

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ А.МДИВАНИ «ПЕСНІ ЛЮБОВІ». К НЕКОТОРЫМ ОСОБЕННОСТЯМ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**Самарина Александра Дмитриевна**

аспирант Белорусской государственной академии музыки, Республика Беларусь, г. Минск

Сфера камерной вокальной лирики часто воспринимается как пространство для творческого эксперимента, формирования новых качеств музыкальной выразительности, обозначения смены стилевых ориентиров [2, с.60]. Исследователи отмечают, что в белорусской камерно-вокальной музыке конца XX века еще не определился “стержень” развития, что в итоге выражается в ее многоликости и вариативности. Эта многоликость может относиться и к исполнительскому составу (от вокальной миниатюры для голоса соло до вокальных или вокально-инструментальных ансамблей с индивидуальным составом исполнителей для каждого произведения), и к жанровым или стилевым особенностям, и в отношении к поэтическому компоненту произведений. Период конца 1960-х - 1980 годов относительно белорусской камерно-вокальной музыки характеризуется расширением круга образов и особый интерес к “национальной поэзии”, выразительности белорусского языка. “Внимание к национально-самобытному стало так велико, что и современная зарубежная поэзия предстает через призму “роднага слова”” [1, с.16]. Ярким примером такого явления предстает вокальный цикл А.Мдивани “Песні любові”, поэтической основой которого стали стихи Г.Аполлинера в переводе на белорусский язык Э.Огнецвет.

Данный вокальный цикл состоит из трёх песен с интродукцией к циклу, которая не только настраивает на настроение произведений, но и демонстрирует своеобразную лейттему цикла - аллюзию на “Старинную французскую песенку” П.И.Чайковского из “Детского альбома”. Светлую печаль данной темы поддерживает и тематика самого цикла - первая его часть (“Ты чуешь, мой цыган?”) - это взволнованная песня девушки, которая опасается раскрытия ее порочной связи с любимым и осуждения обществом по этой причине. Вторая песня (“Песня любові”) далека от трагичных чувств и полна восторга, адресованного высокому чувству. Третья же, заключительная песнь цикла (“Перамена”) снова возвращает слушателя в гнетущую атмосферу, полную болезненных воспоминаний лирической героини, у которой единственное хорошее, что осталось в жизни - это ее прекрасное светлое чувство, которое скорее всего является главным двигателем в ее непростой жизни.

Исследователи характеризуют данный цикл как “претворение на белорусской почве традиций романтического вокального цикла с характерными для него лирическим содержанием, ярко выраженной “генной” памятью и семантикой жанров, выразительной кантиленой и красочной гармонией”.

Интродукция к циклу, как было упомянуто, напоминает о мелодии “Старой французской песенки”, однако, в немного изменённом варианте. Был сохранен изначальный размер произведения, но характер сопровождения был сменен с размеренного подголоска на чеканку восьмыми в аккордовом типе фактуры на стаккато, что изначальному Andante прибавляет большей остроты и уводит от ощущения спокойствия и песенности, заложенной в оригинальную тему Чайковским. Также изменяется и структура темы - вместо “привычной” структуры 4+4 такта мы видим структуру типа 5т. (3+2) + 11т. (2+9), где первое предложение построения основано на начальном двутакте “Песенки...”, а второе предложение - на 3-4 тактах.

Также заметим особую цельность вокального цикла. Все номера предполагается воспроизводить attaca, без возможности их перестановок, купюр или отдельного

воспроизведения каждого номера. Интродукция сразу же предлагает погрузиться в мир первого номера в цикле, который, поддерживая слитность изложения, открывается также 4-хтактовой аллюзией на лейттему цикла.

Если в интродукции композитор пользовался гармоническими средствами g-moll натурального лада, то в первом номере цикла (“**Ты чуешь, мой цыган?**”) вводится новая ладовая краска – мерцание натурального минора и дорийского g лада, что в итоге создает зримое ощущение грусти девушки, которой не посчастливилось быть раскрытой в своих сердечных муках. Песня написана в двухчастной простой форме, где разделы тематически соотносятся по типу а - а1, и предваряются небольшим вступлением. Изобразим это схематически:

Таблица 1.

Схема формообразования в песне «Ты чуешь, мой цыган?»

вступление	a	a1
4 т.	8т. + 11 (7+3)т.	7т. + 12 (9+3) т.
g (moll/ дорийский)	g (moll/ дорийский)	B dur/миксолидийский - g (n дорийский)

И первый, и второй разделы заканчиваются кратким трехтактовым фортепианным отыгрышем, основанным на интонациях “Старой французской песенки”, и также содержащим звонкие трели на подобие перезвона колоколов. Исследователь относит данный прием к метафорическому изображению того, как слухи о лирической героине “растрезвониваются” молвой, [3, с.7]. Данную мысль подтверждают и поэтические строки (“Суседзі заўтра на двары зазвоняць як адзін...”). Вокальная партия пронизана секундовыми интонационными “вздохами”, что также работает на создание определенного состояния почти отчаяния. Отметим еще одну деталь: в процессе развития четырежды появляется мотив, основанный на нисходящем движении по звукам нонаккорда (к примеру, тт.10-11). Благодаря прозрачному сопровождению гитарного типа и характеру мелодии может напоминать слушателю о похожего рода характерном мелодическом движении в “Песне Сольвейг” Грига из сюиты “Пер Гюнт” (т.12).





Рисунок 1. Мелодическое движение по звукам нонаккорда в Песне Сольвейг и в песне «Ты чуешь, мой цыган?»

Второй раздел начинается в более оживленном движении и на уровне тональности B-dur, в котором также появляется низкая VII ступень, напоминая о миксолидийской ладовой краске. Кульминационный момент в произведении поддерживается и мелодикой (в вокальной партии достигается самый высокий звук as^2), и динамическими указаниями (достигается уровень *ff*), в ладовом отношении материал возвращается к уровню *g* (moll/ дорийский). Изложение завершается уже знакомым отыгрышем с перезвонами трелей у фортепиано, который встречался в конце первого раздела.

Второй номер (“**Песня любви**”) являет слушателю совершенно иное настроение лирической героини, “это гимн любви, полный сильного чувства и большого эмоционального возбуждения” [3, с.7]. Вокальная партия изобилует орнаментикой, широкими скачками вплоть до октавы. Восторг героини также отражается и в работе с поэтическим текстом - подтекстованное словом мелодическое движение в вокальной партии перемежается со вставками-вокализами, которое ярко демонстрирует виртуозность исполнителя. Схематически эти процессы можно выразить следующим образом:

Таблица 2.

Формообразование во втором номере цикла

вступ-е	вокализ (a)	b	вокализ (a ₁)	c	вокализ
2т.	16т.	15т.	8т.	18т.	4т.

В итоге вокализ выступает своего рода “рефреном”, который возвращается каждый раз в немного усеченном варианте, либо с перестановками в голосах (когда мелодия из вокальной партии поручается партии фортепиано, в то время как голос звучит тихо и проникновенно).

Восторженный характер поддерживает и партия фортепиано, которая, сохраняя на протяжении всего номера вальсовый характер сопровождения, изобилует орнаментикой, двойными и тройными дублировками.

Именно в этой песне находится и кульминация всего цикла - на словах “Я чую песню ўсёй любові свету” достигается самый высокий тон в вокальной партии (c^3), подчеркнутый яркой динамикой.

Заключительная песня цикла (“**Перамены**”) представляет собой высказывание зрелой женщины, жизнь которой была омрачена впечатлениями о войне. Но они не сломили ее характер, а лишь закалили и подготовили к возможным дальнейшим сложностям. Несмотря на все это, героиня сохранила в себе самые светлые воспоминания о глубоком чувстве и, судя по поэтическому тексту, именно они помогают ей преодолевать все трудности на жизненном пути. Впервые на протяжении цикла композитор обращается к речитативному характеру

движения в вокальной партии, чем зримо демонстрируется тяжелое состояние лирической героини. Примечательно также то, что композитор вписывает в состав песни своеобразную постлюдию ко всему циклу, которая, как и Интерлюдия, основана на теме “Старинной французской песенки”. Только теперь это уже полнокровная песня, протяжная и поддержанная вокальной партией. В ней слились и “колокольцы” из первой песни, и характер сопровождения центрального номера, и сдержанность финала.

Данный цикл - это своеобразное представление “любви и жизни женщины”, которая пережила все стадии глубокого чувства - зарождение переживаний, вдохновенный подъем и светлую, чистую память о той самой Любви, которая так и не покинула сердце лирической героини цикла.

Список литературы:

1. Аладова, Р.Н. Камерно-вокальная лирика в жанровой системе белорусской музыки последней трети XX века / Р.Н.Аладова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навукова-тэарэтычны часопіс. - 2003. - № 4. - С. 15-20. - Мінск, 2003.
2. Волкова, Л.А. Камерные вокальные жанры в творчестве белорусских композиторов конца XX - начала XXI в.: аспекты исследования / Л.А.Волкова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навукова-тэарэтычны часопіс. - 2018. - № 32. - С. 59-62.
3. Камерно-вокальная музыка белорусских композиторов XX-XXI веков: учеб.пособие / сост. И.М.Головач; вступ. ст. Е.В.Лисовой. - УО “Белорусская государственная академия музыки”, 2005 - 70с.