

**АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
КАНТАТЫ *НАШИ ЗОРИ* С. ЛОБЕЛЯ**

**PARTICULARITĂȚILE ARHITECTONICE
ALE CANTATEI *ZORILE NOASTRE* DE S. LOBEL**

**ARCHITECTONICAL PECULIARITIES
OF THE CANTATA *OUR DAWN* BY S. LOBEL**

НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,

преподаватель, Приднестровский институт искусств,
докторантка, Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

**CZU 784.5(478)
784.5:781.6**

Автор статьи анализирует музыкальную архитектуру кантаты Наши зори С. Лобеля (1954), отталкиваясь от поэтической формы стихотворений Е. Букова, положенных в основу произведения. Использование куплетно-вариационной формы для большинства частей кантаты объясняется, исходя из отмечаемого следования образцам народной поэзии, с одной стороны, а также из обращения к жанру советской массовой песни с ее образной системой и риторикой – с другой. Наблюдая тенденцию к укрупнению разделов путем объединения куплетов исходной формы и разные способы их композиционной группировки (периодический

повтор, тональная транспозиция и т.п.), автор приходит к выводу о присоединении других формообразующих принципов (рондальности, сонатности, концентричности) и образовании формы второго и даже третьего планов, продемонстрированной на примере первой части кантаты.

Ключевые слова: кантата, Наши зори, хор, архитектоника, куплетно-вариационная форма, форма второго плана

Autorul articolului analizează arhitectonică muzicală a cantatei *Zorile noastre* de S. Lobel (1954), pornind de la forma poetică a poeziilor ale lui E. Bucov care stau la baza lucrării. Utilizarea formei strofice variaționale pentru mai multe părți ale cantatei este explicată, reieșind din constatarea urmării exemplelor ale poeziei populare, pe de o parte, precum și din adresarea compozitorului la genul de cântec sovietic de masă, cu sistemul său de imagini și retorica – pe de altă parte. Observând tendința de consolidare prin combinarea strofelor din forma originală și diferite moduri de grupare compozițională (repetare periodică, transpunere tonală, etc.), autorul ajunge la concluzia despre asocierea altor principii formative (principiul de rondo, de sonată, de formă concentrică) precum și despre constituirea formei de planul doi sau chiar și trei care este exemplificată în baza primei părți a cantatei.

Cuvinte-cheie: cantată, *Zorile noastre*, cor, arhitectonică, forma strofică variațională, forma de planul doi

The author analyses the musical architectonics of the cantata *Our Dawns* by S. Lobel (1954), starting from the poetic form of E. Bukov's poems, which are the basis of the work. The use of the modified strophic form for most parts of the cantata is explained in terms of following the samples of folk poetry, on the one hand, and also from the appeal to the genre of the Soviet mass song with its images and rhetoric system, on the other. Observing the tendency to enlarge the sections by integrating the strophes of the original form as well as different methods of their compositional grouping (periodic repetition, tonal transposition, etc.), the author comes to the conclusion about the association of other form-building principles like rondo, sonata, concentric structure, that led to the formation of the second and even the third plan form.

Keywords: cantata, chorus, architectonics, modified strophic form, second plan form

Кантата *Zorile noastre* (*Наши зори*) для солистов, смешанного хора и оркестра была написана начинающим композитором С. Лобелем в 1954 г. на текст известного поэта Е. Букова и посвящена 30-летию Молдавской ССР. Пятичастное произведение представляет несомненный исторический интерес не только как документ эпохи, отражающий определённые тенденции современного им этапа музыкальной культуры, но и в перспективе эволюции этого чрезвычайно востребованного жанра в творчестве композиторов Республики Молдова. Кантаты конца 1940-х – начала 1950-х гг. важны и с точки зрения накопления композиторского мастерства, так как на их основе осваивались крупные формы вокально-симфонической музыки: формировалась национально-характерная образная сфера, тематизм и приемы его развития, а также отрабатывались соответствующие композиционные принципы. Особенности архитектоники и формообразования этой крупной кантаты С. Лобеля, рассмотренные на примере ее первой части, и стали объектом изучения в данной статье.

В кратком очерке, посвященном биографии и творчеству композитора С. Лобеля, Е. Ткач описывает в общих чертах содержательный план кантаты *Наши зори*, упоминая названия пяти частей произведения: I ч. – *От Днестра до Волги*, II – *Горький лист белладонны*, III – *Яблоки на ветвях смеются*, IV – *По долинам льется дойна*, V – *Финал* [1, с.119-120]. Однако в имеющемся рукописном хоровом клавире 1954 г. названия частей, кроме первой, отсутствуют.

I ч. – *Andante sostenuto* (180 тт.), озаглавленная *De la Nistru pîn-la Volga* (*От Днестра до Волги*), начинается небольшим инструментальным вступлением торжественного характера, характеризующимся чередованием двух контрастных тематических элементов: распевно-унисонной фразы с кварто-квинтовой основой и фанфарно-аккордового возгласа. Контраст создается не только фактурными, но ритмическими, мелодическими и гармоническими средствами. Первый элемент выдержан ровными четвертными в унисонно-октавном изложении в верхнем регистре и представляет собой мелодическую волну, устремленную вверх, с характерным украшением перед последним, наивысшим звуком. Второй элемент представляет собой ритмический оборот с пунктирным ритмом, в котором слабое время дробится на три коротких ноты, образующие триоль: четверть с точкой и триоль шестнадцатых, с последующими ровными четвертными

или половинными длительностями. Триоль обостряет пунктирный ритм, сообщая фанфарному звучанию дополнительное качество барабанной дроби, что в целом усиливает его приподнято-торжественный характер. Музыкальный материал такого рода обычно относится к сигнальным формулам, задача которых – призыв к слушательскому вниманию, с одной стороны, и создание бодрой, торжественной эмоциональной атмосферы – с другой.

Частая смена размеров (9/4, 7/4, 5/4, 4/4, 6/4) и соответствующая им разная длина фраз обеспечивает гибкость тематического развития. При этом очевидно, что в основе и распевно-гимнического, и фанфарного оборота лежит равномерная пульсация четвертями в размере 4/4, в котором происходит расширение в зоне завершения фразы. Чередуясь, оба элемента варьируются и развиваются в гармоническом отношении путем терцовых сопоставлений: E – G, F – As, до установления тремолирующего органного пункта на Fis (тт. 7–10), который оказывается доминантовым звуком в тональности основного раздела H-dur, и ретроспективно все вступление оценивается как расширенный каданс – предъикт к основной тональности. С установлением в т. 7. органного пункта связано утверждение не только тональности (появление при ключе знаков альтерации – пять диезов), но и первого, гимнического элемента. Он опускается в нижний регистр, в малую октаву, начиная свое поступательное восходящее движение ровными четвертями в октавном движении *cresc.* на тремоло в глубоких басах к тоническому аккорду H-dur tutti.

Хор вступает с той же темой широкого дыхания из вступления, на которой будут построены многие разделы первой части кантаты. Однако хор исполняет эту тему на текст „Zorile țării n-au hotare” в новом, более подвижном темпе *Allegro moderato*, что придает ей жизнерадостный характер. Композитор строго соблюдает синтаксис стиха, поэтому мелодия хора складывается из двухтактных фраз схожего ритмического оформления:

Текст: ритм	/ — / — — / — / —
Текст	Su-nă rod-ni- ca mun-că no-uă, Mer-ge o -mul voi-os și ta-re.
Музыка: ритм	— — / — — / — — /

Периодическое членение стиха подчеркнuto аккордом на *sf* (на T или D) инструментального tutti, приходящимся на сильную долю каждого второго такта, при паузе перед началом хорового двутакта. Данная метро-синтаксическая схема сохраняется на протяжении крайних частей – A и A₁ – трехчастной формы. Однако парная рифма стиха (aa bb) не поддержана в его музыкальном решении, и это позволяет композитору развивать мелодические фразы в гармоническом отношении, изменяя их окончания. В то же время варьированное повторение первых двух двухтактных фраз aa₁ и обновление хоровой мелодии в следующих двух – bb₁, вызванное изменением ритма стиха во второй половине каждого из первых четырех четверостиший, а также сохранение этой схемы на всем их протяжении свидетельствует в пользу куплетно-вариационной формы первой части A.

Выбор такой музыкальной архитектоники композитором полностью соответствует неслучайным по форме, ритму и образному строю стихам Е. Букова. Поэт, с одной стороны, явно следует образцам народной поэзии, с одушевлением Днестра (песня Днестра) – «Nistrul zîce voiosul cînt», использованием типичного для молдавского фольклора флористического («растительного») зачина «frunză verde, albă floare», который осмысливается как символический, идеализированный образ цветущего сада. А образ цветка как олицетворения расцвета, цветения, и солнца как источника жизни – поставлены в тексте рядом со словом «жизнь» и «страна» («viață, floare», «țară soare» «viața ni-i de soare plină»). С другой стороны, в стихотворения Е. Букова вплетены образы труда, образы, рождающие чувство гордости за свою страну и народ, нередко соединяемые с типично советской риторикой. Встречаются характерные для советских

кантат средства поэтического словаря, как например, устойчивые образы-эпитеты – красное знамя («drapelul roş al slobodei»), братство народов, родная страна и др. Таким образом, по своему жанровому наклонению первая часть кантаты *Naşii zori* может быть определена как славение-величание, обретающее в трактовке поэта, а вслед за ним и композитора – С. Лобеля, некоторую национальную специфику.

Куплетно-вариационная форма в первой части кантаты обнаруживает тенденцию к укрупнению, к объединению четырех куплетов в двухчастную композицию типа **A – A₁**. В первом куплете «Zorile ţării n-au hotare» доминирует хор, поддержанный скупым инструментальным аккомпанементом – как настройка в начале строк. Во втором куплете «Şi-n Ucraina...», в разделе **b** мелодия секвенцируется, происходит более активное тональное развитие, затрагивающее тональности *A-dur, D-dur*. Наблюдаются изменения и в организации хоровой фактуры, которая распадается на два перекрестных слоя: сопрано, которым по-прежнему поручено исполнение мелодии, дублируются в сексту тенорами, а альты с басами, находящиеся в интервальном соотношении децимы, выполняют функцию гармонического заполнения аккордов. Обращает на себя внимание инструментальное сопровождение, в котором интонируется ровными половинными длительностями нисходящий звукоряд дорийского *h* с высокой IV ступенью.

Третий («Satele cresc») и четвертый («Mîndru este norodul Țării») куплеты выполнены как динамическая реприза первых двух, динамизация касается в основном инструментальной партии, изложенной плотными аккордами *tutti*, украшенными аподжиатурами к каждой сильной доле такта. При этом первый куплет повторяется почти точно в третьем, а в четвертом незначительно варьируется мелодия и упрощается гармония в разделе **b₅**, что отражает следующая схема: **a a₁ b₄ b₅**.

После небольшой инструментальной интермедии (4 тт.), следующей за частью **A**, начинается часть **B** (тт. 79–110), звучащая в тональности *gis-moll* и включающая два следующих куплета. Тема этой части не вносит особого контраста, так как сохраняется размер 6/4, периодичность двутактовых построений, начало строк со второй доли, и в целом музыкальный материал произведен от тематического элемента **b**, который неоднократно звучал во второй половине каждого из четырех куплетов. В то же время композитор находит новые тембровые краски, поручая исполнение пятого куплета баритону, а его повторение (шестой куплет) – женскому хору. Кроме того, инструментальная фактура этих куплетов существенно изменена.

Более глубокий контраст вносит раздел **C** (тт. 79–110), построенный на новой теме распевно-лирического характера (ремарка *Molto cantabile*). Однако благодаря особенностям своей мелодики, включающей движение по звукам тонического квартсекстаккорда в тональности *Es-dur*, тема, изложенная крупными длительностями в размере 6/4, отличается сигнально-духовым (в данном случае – благородно-певучим, валторновым) звучанием. Патетическая значительность, эмоциональная приподнятость музыки обеспечивается также фигурационным движением восьмыми в инструментальном аккомпанементе, придающем многослойность и наполненность фактуре и создающем эффект укрупнения, ритмического «растягивания» звуков мелодии.

Несмотря на сохранение в данной части трехдольного музыкального размера 6/4, стихотворное сложение в этом куплете меняется на двудольное, что и отражает ритмика крупных длительностей (половинных с точками). Пропадает несовпадение ударений текстовых с музыкально-ритмическими, что придает части более распевный (кантиленный) характер, которого и добивался композитор, указавший своей ремаркой *Molto cantabile*. В целом баритоновая мелодия данного куплета приближается по своему характеру к гимну или оде.

Отметим также, что в разделе **C** усилено фольклорное начало, которое проявляется прежде всего на ладогармоническом уровне. Лад от *es* с повышенной четвертой (*a* ♯) и пониженной седьмой (*des*) ступенями определяется как лидомикселидийский (миксодиагностика по Ю. Холопову), с той лишь разницей, что, в отличие от стабильно пониженной седьмой ступени (признак микселидийского лада), четвертая имеет вариативный характер, появляясь то в

натуральном, то в измененном виде (повышенная), как вводный тон к тонической квинте. Напомним, что использование лидомиксольдийского лада, характерного для музыкального фольклора Балкан и Молдовы, становится характерным идентифицирующим фольклорное начало признаком в музыке композиторов Республики Молдова. Помимо лада, в комплекс выразительных средств входит характерное смещение акцента на слабую долю в конце фраз, вариантное переинтонирование мотивов, аккордово-гармоническая фактура сопровождения с фигуративным голосом внутри.

Раздел С образован двумя куплетами: первый из них поручен партии солирующего баритона (судя по высокой тесситуре $H - es^1$), второй – хоровому составу, при участии *divisi* альтов. Задача фактурного разнообразия решается композитором с помощью возрастания количества голосов: от сольной мелодии тенора он приходит к полному хоровому звучанию. Этот принцип постепенного подключения голосов, проводящих тему, отдаленно напоминает фугато, однако, каждый из вновь вступающих голосов проводит не одну и ту же тему, а следующую строку куплета. Фактура инструментального сопровождения во втором куплете также подверглась изменению: подголосок, укрупненный октавным звучанием и четвертными длительностями, передан в верхний голос.

Структура раздела С I части кантаты *Zorile noastre*

Куплеты	С				C ₁			
	с	d	d ₁	e	с	d	d ₁	e
Тематическое строение								
Исполнители	B solo (тема)				A (тема)	A <i>divisi</i> (тема)	S (тема)	S (тема)
					T	T	T	T
					B	B	B	B
Такты	4	4	4	4	4	4	4	

Объёмная инструментальная связка (тт. 111-124) насыщена отклонениями в тональности бемольной и диезной сфер, нотный материал пестрит знаками #, b и ♯. Цепочка сменяющихся тональностей *b-moll*, *e-moll*, *g-moll*, *Fis-dur*, *H-dur*, *B-dur*, гармонизация нисходящего звукоряда дорийского *b* (*basgfesdescb*) приводит к остановке на D перед началом части **A**₂ в тональности её первоначального изложения – *H-dur*.

Возвращение начального четверостишия и его музыкальной темы означает репризное повторение – **A**₅ – первого куплета, который, как и в части **A**, звучит дважды с изменяющимся текстом: «*Zorile țării n-au hotare*» – **A**₅ (**A**) и «*Şi-n Ucraina*» – **A**₆(**A**₁). Варьирование касается в основном фактуры, уплотняющейся благодаря *divisi*, которое применяется вначале в партии альтов («*Veşnic mîndră fii*»), а затем сопрано (при повторении раздела **B**₃ (т. 149 «*Lunca-i plină*»)).

В разделе **B**₂ (т. 141 «*Lunca-i plină*») по-новому озвучивается исполнявшийся ранее куплет, который на этот раз поручен неполному хоровому составу (*SAT*) в новой тональности *e-moll*. Его варьированное повторение вносит более существенные изменения в вокальную мелодию, исполняемую на этот раз женскими голосами, и в фактурное решение. Уже известная мелодия куплета в октавном удвоении звучит в инструментальном исполнении (т. 149), а контрапунктирует ей относительно новый тематический материал (*h-i*) в партии сопрано, дублированный в терцию и сохраняющий исходное двутактовое синтаксическое членение. Таким образом, данный раздел представлен двумя куплетами одного и того же поэтического текста, но с отличающимся музыкально-интонационным материалом.

Финальное, четвертое проведение ключевой темы *a* с неизменной поэтической фразой

«Zorile țării n-au hotare» (т. 160) вновь содержит существенные изменения. Во-первых, фактурное решение на этот раз включает мужские голоса на *f*, при *divisi* тенора, во-вторых, первые две двухтактные фразы отделяются такими же двухтактными инструментальными проигрышами. Наконец, плотная аккордовая фактура сопровождения на тремолирующей тонической квинте свидетельствуют о заключительном типе изложения, свойственном кодам. Следующие две повторяющихся хоровых фразы в виде движения мелодии по аккордовым звукам тонического трезвучия с уходом на гармонизацию звука g^{\sharp} (VI ступень гармонического мажора) – упрощенный вариант начальной темы *tutti* с участием *divisi* – складываются в шестизвучные аккорды, поддержанные такими же аккордами инструментального сопровождения. Незначительное расширение благодаря укрупнению длительностей происходит на последних словах, подытоживающих основную идею поэтического замысла данной части (как, впрочем, и всей кантаты С. Лобеля): *Sîntem slobozi!* В целом, этот раздел **A₄** является кодой части, построенной на основе начальной темы, цементирующей всю архитектурную конструкцию.

Кода I части кантаты *Наши зори* С. Лобеля – это типичный образец заключения для славильных произведений или частей, которые обычно отличаются укрупнением большинства музыкально-выразительных средств, используемых для выражения главных идей и образов в кантатах советского периода. Среди них: ритмическое расширение; уплотнение фактуры с помощью аккордово-гармонического изложения, вокально-оркестрового *tutti* участием октавных дублировок или аккордового утолщения голосов, возрастания количества голосов хора благодаря *divisi* партий; упрощение тонально-гармонических средств – длительно удерживаемая тоника или повторение автентических оборотов; усиление динамики, как минимум, до *ff*; задействование высокого регистра хора; «выпрямление» мелодии до фанфарно-сигнальных интонаций (движение мелодии по аккордовым звукам либо тонико-доминантовые сопоставления их), артикулируемых с акцентами.

В заключение, обобщим наши аналитические наблюдения. Форма первой части, в своей основе куплетно-вариационная, состоит из большого числа куплетов, для группировки которых композитор прибегает к действию других формообразующих принципов. Так, композиция этой части усложнена, во-первых, постоянным возвращением первых двух куплетов с текстом «Zorile țării» и «Și-n Ucraina» (**A**) в тональности *H-dur*, подвергающихся варьированию и чередующихся с другими куплетами (**B** и **C**), звучащими в иных тональностях, что создает ощущение рондальности. Во-вторых, возвращение раздела **B** и симметричное расположение разделов **A** и **B** по отношению к центральному разделу **C** вносит черты концентрической формы. А тональная транспозиция раздела **B** при его повторении (из тональности *gis-moll* в *e-moll* – *cis-moll* – *E-dur*) придает форме первой части кантаты черты сонатности, напоминая о схеме рондо-сонаты. Таким образом, разные способы группировки куплетов становятся основанием для образования формы второго и даже третьего планов (по В. Протопопову), что, впрочем, характерно для композиторских решений вариационных форм в инструментальной музыке.

Библиографические ссылки

1. *Композиторы Молдавской ССР*. Ред.-сост. А. Скоблинок. Москва: Советский композитор, 1960.