



# ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ В МОЛДАВСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ «КОЛЫБЕЛЬНЫХ» Л. ГУРОВА, В. ЗАГОРСКОГО И З. ТКАЧ)

THE LULLABY GENRE IN MOLDAVIAN PIANO MUSIC  
(ON THE BASIS OF THE LULLABIES BY COMPOSERS  
L. GUROV, V. ZAGORSCHI, Z. TKACI)

Инна ХАТИПОВА

Старший преподаватель кафедры специального фортепиано  
Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*În articolul de față autorul se adresează la un gen destul de popular al muzicii cantilene pentru pian – cântecul de leagăn. În analiza interpretativă sunt implicate trei cântece de leagăn pentru pian ale compozitorilor L.Gurov, V.Zagorschi și Z.Tkaci. În articol sunt examinate particularitățile caracteristice ale limbajului componistic, ale stilului pianistic al autorilor, se descriu procedeele de interpretare. Autorul de asemenea analizează detaliat tematismul, forma părților și tipurile facturii pianistice*

*In the present article the author turns to one of the rather genres of the cantilena piano music – the Lullaby. Three “Lullabies” for piano by composers L.Gurov, Z.Tkaci and V.Zagorski are included in the performing analysis. The article considers the characteristic peculiarities of the composer’s language, the piano styles of these composers, describes the performing methods. The author also analyses the problem of themes, the movements form and used in the piano texture. These works are used in the process of the teaching at the Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, and are frequently performed in concert programs. The article by I.Hatipova is of great importance because it deals with the methods of teaching music for piano.*

Как известно, жанр колыбельной песни относится к числу древнейших в музыке. Его прикладная жанрово-бытовая функция и прочная включенность (прочное обоснование) в жизненный контекст обеспечили данному музыкальному жанру жизнеспособность и устойчивую, легкоразличимую семантическую окраску. Представление о матери, укачивающей ребенка, ассоциируется с миром безмятежного детства и материнства, покоя и ласки, нежности и добра. Естественно, что композиторы нередко обращались к выра-

зительным возможностям колыбельной для (вос)создания лирических образов, используя свойственные этому жанру спокойное, замедленное движение, точные и варьированные повторы попевок и ритмических фигур. Большой популярностью пользуются колыбельные песни для голоса в сопровождении фортепиано Ф. Шуберта, Й. Брамса, Г. Вольфа, А. Алябьева, М. Глинки, М. Мусоргского, П. Чайковского, других авторов. В XIX веке появляются инструментальные версии колыбельных песен, прежде всего – для

фортепиано. Они отличаются большим разнообразием своего проявления – от простой и непритязательной миниатюры до свободной фантазии, дающей обобщенное опозитизированное представление образов колыбельной. В числе авторов фортепианных колыбельных – Ф. Шопен, Й. Брамс, Э. Григ, Ф. Лист, К. Сен-Санс, М. Рeger, К. Дебюсси, другие композиторы. Не обошли вниманием данный жанр и композиторы Республики Молдова. Пожалуй, наиболее показательными примерами в этом плане являются *Колыбельные* для фортепиано Л. Гурова, В. Загорского и З. Ткач

Имя Л. С. Гурова тесно связано с развитием молдавской музыкальной культуры. В его классе обучались многие композиторы и музыковеды, ставшие впоследствии видными деятелями молдавского музыкального искусства. В композиторском творчестве Л. Гурова нашли отражение его интерес к фольклору разных народов, а также увлечённость русскими музыкальными традициями. Как отмечает музыковед Е. Абрамович, «...своеобразие творческой манеры композитора заключается в том, что он обогатил молдавское искусство традициями русской классической музыки, широко опираясь на молдавскую фольклорную основу, во всех его сочинениях ощущается пытливая мысль художника, тонкий вкус и мастерство» (1).

*Колыбельная* Л. С. Гурова – это лирическая фортепианная миниатюра, являющаяся одной из десяти пьес фортепианного цикла *Детская сюита*, сочинённого композитором в 1949 году. Пять

пьес из этого цикла были изданы и прочно вошли в музыкально-педагогический репертуар республики. Особенной популярностью, благодаря яркости рисуемых образов, проникновенности звучания основной темы, плавности и естественности музыкального развития, пользуется *Колыбельная*, часто исполняемая студентами-пианистами АМТИИ на концертах и экзаменах. «Отличным психологом, рисуящим нам особенности детского восприятия жизни, проявляет себя Л. С. Гуров в *Детской сюите*. Это сочинение – своеобразные картинки из детской жизни. Но, пожалуй, главное в *Детской сюите* - это ясные, образные, запоминающиеся темы, лежащие в основе этих пьес», - пишет Е. Абрамович (2).

Пьеса, как уже было упомянуто, представляет собой насквозь проникнутое теплотой и нежностью сочинение лирического склада в котором композитор стремится раскрыть детское мироощущение и чувства матери.

Произведение, написанное в трёхчастной форме, открывает небольшое восьмитактовое вступление, настроивающее слушателей на восприятие непосредственно колыбельной. После взлетающего лёгкого ажурного пассажа и нисходящей последовательности мягких плавных аккордов, движение как бы замирает на остинатных *g-cis* в партии левой руки и неизменном ритмическом рисунке. Во вступлении отсутствуют какие-либо динамические авторские обозначения, кроме начального *f*. Предполагаемые возможные нюансы здесь - это *poco diminuendo* во втором такте и дальнейшее ди-

намическое угасание до нюанса *p* к заключительному *cis*<sup>1</sup>. Далее, на том же звуке, но уже *des*<sup>1</sup> (тональность *b-moll*) вступают триольные фигурации аккомпанемента основного тематического материала первой части (т. 9).

Аккомпанемент основной темы написан автором в двухголосном изложении, где верхний голос – это интонации просьбы (вздоха), нижний голос – остигатное *F* в басу. Общее звучание аккомпанемента напоминает покачивание колыбели. В т. 13 появляется основная мелодическая линия пьесы: очень простая, ласковая и в то же время выразительная, проникновенная тема. Нужную окраску звучанию придаст использование левой педали (композиторское обозначение *una corda* в т. 9 до т. 21). Изложение темы также двухголосно. Здесь исполнителю следует (по)работать над мелодической линией отдельно, без интервалов сопровождения, добиваясь хорошей кантилены. Аккомпанемент в партии левой руки должен звучать очень ровно и плавно.

Во втором проведении темы (т. 21 - 28) автор перемещает мелодию в средний голос, а интервалы сопровождения в верхний. Тема звучит более наполненно и экспрессивно (в нюансе *mf*, *tre corde*). После небольшого *diminuendo* также в нюансе *mf* в тональности субдоминанты (*es-moll*) вступает вторая тема сочинения (т. 29), представленная композитором в аккордовом изложении. Исполнитель должен ясно выявить в этих аккордах мелодическую линию верхнего голоса. Теме контрапунктируют выразительные секундовые попевки в

нижнем голосе левой руки. Характер темы не вносит изменений в общий лирический настрой произведения. В дальнейшем изложении второй темы автор использует полифонические приёмы развития в виде имитационных переключек.

Вторая часть пьесы (тт. 45-75) строится по типу варьирования тематического материала первого раздела. Следует отметить, что форма произведения очень пластична, каждая новая тема (или новый раздел) вступает настолько незаметно, будучи искусно подготовлена предшествующим (и), что слушатель не сразу отдаёт себе отчёт в её появлении.

Во второй части *Колыбельной* проходят первая и вторая темы в той же последовательности, но с изменениями в фактуре. Основная тема звучит в октавном изложении в обращении мягко звучащих шестнадцатых, вторая тема также окутывается волнообразным движением шестнадцатых. Далее большое *crescendo* на интонациях второй темы приводит к кульминации на *ff*, построенной на материале вступления (тт. 67-75). ПИАНИСТУ необходимо добиться сверкающего звучания при исполнении трелей и пассажных всплесков.

*Diminuendo* на нисходящей аккордовой последовательности приводит к постепенному спаду напряжения. После хорошо прослушанной ферматы на *des*<sup>1</sup> наступает третья часть пьесы.

В третьей, репризной части произведения (тт. 76-92) звучит главная тема, но не в полном объёме, а в сокращённом виде: появляются только отдельные интонации и попевки, не теряющие своего ясного и светлого характера.

Звучание постоянно стихает и гаснет на *ppp*: ребёнок погрузился в сладкий сон. Таким образом, *Колыбельная* для фортепиано Л. Гурова представляется одним из первых интересных и убедительных примеров трактовки данного жанра в отечественной фортепианной музыке. Следующим образцом подобного фортепианного жанра в национальной музыкальной культуре стала *Колыбельная* В. Загорского.

Творческая деятельность В. Загорского является важной составной частью музыкальной культуры Республики Молдова. В. Загорский – автор произведений, ставших важными этапами в развитии молдавской профессиональной музыки. Своеобразие авторского стиля В. Загорского, его успехи в освоении различных музыкальных жанров обеспечили композитору заслуженно прочное положение в истории национального музыкального искусства.

К фортепиано В. Загорский обращался в разные периоды своего творчества, но наиболее плодотворными оказались конец 50-х и начало 60-х годов XX века, когда были написаны и изданы *Колыбельная*, *Этюд-экспромт*, *Новелла* и *Бурлеска*. Следует отметить, что *Новелла*, а впоследствии и *Фантазия* для фортепиано (1987г.) были написаны композитором специально к межреспубликанским конкурсам пианистов, проходившим в Кишинёве соответственно в 1963 и 1988 годах, как обязательные конкурсные произведения.

*Колыбельная* В. Загорского написана в трёхчастной форме в тональности *c-moll*.

Пьеса покоряет своим мелодическим обаянием, проникновенным характером и красотой её певучей темы, полной глубокой нежности и грусти.

Первая часть (такты 1-16) начинается изложением основной темы, звучащей на фоне плавно колеблющихся восьмых в партии аккомпанемента и оstinатно повторяющейся в первой доле каждого такта квинты *c<sup>1</sup>* и *g<sup>1</sup>* в басу. Картину четырёхголосного изложения основной темы произведения завершают выдержанные ноты в среднем голосе фактуры. В верхнем, мелодическом голосе использованы интонационные обороты, характерные для молдавского музыкального фольклора. Мотивное строение мелодии соответствует жанру колыбельной. Основная мелодическая линия должна быть сыграна пианистом в нюансе *p*, но очень наполненным, глубоким звуком.

*Diminuendo* в конце каждого такта, выписанные автором, помогут исполнителю сымитировать покачивания колыбели. Во втором предложении (т. 9) тема и аккомпанемент перенесены в более высокий регистр, тема изложена с октавными удвоениями, в басу появляются журчащие, нежно обволакивающие мелодию пассажи шестнадцатыми. Тему здесь следует исполнить в нюансе *tr*, с большей экспрессией по сравнению с первоначальным вариантом изложения. Педальные указания выписаны редактором – пианистом А. Мирошниковым (с. 30-31). В завершении первой части (т. 16) авторское *diminuendo* агогически подчёркивает границы формы. Следует также отметить,

что мотивное строение основной мелодической линии темы в первой части сочинения потребует от исполнителя дополнительной работы и специального внимания к проблеме цельности фразировки.

В среднем разделе (*poco più mosso*, тт. 17-67) характер музыки ощутимо меняется, становясь всё более воодушевлённым и взволнованным. При сохранении четырёхголосной фактуры фортепианного изложения, средний раздел построен на новом тематическом материале. В верхнем голосе в партии правой руки (т. 17) появляется очень светлая, оптимистическая, приподнятая тема с характерными чертами молдавского мелоса в нюансе *mf*, которая экспонируется трижды в разных тональностях: в Es-dur, C-dur, f-moll. «Попадая», по воле автора, в другие тональности, тема изменяет свой характер и динамику звучания: в тт. 25-28 звучит тихо, затаённо, в тт. 31-36 – бурно, ярко и взволнованно. В тт. 17-29 в аккомпанементе появляется выразительный подголосок, удачно дополняющий звучание верхнего мелодического голоса. Определённую трудность у студента-пианиста может вызвать второе предложение средней части (тт. 25-30). Оно изложено трёхголосно, основная мелодия переходит в средний голос и сопровождается трепетной триольной пульсацией в партии верхнего голоса правой руки. Такое выполнение разнородных задач одной руки всегда требует большого слухового внимания и отлично скоординированной работы разных пальцев. Линия каждого голоса в трёхголосной фактуре должна быть дифференциро-

вана тембрально и динамически: в нижнем голосе «слышится» звучание виолончели, в среднем – кларнета, в верхнем – скрипки. Обилие секундовых интонаций в основной мелодической линии среднего голоса предопределяет особое внимание и осторожность при пользовании правой педалью.

Аккордовая вспышка в G-dur и каскад *martellat'*ных аккордов приводят к главной кульминации среднего раздела всей пьесы в целом, построенной на материале основной темы первой части. Тема здесь проходит в тональности c-moll, в октавном изложении и аккордовой фактуре, звучит насыщенно, очень ярко, торжественно-гимнически. Особую выразительность звучанию темы придают триольная пульсация в партии аккомпанемента и яркие «колокольные» басы.

В т. 57 триольное сопровождение становится экстатическим и достигает своего апогея, вливаясь затем в устремлённый в низкий регистр октавный пассаж. Последующий эпизод (*quasi recitativo*) связан с интонациями дойны, носит каденционный характер и готовит слушателя к восприятию репризы. Фрагмент *quasi recitativo* следует исполнять очень свободно, в импровизационной манере. В тт. 65-66 ноту h в верхнем голосе удобнее будет сыграть левой рукой. Нисходящий гаммообразный пассаж, завершающий каденцию, должен прозвучать очень ясно, с усилением динамики (на *crescendo*).

В т. 67 музыка вступает в третью, последнюю фазу своего развития: начинается реприза, заключительная часть *Колыбельной*.

По сравнению с первым изложением, в репризе основной музыкальный образ пьесы звучит более печально, грустно, прощально, словно исчерпав все скрытые в нём возможности развития. Здесь автор средствами музыкальной выразительности рисует образ тихо засыпающего, успокоенного колыбельной песней ребёнка. В фактуре репризного раздела формы можно ясно выделить три плана: остинатные октавы в самом нижнем регистре инструмента, переплетающиеся линии средних голосов, выполняющих функцию сопровождения и собственно октавное проведение темы, звучащее в третьей октаве. Тема должна быть сыграна в нюансе *pp*, по указанию автора, очень нежным, мягким звуком, средний пласт звучит *sotto voce*, линия баса исполняется глубоким, согласно авторским акцентам, бархатным звуком. Начиная с т. 75 движение темы словно приостанавливается, звучание угасает на многократно повторяемой нисходящей попевке. В этом эпизоде (т.т. 75-80) для придания *pp* определённой тембровой окраски следует использовать левую педаль. *Morendo e poco ritenuto*, приводящие к предельно тихому звучанию (*ppp*), вносят последний штрих в завершение музыкального образа произведения.

Автору данной статьи довелось неоднократно работать над *Колыбельной* В.Загорского со студентами своего класса. Исполнение этой выразительной пьесы в классных концертах, различных конкурсах, на выпускных экзаменах неизменно встречало тёплый приём как профессионалов, так и любителей музыки.

Интересен тот факт, что в творческом наследии композитора *Колыбельная* первоначально не являлась самостоятельной пьесой, а выполняла функцию второй медленной части сонатного цикла (в сонате F-dur). Большой популярностью пользуется переложение этого сочинения для скрипки и фортепиано. выполненное  
Е.Вышкауцаном.

Наконец, еще один интересный пример решения отечественными композиторами жанра колыбельной в фортепианной музыке принадлежит перу З. Ткач. Композиторское творчество этого автора обширно и многообразно, ею созданы произведения для музыкального театра, вокальные, вокально-симфонические, хоровые и инструментальные сочинения. Существенное место в данном ряду занимает фортепианная музыка: *Тема с вариациями, Детская сюита, Монолог, Вальс, Колыбельная*, фортепианное трио и многое другое. Музыковед Г. Кочарова справедливо указывает: «Музыка З. Ткач имеет прочную жанровую основу. Опора на жанровые элементы сказывается в большинстве случаев в обращении к музыкальной сокровищнице молдавского народа. Обычно З. Ткач интенсивно разрабатывает тематизм на основе фольклорных элементов, используя приёмы современной композиторской техники. При этом многонациональный характер молдавского мелоса, формировавшегося в сложном взаимодействии с музыкой других народов, но сохранившего свою первозданную свежесть, обусловил и своеобразный синтез фольклорных элемен-

тов в музыкальном языке З. Ткач» (3).

*Колыбельная* З. Ткач была написана в ранний период творчества композитора на рубеже 50-60 годов (издана в 1961 г.). Прекрасным эпитафием, раскрывающим характер музыки *Колыбельной*, могут служить слова молдавского писателя Г. Георгиу, сказанные о другой *Колыбельной* З. Ткач из цикла *Забавные истории* для кларнета и струнного квартета: «Самая красивая песня - это песня, которую поёт тебе мама, - колыбельная песня» (4).

Крайние части произведения (*Колыбельная* написана в трёхчастной форме) проникнуты удивительной нежностью и любовью. Первые восемь тактов – проведение основной темы колыбельной, в которой слышны интонации молдавского мелоса. Тема звучит очень тихо, в нюансе *pp*, как бы вполголоса. Мелодическое развитие привлекает своей певучестью в более яркой динамике и наполненной фактуре, что придаёт музыке лирико-эпический характер. Характерной в этом произведении для первой части является линия баса: на протяжении шестнадцати тактов она остаётся неизменной в виде остинатных октав *f*; ритмическое движение басовых октав напоминает укачивание ребёнка.

Серединный раздел сочинения (*росо piu mosso*, т.17) сразу погружает слушателя в атмосферу взволнованного чувства. Неспкойный характер музыки проявляется и в ускорении темпа, всё возрастающей динамике от *p* до *ff*, волнообразном движении восьмых в партии левой руки. Исполнение партии левой руки на протяжении

среднего раздела может представлять собой определённые трудности вследствие широкой интерваллики и применения техники двойных секст и скачков в довольно подвижном темпе. Несмотря на изменения в фактуре, остинатное *F* в басу сохраняется и на протяжении второй части, являясь своеобразным выразительным средством, цементирующим форму всей пьесы. Мелодическое развитие эпизода базируется на интонациях основной темы, звучание которой в кульминации носит патетический, величественный характер. Несмотря на преобладание максимальной динамики (*f*, *ff*), пианист должен сохранить певучесть звука и хорошее *legato*, играя слегка вытянутыми пальцами и контролируя свободу кисти.

Небольшое *diminuendo* и *ritenuto* в конце второй части предвещают репризу (*a tempo*, т. 43), которая возвращает слушателя к первоначальному настроению. В репризе автор помещает основную тему в очень высокий регистр, что меняет тембр звучания мелодии на прозрачный, хрустальный, *quasi campanelli*. Акомпанемент в третьей части практически не изменён, представляя собой попеременное звучание тонического и доминантового басов, имитирующих лёгкие покачивания.

Мелодическая линия темы проходит полностью в обрамлении квартольных восьмых, постепенно затихая и спускаясь в нижний регистр. В третьей части исполнителю рекомендуется пользоваться левой педалью, чтобы добиться, согласно композиторскому обозначению, приглушённого мато-

вого звучания инструмента (*pp*, *morendo*).

Проанализированные в настоящей статье *Колыбельные* Л. Гурова, В. Загорского и З. Ткач являются яркими пьесами лириче-

ской направленности и по праву занимают достойное место в концертном и педагогическом репертуаре музыкальных учебных заведений республики.

### Литература

1. Абрамович, Е., *Леонид Гуров*. – Кишинев: Литература артистикэ, 1979. - С. 57.
2. Там же. – С. 45.
3. Кочарова, Г., *Злата Ткач*. – Кишинев: Литература артистикэ, 1979. - С. 91-92.
4. Там же. – С. 74.

