

RU

Сербские народные песни в обработке Корнелия Станковича

Евдокимова А. А.

Аннотация. Цель исследования - выявить особенности обработок сербских народных песен композитором Корнелием Станковичем. Научная новизна касается введения в научный обиход неизвестных в России сербских народных песен, записанных и гармонизованных Станковичем в середине XIX века. В результате исследования установлено, что предназначенная для исполнения на фортепиано аккордово-гармоническая фактура большинства обработок может исполняться четырехголосным хором а cappella. Гомофонно-гармоническая фактура обработок также имеет хоровой генезис, представляя собой аккордовое трехголосие с сопровождением. Гармонизация точно отражает мелодические особенности сербских песен, ориентируясь на тонально-гармоническую систему, но допуская переменность функций и явления модальности. Подобный подход к обработкам народных песен, впервые примененный Станковичем, станет основным в творчестве сербских композиторов.

EN

Kornelije Stanković's Adaptations of the Serbian Folk Songs

Evdokimova A. A.

Abstract. The paper aims to reveal specificity of Kornelije Stanković's adaptations of the Serbian folk songs. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher introduces the Serbian folk songs recorded and adopted by Kornelije Stanković in the middle of the XIX century into scientific circulation. These songs are little known in Russia. The conducted analysis allows concluding that chordal harmonic texture of Stanković's piano versions is suitable for a four-part a cappella chorus. Homophonic-harmonic texture of piano versions is of choral nature and is chordal three-part polyphony with accompaniment. Stanković's instrumentation most accurately represents melodic peculiarities of the Serbian songs, preserving their tonal harmonic system and introducing modality and variability of functions. Stanković's approach to the folk song adaptation was adopted by the Serbian composers.

Введение

Актуальность статьи обусловлена важностью изучения подходов профессиональных музыкантов к обработкам фольклора. *Корнелий Станкович* является первым сербским композитором, выполнившим гармонизации записанных им народных песен. Его перу принадлежит также *первая нотная запись* сербского Осмогласника, напевы которого почти 500 лет бытовали устно, но сведения о нем ограничиваются замечанием Д. Петрович: «Композитор гармонизовал обиходные напевы по образцу русской обиходной практики» [5, с. 518]. Какой именно? Ответа на этот вопрос нет, поэтому данная проблема более подробно рассмотрена в работах автора данной статьи [1; 2, с. 182-191]. О собранных Станковичем народных песнях, о способах их обработок сведения отсутствуют, возможно, из-за недоступности нотных источников. В нашем распоряжении есть сборник сербских песен, входящий в знаменитую нотную «коллекцию Литольфа» (Collection Litolf № 1334) [7], содержащий ряд обработок Станковича. Они с успехом исполнялись в Европе [9, р. 109], но неизвестны в России, хотя представляют несомненную художественную ценность и являются важным этапом становления сербской композиторской школы. Введение их в научный обиход создаст более полное представление о сербской музыке XIX века.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие задачи: во-первых, выявить типы фортепианной фактуры, вводимые Станковичем; во-вторых, прояснить особенности применения тонально-гармонической системы к народным песням; в-третьих, обосновать значение его обработок народных песен для создания возможности ознакомления с ними в странах Европы и для дальнейшего развития сербской музыки.

Методология исследования основана на комплексном подходе, объединяющем структурно-типологический и музыкально-аналитический методы. Биографический метод применяется для выявления неизвестных фактов творческой биографии Станковича и его отношения к фольклору.

Теоретической базой послужили фундаментальные труды российских ученых, развивающих метод комплексного музыкального анализа, – В. П. Бобровского, Т. С. Кюрегян, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова.

Практическая значимость статьи заключается в возможности включения данных сведений в вузовский курс истории зарубежной музыки, что существенно дополнит сведения о творческой деятельности сербских композиторов.

Корнелий Станкович – путь к национальному стилю

Корнелий Станкович (1831-1865) был первым сербским композитором, получившим *профессиональное* музыкальное образование в консерватории Вены в классе профессора Симона Сехтера [8, с. V]. При этом решающее влияние на формирование творческих устремлений молодого композитора оказала деятельность Вука Караджича и особенно – тесное общение с русским священником Михаилом Раевским. Они обратили его внимание на важность собирания и записи сербского народно-песенного творчества, на актуальность опоры на сербский фольклор для формирования национального композиторского облика. В 1862 году Станкович писал: «Я уже достиг некоторого прогресса, но был еще несведущим в мире, не знал, каким путем мне идти. Я бы скорее пошел путем общеевропейским, каким шел раньше, чем народным. Но не могу не благодарить известного человека, который меня спас, показал мне путь, где всю свою силу нужно жертвовать ради национальной пользы. И если я этим делом принес пользу своему народу, то могу за это благодарить русского протоиерея в Вене Михаила Раевского, идеи которого глубоко проникли в мою деятельность... От всего сердца хочу оставить народу своему созданные им мелодии» [Там же, с. VI].

Сербские народные песни Станкович начал записывать в 1854 году в Сремских Карловцах. Вернувшись в Белград в 1856 году, он уже был автором «Вариаций на сербскую тему» и ряда обработок народных песен. В 1857 году, приняв должность дирижера Белградского певческого общества, Станкович заботился о расширении *отечественного* репертуара, пополняя его своими обработками сербских народных песен [2, с. 134]. Эта его деятельность получила широкое одобрение в Сербии, и запись народных напевов активно продолжалась. В 1862 году в Вене был опубликован составленный Станковичем сборник народных песен, в 1862-1864 годах изданы три книги собранных им духовных песнопений [Там же, с. 135]. Многие записи композитора до сих пор хранятся в отделе рукописей Сербской академии наук. Но они известны в Сербии, исполняются хоровыми коллективами и солистами. В коллекцию Литольфа включены всего 23 песни, но и они позволяют составить представление о творчестве молодого композитора-патриота.

Содержание песен разнообразно, включает исторические, лирические, обрядовые, комические тексты. В сборнике они представлены обычно только первым куплетом, словесный текст которого напечатан с учетом реформы Караджича [3, с. 109-128], но вместо *j* ставится *i* (например, *iarко* вместо *jarко*, *оружје* вместо *оружје*, *моје* вместо *моје* и т.п.), что нередко встречается в иностранных изданиях сербских текстов.

Особенности фортепианной фактуры в обработках сербских песен

Форма песен обычно является периодом (состоящим из двух предложений повторного строения), но *фактура* обработок разнообразна. Часто она предполагает одновременное произнесение текста всеми голосами, бас создает основу гармонии, мелодия звучит в верхнем голосе, плавное соединение аккордов может включать отдельные фигурации или терцово-секстовое удвоение мелодии. Такая фактура применялась с XVIII века в русском партесном пении [2, с. 182]. В данном сборнике этот тип фактуры имеют многие песнопения, образуя *первую* «фактурную» группу. Предназначенные для исполнения на фортепиано, такие обработки могут быть исполнены 4-голосным хором а саррелла а (см. Пример 1).

Пример 1

удесно К. Станковић.

Moderato .

Ва - што да се ја брѣ - нем, зашт' - да се пе - ча - лим?

Применя классическую гармонизацию, Станкович несколько отступает от ее правил, следуя логике сербской мелодии: в ее секстовом удвоении (во втором такте) композитор допускает восходящее движение септимы; сопоставляя одноименные трезвучия *e-moll* и *E-dur*, не избегает переченья. Заметно и стремление отразить содержание текста: вопросу «почему печалимся?» соответствует музыкальный вопрос – после *H-dur*’ной полной совершенной каденции следует неожиданная остановка на тоне *fis*. Все эти особенности создают обаятельный облик сербской народной песни.

Вторая группа обработок Станковича изложена в фактуре, напоминающей хоровое церковное пение с исон, бытующее в Сербии. Роль исона (тянущегося звука в басу, на фоне которого звучат остальные голоса) в данном сборнике выполняет обычно тоника. Мелодия при этом гармонизована диатоническими плагальными оборотами, создающими ощущение внутреннего покоя даже при минорной окраске (см. Пример 2).

Пример 2

Andante. удесно К. Станковић.

Лю-би-о се бе-о го-луб са го-луби пом, где-да-ло га мла-до момче са де-вој чи-цом.

Эта обработка также содержит отступления от правил гармонизации – переченье в третьем такте (*as – a*) и появление доминантового трезвучия после септаккорда – в седьмом. Но это вносит лишь небольшие дополнительные штрихи в общую мягкую плагальную окраску напева.

Третью группу составляют песни, изложенные в гомофонно-гармонической фактуре (мелодия – аккомпанемент). Но и здесь верхние голоса образуют обычно хоровое трехголосие (см. Пример 3).

Пример 3

Andante. удесно К. Станковић.

По-де-хе-ла ша-ре-ти-ца, пер-и-а ша-ре-на

Приведенное первое предложение песни гармонизовано наиболее классично, представляя собой плагальный и три автентических оборота, завершаемые половинной каденцией (второе предложение будет повторено точно, но каденция станет заключительной).

Фактура песен может быть и *комбинированной*, сочетая признаки разных типов. Примером является песня «Сунце жарко» (см. Пример 4).

Пример 4

сун-це јар-ко и-ме мо-је но-си-и-а-ш јед-на-ко.

В первом такте данной песни представлена аккордово-гармоническая фактура, но далее басовый голос превращается в аккомпанемент, сохраняя основной ритм движения, и контраст типов фактуры становится неощутим.

Соотношение мелодии и гармонии в обработках сербских песен

В песне, приведенной в Примере 4, применяется особый прием – *перегармонизация*, часто используемая Станковичем. Второй и третий такты, содержащие ход на увеличенную секунду, точно совпадают мелодически, но гармонизованы по-разному. Во втором такте после тонического секстаккорда все пространство занято аккордами двойной доминанты. В третьем такте ускоряется ритм гармонических смен, и двойная доминанта, не звучавшая ранее, становится вспомогательной между двумя «кадансами», после которых доминанта разрешается в тонический секстаккорд. Вслед за этой «европейской каденцией» следует типичный «сербский каданс»: мелодии народных песен Сербии часто завершаются *второй* ступенью лада, поэтому Станкович гармонизует их доминантовым трезвучием, которое и завершает произведение (из 23 песенных обработок Станковича только пять завершаются тоникой, все остальные – доминантой).

Подобное приведенной песне изменение гармонии при повторе напева встречается часто. При этом используются традиционные приемы: изменение обращения аккорда, степени напряженности гармонии в рамках данной функции, смена функции, тональности, ускорение ритма гармонических смен. В некоторых песнях, однако, эффект перегармонизации возникает почти без изменения аккордовых последовательностей (это показано в Примере 5).

Пример 5

Adagio. удесно К. Станковић.

Ту - жи - ла де - војка на бурџе - ви вра - ти ту - жи - ла де - војка на бурџе - ви вра - та.

Песня открывается фригийским ходом в *e-moll*, гармонизованным достаточно традиционно; далее происходит отклонение в VII ступень (*D-dur*), закрепляемую каденцией. Второе предложение автентическим оборотом ясно показывает *G-dur*, и эта новая исходная тональность дает иное функциональное освещение следующим тактам: *e-moll* становится шестой ступенью, *D-dur* – пятой. Завершающее куплет трезвучие *A-dur* включается в красочное сопоставление с трезвучиями *e-moll*, *G-dur*, *a-moll*, чередование которых открывает данную песню, появляясь в начале каждого куплета.

Подобные сопоставления часто встречаются в обработках Станковичем не только народных песен, но и церковных напевов [1]. Этому способствуют сами сербские мелодии, возникшие раньше мажорно-минорной системы и далеко не всегда соответствующие ее законам, допуская функциональную многозначность и различные варианты гармонизаций. Так происходит в песне «Совет дики», приведенной в Примере 6.

Пример 6

Moderato. удесно К. Станковић.

Про - би ди - но и на - шим со - ка ком би
Ој - ти да - не, да - не зар - не ма - рш за ме - не.

Первое предложение Станкович трактует в *F-dur*, ставя один бемоль при ключе. Однако начало с *C-dur*'ного трезвучия, органнй пункт «с» (как проявление исона), автентический каданс в *C-dur* позволяют услышать в этой тональности все первое предложение. Это ощущение подтверждается и вторым предложением, гармонизованным в *C-dur* уже без ключевых знаков.

Если мы обратимся к мелодии, звучащей в верхнем голосе, то заметим другую ее особенность. Вращение напева в амбигуе малой терции (*g-a-b-a-g*) с опорой на звуке *g* и захватом вводного тона *fis* показывает тональность *g-moll* (второе предложение в этом случае может быть гармонизовано автентическими оборотами в *d-moll* – натуральной доминанте). Подобные сербские мелодии, не имея сильных однозначных тяготений, меняя опорные тоны, позволяют трактовать любой звук как приму, терцию или квинту трезвучия, что открывает широкие горизонты для гармонизаций. Выдающийся сербский композитор Стеван Мокрањац отмечал эту особенность, говоря церковных песнопениях Осмогласника, которые Станкович, в отличие от всех других композиторов, записал в *f-moll*: «Если бы Корнелий начальный и завершающий тон “as” рассматривал и трактовал как основной тон *As-dur*, может быть, мелодии этих песнопений сейчас выглядели бы иначе» [4, с. XII]. В любом случае переменность функций, часто ощущаемая в гармонизациях и Станковича, и других композиторов, окутывает сербские мелодии шлейфом необычности.

Переменность функций ощущается и в песне, созданной самим Станковичем при опоре на интонации сербских песен (см. Пример 7).

Пример 7

У - стај, у - стај Ср - би - не у - стај на о - ру - жие, дан те че - ка ноћ већ бе - га.

Песня, содержащая призыв к борьбе за свободу Сербии, и сама словно освобождается от однозначного тонального «притяжения»: ее активно восходящая мелодия гармонизована равноправно чередующимися аккордами *G-dur* и *C-dur*, не отдавая предпочтения ни одному из них.

В сборник включены еще две песни, созданные Станковичем и находящиеся в рамках тонально-гармонической системы. Наиболее известную из них, горячо любимую сербами, даже считаемую ими народной – «*Ja sam srbin*» («Я – серб»), – приведем полностью в Примере 8.

Пример 8

Эта песня – единственная, написанная в простой трехчастной форме и содержащая точные повторы музыкальных оборотов. Характерно, что в динамизированной репризе повторен точно не только музыкальный материал, но и слова, поскольку для смысла песни они являются ключевыми. Средняя часть данной формы выполняет функцию контраста – вводится двухголосие, возникает восходящее направление мелодических линий, изменяются сопровождение и динамика. В функциональной ясности гармонии и четкости формы угадывается рука композитора, получившего образование в Европе.

Песня «*Radno ide*» («Радостно идем») написана Станковичем в контрастно-составной форме, включающей пять чередующихся тем (*A-B-C-C1-D-E*). Но это чередование особое. Темы *A-B*, звучащие в ясном *C-dur*, мелодически близки друг другу, образуя простую двухчастную безрепризную форму. Третья тема в субдоминантовой тональности *F-dur* создает яркий контраст: мелодия становится двухголосной, звучит в первой октаве, замедляются ритмическое движение и темп (“*Meno mosso*”). Более камерным становится и содержание текста: речь идет о том, как родители и невеста провожают борца на сражение. Варьируясь, третья тема (*C1*) на словах «врага победы, победи!» быстро достигает второй октавы, становится трехголосной, создавая ожидание перехода к репризе, которую Станкович отметил сменой ключевых знаков и обозначением “Темпо I” (см. Пример 9).

Пример 9

Функцию репризы, однако, выполняют две новые темы *D-E*, возвращая начальный темп, ясный *C-dur*, восходящее движение мелодии, трехголосие в высокой тесситуре. Так в контрастно-составной форме выступают черты классической сложной трехчастной формы, законы которой Станкович освоил в консерватории и включил их «вторым планом» в сербскую патриотическую песню.

Заключение

На основании изложенного мы приходим к следующим выводам. Станкович впервые в Сербии использует в обработках песен синтезирование фортепианного и хорового изложения. Такая *типологическая двойственность* фактуры выявляет преимущества: она может сопровождать одноголосное исполнение песни (сольное или хоровое), а также двух-, трех-, четырехголосие и даже исполняться а саррелла. В любом случае слышен голос молодого композитора-патриота, чуткого к родным напевам, пытающегося бережно следовать их стилю и ладогармоническим особенностям.

Сочетание Корнелием Станковичем в созданных им обработках и в авторских песнях сербской интонационности с тонально-гармонической системой стало *исходной точкой* становления сербского национального композиторского стиля, который позднее получит зрелое и яркое воплощение в творчестве Стевана Мокра-нца, Иосифа Маринковича и других выдающихся сербских композиторов.

Станкович был *первым* сербским композитором, который записал, гармонизовал и опубликовал сербские народные песни [6, с. 259]. Поскольку в середине XIX века Сербия еще находилась под игом османов, это было актом гражданского мужества, создавая параллель деятельности Вука Караджича [10, с. 3]. Станкович не просто познакомил европейских слушателей с сербскими песнями, но сделал это на *понятном* для них языке европейской гармонии. Не изменяя записанные им народные напевы, к которым Корнелий Станкович относился как к национальной святыне, он сумел подобрать гармонические обороты, не заслоняющие сербские напевы, а позволяющие слушателям оценить их красоту, созданную гением сербского народа.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в показе дальнейшего развития приемов обработки народных песен, использованных Станковичем, в творчестве композиторов не только Сербии, но и России.

Список источников

1. Евдокимова А. А. Осмогласник Корнелия Станковича: гармонизация сербской монодии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 2. С. 3-10.
2. Евдокимова А. А. Сербский Осмогласник в свете церковно-певческих связей Сербии и России: монография. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2018. 274 с.
3. Ивић П. Српски народ и његов језик. Београд, 1971. 260 с.
4. Мокрањац С. Предговор // Осмогласник: Српско народно црквено појање: у ноте ставио Ст. Ст. Мокрањац. Београд: Свети архијерејски Синод Српске Православне Цркве, 2010. С. VII-XIV.
5. Петровић Д. Карловацкиј распев // Православна енциклопедија (по благословенију Светейшого Патријарха Московског и всея Руси Кирилла): в 33-х т. М.: Православна енциклопедија, 2013. Т. 31. С. 518-519.
6. Петровић Д. Српско народно црквено појање и његови записивачи // Српска музика кроз векове. Београд: САНУ, 1973. Књ. 22. С. 251-274.
7. Српске народне песме. Druck von Henry Litolf's Verlag in Braunschweig, 1890. 62 с.
8. Станковић К. Предисловие првом издању Божествене Литургије Св. Јована Златоустог. Л.Г. 1862 // Божественная литургия. Нотни зборник за хорско појање Божественој Литургиј. Батајница: Црквено певачко друштво свети апостол Андреј Первозвани, 2009. С. V-VI.
9. Evdokimova A. The Concert Tour of the Belgrade Choral Society in the Russian Press in 1896 // Stevan Stojanovic Mokranjac. The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours. Belgrade: Printed by SVEN, 2014. P. 101-112.
10. Petijevic T. Der Osmjglasnik des Kornelije Stnkovic // Корнелије Станковић. Осмогласник: Вечерње. Београд: Алтанова, 2011. С. 3-4.

Информация об авторах | Author information



Евдокимова Алла Алексеевна¹, д. иск., доц.

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки



Evdokimova Alla Alekseevna¹, Dr

¹ Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka

¹ evdokimova_51@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.11.2020; опубликовано (published): 10.02.2021.

Ключевые слова (keywords): Корнелий Станкович; сербские народные песни; тонально-гармоническая система; фактура; период; Kornelije Stanković; Serbian folk songs; tonal harmonic system; texture; period.