. GAGAUZ

PECULIARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND PERFORMANCE  
IN THE PIECE *OGLAN* FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY D. GAGAUZ

**НАДЕЖДА КОЗЛОВА,**

и.о.профессора,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В статье анализируется пьеса для скрипки, виолончели и фортепиано «Оглан» Д. Гагауза. Она сочинена в 1990-е годы и представляет интерес как один из наиболее показательных примеров, созданных композитором-гагаузом из Республики Молдова. Отражая характерные черты индивидуального стиля автора, пьеса «Оглан» примечательна использованием элементов гагаузского фольклора. Произведение анализируется с точки зрения композиции, драматургии, музыкального языка и исполнительской интерпретации.*

**Ключевые слова:** инструментальная пьеса, скрипка, виолончель, фортепиано, композиция, драматургия, музыкальный язык, исполнительская интерпретация.

*Compusă în anii '90 ai secolului XX piesa «Oglan» pentru vioară, violoncel și pian de D. Gagauz este una dintre cele mai caracteristice mostre ale muzicii instrumentale de cameră scrise de compozitorii găgăuzi din Republica Moldova. Reflectând trăsăturile specifice ale stilului individual al autorului, lucrarea se relevă prin folosirea elementelor folclorice din muzica găgăuză. În prezentul articol sunt analizate limbajul muzical, aspectele compozițional și dramaturgic, precum și particularitățile interpretative ale piesei «Oglan».*

**Cuvinte-cheie:** piesă instrumentală, vioară, violoncel, pian, compoziție, dramaturgie, limbajul muzical, interpretare artistică.

*The article explores the piece "Oglan" for violin, cello and piano by D. Gagauz. It was composed in the 90s of the 20th century and presents interest as one of the most interesting examples of instrumental chamber music by a Gagauz composer in Moldova. Reflecting the specific features of the author's individual style, the piece "Oglan" is characterized by the use of elements of folk music of the Gagauz people. This work is analyzed in terms of composition, dramaturgy, musical language, as well as from the position of performing interpretation.*

**Keywords:** instrumental piece, violin, cello, piano, composition, dramaturgy, musical language, interpretation.

Сочинение *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано Дмитрия Гагауза относится к числу наиболее значительных композиторских опытов этого музыканта. Оно было написано в начале 1990-х годов и тогда же исполнено И. Сауловой (скрипка), Н. Козловой (виолончель) и О. Юхно (фортепиано). История создания этого произведения, его идейно-образный строй и музыкально-тематический профиль весьма

показательны в связи с культурно-историческими реалиями того времени и направленностью всей творческой деятельности Д. Гагауза. Действительно, до конца 1980-х гг. Д. Гагауз был известен в Республике Молдова, прежде всего, как преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Кишиневском музыкальном колледже им. Шт. Няги и музыковед-фольклорист: исследователь гагаузского народного творчества. И только на рубеже 1980–1990-х годов, когда социально-культурные преобразования на территории бывшего Советского Союза вызвали к жизни взрыв национального самосознания, он, будучи уже зрелым музыкантом, пришел к композиторскому творчеству. Д. Гагауз был одним из тех, кто способствовал развитию гагаузской профессиональной музыки: возглавлял гагаузское отделение музыкального училища, организовал гагаузскую группу классической музыки *Филиз*, сочинил для нее произведения *Тюркские мотивы*, *Оглан*, *Гагауз ойуну*. Все они основаны на материале гагаузского фольклора.

По жанровой принадлежности пьеса *Оглан* относится к типу одностанных ансамблевых композиций лирико-эпического характера. В основу ее тематизма положена мелодия гагаузской песни<sup>1</sup>. Это любовная песня, в которой девушка выражает тоску о своем возлюбленном пастухе, он в далеких дунайских степях пасет отары овец. Героиня томится от любовного жара, призывает любимого скорее вернуться к ней, не может забыть взгляда его жгучих глаз, а «из красивых кос своих уже соткала суженому одеяло». Использование народной мелодии ориентального характера, богато орнаментированной, причудливой по ритмической организации, объясняет общий колорит произведения, принципы его драматургии и формообразования.

Произведение написано в свободно трактованной концентрической форме:  $A - A_1 - B - C - B_1 - A_2$ , где раздел  $A$  (*Moderato - Vivo - Lento - Vivo*) выполняет функцию вступления и первого проведения песенной темы; построение  $A_1$  (*Allegro moderato - Agitato*) является вариантным преобразованием начального музыкального образа; эпизод  $B$  (*Andante sostenuto*) несет на себе лирическую кульминацию; центр симметрии — раздел  $C$  (*Piu mosso*) — отличается элементами танцевальности. Далее в зеркальном порядке следуют варьированные репризы  $B_1$  (*Sostenuto*) и  $A_2$  (*Lento maestoso*), возвращающие первоначальный характер музыки — томно задумчивый, с оттенком щемящей грусти. Таким образом, возникает замкнутое, наподобие круга, художественное пространство, заполненное единым в образном ключе лирическим высказыванием<sup>2</sup>.

По свидетельству Д. Гагауза, при формировании замысла произведения инструменты ансамбля сразу же были индивидуализированы в семантическом плане. Скрипка олицетворяла собой влюбленную девушку, виолончель мыслилась как сам парень, оглан, партия фортепиано воплощала образ родной гагаузской земли. Не случайно, поэтому, основное значение в тембровом развитии произведения принадлежит струнным инструментам, а фортепиано выполняет фоновую функцию.

Музыкальный материал произведения включает темы инструментального и вокального происхождения. Вокальное начало проявляется в мелодических вариантах народной песни *Оглан*; материал инструментального характера претворяет черты

<sup>1</sup> В переводе с гагаузского *оглан* — парень, юноша.

<sup>2</sup> Поскольку партитура произведения издана в 2004 г. в издательстве *Pontos*, для подтверждения высказываемых тезисов приводятся ссылки на соответствующие такты данного издания [1].

импровизационных наигрышей и танцевальных мелодий. В целом, интонационно-тематическая конструкция произведения выстраивается из сопоставления трех тематических образований: импровизационной темы вступления (обозначим ее литерой *a*), темы песни *Оглан* (тема *b*), являющейся основной для данного сочинения, и темы срединного танцевального раздела (тема *c*). Контраст между ними подобен различию разных граней единого лирико-эпического образа. Тема вступления (*a*), своими мелодико-ритмическими контурами напоминая тему Шехеразады из симфонической сюиты Н. Римского-Корсакова, трепетна и хрупка. Песенная тема (*b*) вызывает ассоциации с мелодией *Персидского хора* из *Руслана и Людмилы* М. Глинки, она пластична, неспешна и печальна. Прихотливо узорчатая и извилистая по мелодической линии тема середины (*c*) ассоциируется с плавными женскими танцами. Родство между ними обусловлено общим восточным колоритом музыки, ладовым единством (обилие увеличенных секунд), богатством мелизматике.

Начальный раздел пьесы (*A*: тт. 1–28) написан в простой трехчастной форме (*a – b – a<sub>1</sub>*), в которой крайние построения, основанные на теме *a*, поручены фортепиано, а середина базируется на теме *b* и представляет партии всех трех ансамблистов. Тем самым автор словно подчеркивает мысль, что экспозиционное значение принадлежит именно срединному разделу (*b*), а обрамляющие его участки формы (*a* и *a<sub>1</sub>*) являются вступительным и дополняющим.

В фортепианном вступлении (оно изложено в форме вариантно повторенного предложения: тт. 1–11) содержатся все ладовые и метроритмические параметры музыкального материала: тональность дважды гармонического *a-moll*, квинтовый амбитус основного мелодического мотива (опорные точки которого украшены выписанными, как бы расшифрованными форшлагами), секвентное строение мелодии, вариантность как главный принцип формообразования. Фортепианная фактура содержит три контрастных компонента: басы, берущиеся на педали в начале каждого такта и образующие линию плавного погружения в глубины низкого регистра, терпкие аккордовые комплексы в среднем отрезке диапазона, придающие звучанию пряный колорит, и мелодия, которая должна прозвучать так, словно ее исполняет струнный щипковый инструмент наподобие гагаузской тамбуры или турецкого тара (см. тт. 1–4).

На протяжении вступления трижды меняется темп (*Moderato, Vivo, Lento*), встречаются указания типа *ritenuto* и *a tempo*, что подчеркивает свободный, импровизационный характер музыки. Постепенно мелодия растворяется в квинтово-октавных переборах и замирает в высоком регистре. Далее на протяжении двух тактов готовится появление основной темы произведения. В этот момент звучат аккорды, изложенные арпеджиато и имитирующие переборы струн.

Начало раздела *b* (тт. 12–23) ознаменовано вступлением всех инструментов. Их функции распределяются следующим образом. Скрипка ведет песенную мелодию. У виолончели звучит экспрессивный подголосок, сочиненный в двойном контрапункте октавы к основной мелодии. Это способствует консонантной мягкости звучания и дает возможность в дальнейшем производить вертикальные перестановки голосов без потери благозвучности. Одновременно данное качество подчеркивает образно-эмоциональное и интонационное единство обеих тем и служит подтверждением авторской трактовки инструментов как репрезентантов главных персонажей народной песни. На сильных и

относительно сильных долей тактов соотношение скрипичной и виолончельной партий обрисовывает совершенные и несовершенные консонансы (ч.1, ч.5, м.3, б.3), которые должны прозвучать выразительно и прочувствованно. У струнных много выписанных мордентов, имеющих целью не столько украшение мелодии, сколько придание ей ориентального колорита. Эти *quasi*-мордентовые ритмические формулы таят в себе большую опасность неровного исполнения: здесь важно аккуратно артикулировать каждый звук, не «выстреливая» мелкими длительностями и не застревая на более крупных.

Партия фортепиано создает гармонический фон. Партии двух рук пианиста должны мыслиться как разные тембровые компоненты ансамбля: в партии левой руки крупными длительностями проводится неспешная басовая мелодия, партия правой руки, в продолжение вступительного раздела, имитирует звучание струнного инструмента, на котором мягко перебираются аккорды.

Данная тема написана в форме периода из трех симметричных предложений (4+4+4), где третье предложение является повтором второго с вертикальной перестановкой голосов и тембровыми изменениями  $(a - b - b_1)^3$ . Предложения отчетливо делятся на двухтактные фразы. При этом каждая фраза имеет контуры закругленной динамической волны: *crescendo – diminuendo*. Такая периодичность структуры таит в себе опасность раздробленности исполнения. Чтобы ее преодолеть, необходимо почувствовать общую линию развития: движение к кульминации в начале второго предложения и спад к его окончанию.

Местная реприза ( $a_1$ : тт. 24–28) сокращена; она производит двойственное впечатление. С одной стороны, она замыкает собой весь начальный раздел формы, перекидывая арку к первым тактам произведения; с другой стороны, завершаясь неустойчивой доминантовой гармонией и подводя к началу следующего раздела  $A_1$ , она воспринимается как еще одно вступление, варьирующее материал предыдущего. Варьирование затрагивает ритмический профиль мелодии, не касаясь ее гармонизации и структуры.

Раздел  $A_1$  (*Allegro moderato*: тт. 29–60) в структуре целого бифункционален: здесь экспонирован второй вариант основной темы ( $b_1$ ), представлено его мотивное развитие и достигнута первая кульминация. Этим объясняется структура раздела: простая двухчастная развивающая форма ( $a - a_1$ ). Первая часть представляет собой период из трех равновеликих предложений (4+4+4), аналогичный периоду из раздела  $A$ . В первом предложении совершается модуляция из *a-moll* в *c-moll*, во втором и третьем предложениях двукратно проводится гармонический оборот  $t - DD - D$  в *c-moll*, весь период завершается полной совершенной каденцией в натуральном ладу. Мелодическую функцию здесь, как и при первом проведении темы, выполняют струнные, в партии фортепиано разворачиваются фигурации, напоминающие переборы турецкого кануна (варианта русских гуслей).

Вторая часть простой двухчастной формы начинается проведением тематического материала третьего предложения в партии фортепиано как дополнение к периоду, но сразу

---

<sup>3</sup> Функцию главного мелодического голоса в начальных двух предложениях выполняет партия скрипки, в третьем предложении мелодия излагается в партии виолончели. Фортепиано везде играет роль сопровождения, что примечательно с точки зрения авторской трактовки инструментов.

же превращается в развивающее построение вследствие секвенцирования одного из мотивов главной темы. Поначалу этот мотив имеет четырехдольную величину, потом сжимается до двух долей и в таком виде транспонируется по целым тонам вниз, образуя небольшой фрагмент тонально неустойчивого звучания (тт. 48–56). В т. 57 устанавливается гармония вводного септаккорда главной тональности, который далее разрешается в тонику одноименного мажора. Весь этот дополняюще-развивающий раздел строится на возрастании динамики и завершается громогласным *fff*. Кульминационное значение данного раздела подчеркивается плотностью фортепианной фактуры и охватом большого звуковысотного пространства.

Выразительность раздела *B* (*Andante sostenuto*: тт. 61–75), написанного в форме варьированно повторенного периода ( $a - a_1$ ), создается в первую очередь мелодическими средствами. Это лирический диалог виолончели и скрипки на материале, производном от темы *a*. По образно-эмоциональному смыслу его можно уподобить любовному дуэту, в котором молодой пастух и его девушка признаются друг другу в своих чувствах. В партии фортепиано, на фоне которой разворачивается этот диалог, содержатся разложенные в виде арпеджио аккорды, поддерживающие опорные точки мелодии. В тональности *d-moll* господствуют автентические обороты, причем на роль устоя в равной мере претендует как тоника, так и гармоническая доминанта. И лишь последний аккорд данного раздела снимает противоречие между ними в пользу тонального центра *d*, который, возникая при разрешении  $D_7$ , окрашивается мажорным колоритом.

Раздел *C* (*Piu mosso*: тт. 76–104) в образном плане контрастен. Если в предыдущих частях формы раскрывалось чувство любовного жара и тоски героини, то здесь печаль сменяется воспоминаниями о веселых танцах гагаузских народных хору, в которых девушка участвовала вместе со своим любимым. Этот раздел образован троекратным чередованием пары периодических построений:  $a - b$ ,  $a - b$ ,  $a - c_b - b$ , каждое из которых состоит из четырех тактов. Они родственны по материалу. Последовательность ровных восьмых длительностей в элементе *a* и сочетание восьмых с четвертями в элементе *b*, при размере 12/8, акцентирование начала каждой трехзвучной группы, кружащая волнообразная мелодия и прозрачная ансамблевая фактура — все способствует созданию характера легкого танцевального движения, которое выдерживается до конца данного раздела формы. Гармоническое развитие строится из последования трезвучий тоники, субдоминанты и доминанты в тональности *g-moll*. При повторении тематических элементов происходят вертикальные перестановки голосов (в двойном контрапункте октавы), используются октавные и аккордовые дублировки, канонические имитации.

Структурная дробность данного раздела может представлять трудность для исполнителей при поиске общей линии драматургического процесса. Можно предложить следующий вариант его исполнительской трактовки. Тт. 76–79: контраст *p* (скрипка) и *mp* (виолончель) при первом изложении реплики *a*. Тт. 80–83: однотипное проведение у скрипки и виолончели реплики *b* (начало на *sf* и быстрый уход к *mp*). Тт. 84–87: два контрастных проведения элемента *a* у фортепиано (на *f* и *mf*). Тт. 88–91: при каноническом проведении элемента *b* ярко показать начало реплики в партии каждого инструмента и деликатно отойти к *mf*. Тт. 92–99: проведение элементов *a* и *c* выстроить по линии постепенного *diminuendo*. Тт. 100–104: наиболее насыщенный по фактуре канон

на элементе *b* представить как внезапная кульминация, «вспыхнувшая» на *sf*. Таким образом определится единое (хотя и волновое) движение к кульминации.

Следующая далее реприза раздела *B* (*B*<sub>1</sub>: тт. 105–129) расширена по сравнению с его экспозицией: к повторенному периоду добавлен раздел завершающе-развивающего характера. При этом собственно реприза (тт. 105–117) практически не содержит видоизменений первоначального тематического материала, сюда включены лишь незначительные элементы мелодической вариантности в партиях струнных. Расширение же формы (тт. 118–129) решено как главная динамическая кульминация произведения. Здесь охватывается большой звуковысотный диапазон в партиях всех инструментов, учащается ритмическая пульсация, создающая впечатление ускорения движения, содержится несколько волн нарастания и спада динамики, завершающихся грандиозным *fff*. Однако, с нашей точки зрения, столь яркая кульминация оказывается здесь мало подготовленной и обоснованной драматургически, поскольку собственно музыкальных средств для ее реализации оказывается недостаточно. Интонационно-тематическое развитие (мотивное, вариационное или какое-либо другое) здесь отсутствует. Гармоническое движение ограничено последованием трех уменьшенных вводных септаккордов. При этом в левой руке фортепианной партии образуется причудливый целотоновый ход *gis-fis-e-d*, обрисовывающий крайними звуками интервал тритона, что воспринимается не очень органично при очень простой в целом (преимущественно автентической) гармонической основе всего материала. Да и крайние точки всей данной гармонической последовательности (тоника тональности *A-dur* в т. 118 и ее же доминанта в тт. 127–129) не могут обосновать помещенного между ними интенсивного динамического подъема.

Для того, чтобы исполнительскими средствами оправдать фактурно-динамическое нарастание в тт. 118–127, можно рекомендовать трактовать данное построение как единую, неделимую каденцию-дополнение, примыкающую к разделу *B*<sub>1</sub> и расширяющую его масштабы. Тогда последний раздел формы (*A*<sub>2</sub>), который возникает после пафосно звучащих доминантовых септаккордов (тт. 127–129), будет восприниматься как гимническая, жизнеутверждающая кода, построенная на материале главной темы сочинения и провозглашающая о триумфе всепобеждающей любви. В результате, лирико-эпическое в своей сущности сочинение Д. Гагауза *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано приобретет элементы патетики и драматизма.

Подытоживая сказанное, суммируем. Произведение Д. Гагауза показательно, прежде всего, в связи с использованием в его тематическом профиле ярких и самобытных мелодий гагаузского фольклора. Оно представляет интерес и в плане возможного его включения в индивидуальные планы студентов по классу камерного ансамбля в музыкальном вузе<sup>4</sup>.

### Библиографические ссылки

1. GAGAUZ, D. *Trio "Oglan" keman, viyolonsel ve piyano için*. Chișinău: Pontos, 2004.
2. КОЗЛОВА, Н.; ЦИРКУНОВА, С. *Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова)*. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Arta muzicală. Chișinău, 2011, p. 133–142.

<sup>4</sup> Об этом, в частности говорится в другой статье Н. Козловой и С. Циркуновой [2].