

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ  
МОЛДОВА В РЕДАКЦИИ ДЛЯ ТЕНОРА  
(НА ПРИМЕРЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В. ЗАГОРСКОГО)**

CREAȚII VOCAL-CAMERALE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN  
VERSIUNEA PENTRU TENOR (ÎN BAZA POEMULUI LIRIC DE V. ZAGORSCHI)

CHAMBER-VOCAL WORKS OF COMPOSERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA  
IN THE VERSION FOR TENOR (ON THE EXAMPLE OF A LYRIC POEM BY V. ZAGORSKY)

**СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,**

доктор искусствоведения,  
солист Национального театра оперы и балета имени М. Биешу, Кишинев

**ОЛЬГА ЮХНО,**

и.о. доцента Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Maestru în Artă

**CZU [784.3.087.613.1:780.616.433]:781.68**

**ORCID ID 0000-0002-9845-7441**

*В статье предлагается анализ редакции для тенора и фортепиано одного из лучших сочинений камерно-вокальной молдавской музыки — песенного цикла В. Загорского «Лирическая поэма» на стихи Э. Лотяну, написанного в оригинале для баритона и фортепиано. Авторы рассматривают новый тональный план, возникающий при таком переложении, отмечают достоинства вокальной и фортепианной партий и указывают на новые образные грани, появляющиеся в предлагаемом варианте. Важным аргументом целесообразности подобной редакции является факт имевшего место концертного исполнения романсов данного цикла авторами статьи. Делается вывод о важности предпринятой работы для популяризации камерно-вокального творчества В. Загорского.*

**Ключевые слова:** Василий Загорский, вокальный цикл, редакция, анализ, тенор, фортепиано, транспонирование

*Articolul prezintă o analiză a versiunii pentru tenor și pian a unei importante creații vocal-camerale în muzica moldovenească — ciclul vocal „Poem Liric” de V. Zagorschi pe versurile lui E. Loteanu, scris în original pentru bariton și pian. Autorii articolului se referă la noul plan tonal, ce apare în urma transpunerii, evidențiază particularitățile partidei vocale și a celei de pian, specifică noile imagini figurative în versiunea propusă. Un argument major în favoarea fezabilității unei astfel de redacții este faptul că autorii deja au interpretat cu succes câteva romanețe din acest ciclu pe scena de concert. Concluzia vizează importanța realizării unei noi transpuneri a „Poemului liric”, pentru popularizarea creației vocal-camerale a lui V. Zagorschi.*

**Cuvintele-cheie:** Vasile Zagorschi, ciclul vocal, versiune, analiză, tenor, pian, transpunere

*The article presents an analysis of the version for tenor and piano of one of the most important vocal-chamber compositions in Moldovan music — the vocal cycle „Lyric Poem” by V. Zagorsky on the verses by E. Loteanu, written in the original for baritone and piano. The authors review the new tonal plan, which appears as a result of transposition, highlight the peculiarities of the vocal and piano parts, specify the new figurative images in the proposed version. A major argument in favor of the feasibility of such an adaptation is the fact that the authors have already successfully performed in concert several romances. The conclusion is made regarding the importance of the undertaken effort in popularizing V. Zagorsky’s vocal-chamber works.*

**Keywords:** Vasily Zagorsky, vocal cycle, version, analysis, tenor, piano, transposition

**Введение.** В классической музыке существует немало примеров, когда одно и то же произведение может интерпретироваться разными инструментами, где уже изначально исполнительский состав мог варьироваться, как в случае со скрипичными сонатами В.А. Моцарта, которые входят и во флейтовый репертуар. Из некоторых собственных произведений или сочинений других авторов композиторы делали транскрипции, как Ф. Лист

или Р. Щедрин. В вокальной музыке существует традиция, когда тот или иной романс, даже ария, написанные для одного голоса, может исполняться другим. Например, вокальное сочинение, написанное для высокого мужского голоса, поется высоким женским, если этому не противоречит содержание текста (романсы М. Глинки и др.). Поэтому, если композиторы предполагают подобные разные исполнения, то концертная деятельность сама нередко мотивирует такие изменения, учитывая возможность разнообразить репертуар.

Проблема транспонирования в вокально-исполнительской практике не нова. Человеческий голос максимально может раскрыться только в удобной тональности, которая подбирается с учетом его типа, характера, плотности, а также возраста самого певца. Часто широта репертуарного интереса у отдельных вокалистов способствует включению в концертные программы произведений, написанных для иного типа голоса, которые при правильном транспонировании могут выгодно прозвучать. Известны следующие примеры: П. Чайковский рекомендовал собственный романс «О, если б знали вы...», указанный автором для исполнения тенором, опустить на полтона или тон для баритона, а Д. Шостакович при оркестровке «Песни и плясок смерти» М. Мусоргского для лирико-драматического сопрано Г. Вишневецкой понизил на тон последнюю песню «Полководец».

В молдавской национальной музыкальной культуре также существуют подобные случаи. Например, авторы данного исследования, накопив определенный опыт при исполнении в тональностях для высокого голоса немалого количества камерно-вокальных сочинений Р. Шумана, Г. Малера, М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Свиридова и др., изначально написанных для баритона, баса или меццо-сопрано, адаптировали для тенора романсы молдавского советского классика Василия Загорского (1926–2003)

Вокальный цикл *Лирическая поэма* занимает видное место в его творческом наследии. Произведение можно поставить в ряд с такими творческими удачами композитора как кантата *Кто росу сбивает* (*Cine scutură roua*), *Рансодия* для скрипки, двух фортепиано и ударных, симфония-балет *Памяти Федерико Гарсиа Лорки*, Симфония № 2 и др. Сочиненная в 1957 г., *Лирическая поэма* включает пять песен для баритона и фортепиано на стихи выдающегося молдавского поэта, кинорежиссера и сценариста Эмиля Лотяну. И. Плешкан и В. Ткаченко в статье «*Лирическая поэма*» В. Загорского: к проблеме единства цикла отмечали: «Скомпоновав стихи из разных сборников Э. Лотяну, композитор добился не только определенного стиливого образного единства литературной основы сочинения, но и „резонанса” музыкального и поэтического планов» [1, с.119]. Существует и более поздний, несколько расширенный до шести романсов, авторский вариант для того же типа голоса с симфоническим оркестром, который также переложен для фортепиано. «Таким образом, формально данное сочинение можно отнести к шестичастной сюите» [1, с.117].

Сочинению камерно-вокальной музыки В. Загорский уделял большое внимание, особенно в молодом возрасте. Известный молдавский музыковед Г. Кочарова писала: «Романсам композитора присущи особая сдержанность и самоуглубленность (порой некоторый аскетизм, самоограничение в проявлении эмоций). /.../ Многие страницы камерной музыки В. Загорского утончены и изысканы, в них проявляется своего рода духовный аристократизм автора» [2, с.38]. В. Аксенов, автор статьи о наиболее значительном и зрелом сочинении В. Загорского — последней симфонии, указывая на важность романсового жанра в художественном наследии композитора, свидетельствовал: «Песенность лирических тем из Симфонии №2 навеяна камерно-вокальной музыкой В. Загорского, в основном *Лирической поэмой*» [3, с.45].

Значение названного сочинения в национальном музыкальном искусстве охарактеризовал Е. Клетинич в статье, посвященной 50-летию юбилею В. Загорского: «Несмотря на то, что молдавские композиторы издавна обращались к жанру романса,

*Лирическая поэма* явилась первым в республике (МССР. — *Авт.*) циклическим камерным вокальным сочинением» [4, с.16]. Далее Е. Клетинич сообщал, что в нем: «не могли не отразиться некоторые черты, незадолго до этого появившихся и сразу получивших широкую популярность, вокальных циклов Шостаковича и Свиридова» [4, с.16]. Однако он утверждал, что опус В. Загорского глубоко индивидуален, «в нем воплотились лучшие стороны дарования композитора — сокровенный лиризм и романтическая возвышенность, поэтическое восприятие молдавского народного искусства, элементы которого стали плотью и кровью авторского стиля» [4, с.16]. Стилиевые черты анализируемого цикла определили И. Плешкан и В. Ткаченко: «Известно, что лирическое начало является доминирующим в творчестве композитора, особенно в камерно-вокальных жанрах, позволяя назвать В. Загорского „последним романтиком“ молдавской музыки» [1, с.118]. Действительно, данное произведение стало, в своем роде, знаковым для музыкальной эстетики советской послевоенной эпохи.

**Адаптация вокального цикла *Лирическая поэма* В. Загорского для высокого мужского голоса и фортепиано.** Произведение, написанное для баритона и фортепиано, в 2018 г. было адаптировано для высокого мужского голоса с сопровождением рояля авторами данной статьи. Причиной появления такого варианта стало следующее соображение. В оригинале вокальная партия помещена В. Загорским в верхний участок баритонового диапазона, что само собой диктовало исполнение данных романсов лирическим типом среднего мужского голоса, обладающего яркими верхними нотами. Отталкиваясь от этого положения, авторы (обладатель лирического тенора и пианистка) предприняли попытку исполнить несколько высокотесситурных песен, предназначенных для баритона, и обнаружили, что они вполне удобны для тенора. Этому способствовали общее лирическое настроение произведения, юный мужественный образ, предлагаемый поэтом и гибкая вокальная линия мелодий. В итоге цикл был транспонирован с учетом удобства для голоса. Насколько возможно, были соблюдены композиторские тональные соотношения внутри цикла. Неоднократное успешное исполнение авторами настоящей статьи трех романсов (*Гимн*, *Вечерняя песня* и *Диалог*) на концертной эстраде подтвердило на практике правильность решений.

Открывает произведение *Гимн (Imn)*. По нашему мнению, исходя из смысла стихов, более удачным было бы название *Гимн любви*, напоминающее песню Р. Штрауса с идентичным названием (*Liebeshymnus*, ор.32, No.3). Экзальтированность и пафос роднят оба сочинения, исполняемые в рекомендованном неспешном темпе. О *Гимне* В. Загорского Е. Клетинич писал: «Эмоциональная приподнятость, романтическая восторженность отличают первый романс, выполняющий в цикле функцию музыкально-поэтического эпиграфа» [5, с.37]. С. Циркунова, указывая на народно-жанровые истоки тематизма данного номера, отмечала специфическое триольное движение в фортепианной партии, связанное с имитацией народного танцевального жанра: «Его обобщенно-танцевальный смысл усилен ритмическими рисунками, восходящими к жанру *хора mare*» [6, с.51]. Тональность данной песни, написанной в предельно высокой тесситуре для баритона, была поднята из *A-dur* в *B-dur*, обеспечив тем самым более яркую подачу голоса у тенора, а также более удобное расположение кисти пианиста на клавиатуре. Гибкая вокальная партия легка и удобна для исполнения, она позволяет максимально раскрыть такие достоинства высокого мужского голоса как кантилену и тембр. Будущим исполнителям-тенорам можно порекомендовать мыслить данную песню в немного более подвижном темпе, нежели авторское *Andante patetico e maestoso*. Оркестрово насыщенный, хотя и однотипный по фактуре аккомпанемент значительно усложняет работу концертмейстера, вплоть до того, что приходится существенно редуцировать фактуру фортепианной партии. При сдвиге темпа пианисту рекомендуется не сосредотачивать особого внимания на каждом звуке нисходящих триольных пассажей, а опираться на пульсацию четвертными долями.

Следующий номер цикла в русском варианте называется *Вечерняя песня* (*Cântec de amurg*), хотя более точным переводом названия с румынского была бы *Песня на закате*. Данный романс является наиболее мелодичным и органичным из всего произведения, он лишен патетики предыдущей песни. Е. Клетинич писал: «Ласковым лиризмом, светлой элегической печалью проникнут второй романс» [5, с.39]. И. Плешкан и В. Ткаченко уточняют: «В свою очередь, в *Cântec de amurg* композитор опирается на импровизационную природу и особенности интонирования молдавской дойны» [1, с.119]. Первые два номера контрастны по настроению, но все же спаяны в единый микроцикл.

Решено было повысить вторую песню также на полтона, оставив авторское соотношение параллельных тональностей (*B-dur* — *g-moll*). Этому также благоприятствовала напевная мелодика романса с невысоким уровнем динамики, не требующей захвата верхнего участка тенорового диапазона. Хочется обратить внимание, что данный номер сложен, требует хорошей музыкальной подготовки вокалиста: точной интонации и богатства тембровой палитры. По нашему мнению, в нем выгодно может звучать высокий мужской голос, владеющий *legato u mezza voce*, при условии мягкой подачи и осветленного тембра. Аккомпанемент романса, несмотря на обилие модуляций и хроматических пассажей, прост и удобен как в оригинальной тональности *fis-moll*, так и в новой. Он требует от пианиста тонкости и разнообразия красок в динамике и тембральном звучании роля.

Третья песня *Интермеццо* (*Intermezzo*) выполняет функцию связи между первым микроциклом лирического характера и последующим эпическим *Диалогом*. На интермедийное значение номера указывает не только название романса, но и общая хроматизация музыкального языка [1, с.120]. Однако за скромным заголовком (аналогия с поздними фортепианными миниатюрами И. Брамса) скрывается насыщенная эмоциональность глубокого содержания, в данном случае — ощущение сладостного мгновения счастливого любовного свидания. «Начавшаяся спокойным простым напевом, вся эта часть вырастает в единую линию развития, ведущую к яркой полнозвучной мощной лирической кульминации, венчающей не только эту часть, но и все, что было до этого», — отмечает молдавский музыковед Е. Вдовина [7, с.123]. В случае с данной песней сохранить авторское соотношение тональностей с предыдущей, повысив ее на полтона, не удалось, так как возможный *H-dur* придал бы романсу лучезарную краску финального номера. Транспорт на целый тон (из *B-dur* в *C-dur*) оказался намного удачнее, в том числе и для певца, голос которого в насыщенной высокотесситурной кульминации возносится до высокого *as<sup>1</sup>*, полно раскрывая теноровый вокально-тембровый потенциал.

Решение исполнять *Интермеццо* в *C-dur* также было связано с проблемой повышения последующей песни *Диалог* (*Dialog*), написанной в *F-dur*. Чтобы избежать шестизначной диезной тональности *Fis-dur*, специфически характерной для композиторского вокального письма начала XX в. (К. Дебюсси, Р. Штраус), а также, чтобы ноты зрительно могли быть удобно прочитаны исполнителями ввиду многочисленных модуляций и тональных отклонений, *Диалог* транспонирован на тон в *G-dur*. Этот шаг обеспечил не только сохранение характера и атмосферы данного произведения, диктуемых авторскими указаниями *Con calore u ardente*, но и их усиление, благодаря диезной тональности. Он также способствовал выдерживанию доминантного соподчинения двух номеров, явно задуманного автором для плавного перехода (*C-dur* — *G-dur*).

О четвертой песне *Лирической поэмы* Е. Вдовина пишет: «Диалог сына неба, гордого сокола, с сыном земли — человеком, воплощает мысль автора о беспредельном величии родного края, о любви к родине, о не разрывной связи с нею. *Диалог* звучит в эпическом колорите, от музыки веет мужественной силой, величавым покоем, гордой уверенностью» [7, с.124]. *Диалог* образует самостоятельно второй микроцикл произведения [1, с.121]. Построенный в форме

вариаций на тему из гайдуцких песен, данный номер является не только центром всего сочинения, но и его философской кульминацией. Этот факт подтверждается масштабностью номера, мощной декламационностью и пафосно-оркестровой риторикой коды. Голос тенора здесь звучит ярко и сочно из-за высокой тесситуры и императивных кварттовых и квинтовых скачков наверх (напоминая о начальном *Гимне*), что требует особой физической выдержки и хорошей вокальной формы от певца. Авторское обозначение темпа и характера исполнения *Adagio ma non troppo. Con calore* уместно изменить в сторону некоторого ускорения, сохранив рекомендованную пылкость и страстность в интерпретации, что придаст больше легкости. Известно также, что пение тенора в медленном темпе на переходных нотах трудно и не усиливает эстетического эффекта. Партия рояля, особенно в последнем разделе песни, не должна быть излишне перегружена громким звучанием и требует точно выстроенного динамического расчета в соответствии с возможностями голоса. Фортепианная постлюдия, построенная на однотипных фигурациях, исполняется с ощущением продолжения развития вплоть до завершающего проведения темы в основной тональности.

Финальный раздел цикла образуют две последние песни *Лэутарская (Lăutăreasca)* и *Пої, скрипка (Cântă, vioara)* написанные в народном молдавском стиле, хотя Г. Кочарова считает, что: «даже в сочинениях, опирающихся на народные истоки, например, *Лирической поэме*, роль фольклорных элементов достаточно опосредованная» [2, с.38]. *Лэутарская* — песня, построенная на мотивах и структуре молдавского народного танца сырба, что придает ей мелодическую простоту и живость характера, несмотря на минорный колорит. Она явно контрастирует с предыдущими номерами, выполняя функцию эмоциональной разрядки. Вокальная партия, написанная в средней части баритонового диапазона, поэтому транспонирование для тенора на тон (из *f-moll* в *g-moll*) считается оптимальным: сохраняются почти та же интенсивность голоса и бемольная сфера. При исполнении данного произведения существует опасность для певца нечетко артикулировать текст в быстром темпе. Чтобы этого избежать, рекомендуется вначале репетировать в более медленном темпе с подчеркиванием главных слов во фразах, сохраняя легкость подачи и даже утрировать согласные. В теноровом исполнении можно сохранить авторское обозначение темпа *Allegro ma non troppo. Animato*: общая танцевальность песни обеспечит свободу вокализации в центральной части диапазона, также как и отличная дикция. Быстрый триольный «цимбальный» аккомпанемент прозрачен и ясен, пианистически удобен, за исключением второго раздела, где необходимо разграничивание фактурных планов. Фортепианная партия, несмотря на основной нюанс *forte*, должна быть исполнена легко. Здесь она «берет на себя основную нагрузку по воссозданию жанрово-коммуникативной ситуации, типичной для сырбы» [6, с.44].

Завершающая цикл масштабная песня *Пої, скрипка* — эпилог всего произведения, является наиболее сложным номером сочинения. «Звучащая в ритме народного танца — хоры, суммирующая в тексте все предыдущие образы (любви, природы, искусства, молодости, свободы), она убедительно венчает цикл и вместе с тем заставляет вспомнить о первой части, с которой связана фактурно, тонально и интонационно», — пишет Е. Вдовина [7, с.127]. Для исполнителей песня представляет немало трудностей. Она требует от певца точности интонации и ритма, удержания высокой позиции при пении восходящих и остигатных мотивов, даже физической выдержки. От концертмейстера, прежде всего, внимания и распределения сил. Так как данная песня в соотношении с первым номером образует арку, то ее интерпретация желательна в новой тональности *Гимна B-dur*. Это незначительное повышение из *A-dur* в *B-dur* благотворно сказывается на голосе тенора (он звучит ярко, но не надсадно) и фортепианной игре. Известно, что бемольные тональности более удобны для вокалиста и пианиста. Авторский темп *Moderato* можно сохранить, либо несколько ускорить по желанию исполнителей, главное —

придерживаться упругого метроритма. Насыщенная, оркестрово написанная фортепианная партия требует максимально гибкой фразировки в повторяющихся фигурациях и разнообразия штрихов при доминировании *legato*. Некоторые ее элементы (трехдольный размер, изобразительный фон мелодии скрипки) заставляют вспомнить аккомпанемент песни Р. Шумана *Das ist ein Flöten und Geigen...* (*Напевом скрипка чарует ...*), op.49, No.9 из цикла *Dichterliebe* (*Любовь поэта*).

При исполнении *Лирической поэмы* целиком перед музыкантами возникает ряд художественных задач, однако «важнейшей остается проблема единства интерпретации» [1, с.122]. Разнохарактерные номера должны связываться с учетом общих намерений певца и концертмейстера, которым вместе важно решить следующие проблемы: «выстраивание верных темповых соотношений частей, динамического профиля сочинения на разных уровнях (внутри одного романа, внутри микроциклов, на макроуровне), сохранение стилистического единства и, одновременно, контраста. Но главной остается задача адекватного и в то же время творческого воплощения композиторских идей, передачи многообразного, живого, привлекательного художественного содержания *Лирической поэмы* В. Загорского» [1, с.122].

Единый тональный план новой теноровой редакции цикла заслуживает особого внимания. Авторы статьи склонны утверждать, что он в чем-то более удачен, нежели авторский, так как в совокупности образует стройную зеркальную структуру с центром-кульминацией в диэзном *Диалоге*, хотя во внутренней части почти полностью переносится в бемольную сферу. Соотношения параллельных, одноименных и доминантовых тональностей при исполнении всего сочинения гарантируют большее ощущение логического музыкального развития и сквозной спаянности номеров (таблица 1).

Таблица 1

	<i>Гимн</i>	<i>Вечерняя песня</i>	<i>Интермеццо</i>	<i>Диалог</i>	<i>Лэутарская</i>	<i>Пой, скрипка</i>
<b>Баритон</b>	A-dur	fis-moll	B-dur	F-dur	f-moll	A-dur
<b>Тенор</b>	B-dur	g-moll	C-dur	G-dur	g-moll	B-dur

**Выводы.** Проанализировав редакцию для тенора *Лирической поэмы* В. Загорского, можно прийти к следующим выводам. Перенос в новые тональности знакомого произведения дает возможность иного прочтения цикла с сохранением композиторской идеи. Сочинение обрело новые художественные грани: тембральные краски, тональный план, измененные темпы и иную атмосферу. Авторы также считают возможным в будущем проведение работы по транспонированию для тенора и оркестрового варианта цикла. Адаптация для высокого мужского голоса одной из жемчужин молдавской камерно-вокальной лирики обусловит увеличение числа певцов, заинтересованных в исполнении сочинения и, как следствие, его большую популярность.

### Библиографические ссылки

1. ПЛЕШКАН, И., ТКАЧЕНКО, В. *Лирическая поэма* В. Загорского: к проблеме единства цикла. В: *Cercetări de muzicologie. Compozitorului și profesorului Vasile Zagorschi. In memoriam. Vol.2.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, с.117–123.
2. КОЧАРОВА, Г. Воспевая родной край. В: *Советская музыка*, август 1986. Москва: Советский композитор, 1986, с.35–40.
3. AXIONOV, V. Ultima Simfonie a lui Vasile Zagorschi în lumina evoluției artistice a compozitorului. În: *Arta: arte audiovizuale* 2006. Chișinău: S.R.L. *Бизнес-Элита*, p.45–51.
4. КЛЕТНИЧ, Е. Василию Георгиевичу Загорскому исполняется 50 лет. В: *Василе Загорский: Избранные вокальные произведения*. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1976, с.12–17.
5. КЛЕТНИЧ, Е. Творчество В Загорского. Москва: Советский композитор, 1976.

6. ЦИРКУНОВА, С. О претворении жанров молдавского музыкального фольклора в камерно-вокальной музыке В. Загорского. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с.38–54.
7. ВДОВИНА, Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982.