

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ ЧЕРНОГОРИИ В СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК ИСТОЧНИК ПОЗНАНИЯ САМОБЫТНОЙ КУЛЬТУРЫ ЮЖНОСЛАВЯНСКОГО НАРОДА

С. Вуйошевич-Йованович,

Университет Черногории,
Цетинье, Черногория, 81250

Аннотация. В статье поднимается проблема недостаточного внимания в курсе музыкально-исторических дисциплин к творчеству южнославянских композиторов. Для расширения кругозора студентов в области истории культуры Балкан предлагается музыковедческий анализ сочинения одного из значительных композиторов Черногории Борислава Таминджича – тужбалицы (плача) «Сестра Батрича» на текст из поэмы Петра Петровича Негоша «Горный венец». Изучение данного сочинения не только даёт возможность расширить представления студентов о музыкальной культуре этой страны, но и описывает один из важнейших периодов в истории борьбы южнославянских народов против турецкого владычества. В статье рассказана история создания тужбалицы «Сестра Батрича». Показаны народные истоки черногорского жанра плача. Приведены примеры фольклорного материала, на основе которых Б. Таминджич создавал данное произведение. Анализируются композиторские приёмы, благодаря которым традиции черногорского фольклора преобразовываются в оригинальном авторском сочинении. Дан анализ фрагмента одного из самых известных литературных произведений в истории черногорской и сербской литературы – поэмы Петра Петровича Негоша «Горный венец». В начале статьи упоминаются композиторы, чьё творчество существенно повлияло на развитие черногорской профессиональной музыки (Й. Иванишевич и Д. де Сарно-Сан Джорджио).

57

Ключевые слова: черногорский фольклор, черногорский плач (тужбалица), музыка Черногории, Борислав Таминджич, поэма «Горный венец» Петра II Петровича Негоша, музыкально-историческое образование.

© Вуйошевич-Йованович С., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Благодарность. Автор выражает благодарность Дмитрию Николаевичу Грини-ху за ценные размышления, вдохновляющее общение и поддержку, оказанные в процессе работы над статьёй, изучения материала и подготовки сочинения Б. Таминджича к исполнению. Его искренняя любовь к черногорской культуре является стимулом, а содействие в её продвижении на профессиональном уровне имеет для автора особую значимость.

Для цитирования: Вуйошевич-Йованович С. Произведения композиторов Черногории в содержании музыкально-исторического образования как источник познания самобытной культуры южнославянского народа // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 2. С. 57–73.
DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-2-57-73.

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-2-57-73

WORKS BY MONTENEGRIN COMPOSERS IN THE CONTEXT OF MUSIC HISTORY EDUCATION AS A SOURCE OF UNDERSTANDING THE DISTINCTIVE CULTURE OF THE SOUTH SLAVIC PEOPLE

Sara Vujosevic-Jovanovic,

University of Montenegro,
Cetinje, Montenegro, 81250

58

Abstract. The article addresses the issues of insufficient attention given to the works of South Slavic composers within music history curricula. In order to broaden students' cultural and historical perspectives on the Balkans, the paper offers a musicological analysis of a composition by one of Montenegro's prominent composers, Borislav Tamindžić – the lament Sister of Batrić, based on a text from Petar II Petrović Njegoš's poem The Mountain Wreath. Studying this composition not only allows students to deepen their understanding of Montenegro's musical heritage, but also sheds light on a crucial historical period- the struggle of South Slavic peoples against Ottoman rule. The article recounts the background of the lament's creation and explores its roots in the traditional Montenegrin genre of mourning songs (plač). Examples of folks material that served as the basis for Tamindžić's composition are presented. The article also examines the compositional techniques through which Montenegrin folk traditions are transformed into an original authorial work. An analysis is provided of a fragment from one of the most significant literary works in the history of Montenegrin and Serbian literature – Njegoš's The Mountain Wreath. At the beginning of the article, the author also briefly discusses the contributions of composers who had a notable impact on the development of professional music in Montenegro, including J. Ivanišević and D. de Sarno San Giorgio.

Keywords: Montenegrin folklore, Montenegrin lament (*tužbalica*), music of Montenegro, Borislav Tamindžić, the poem “The Mountain Wreath” by Petar II Petrović Njegoš, musical historical education.

Acknowledgement. The author expresses his gratitude to Dmitry Nikolaevich Grinikh for his valuable reflections, inspiring dialogue and support offered during the process of working on the article, researching the material and preparing B. Tamindžić’s composition for performance. His genuine love for Montenegrin culture serves as a powerful source of inspiration, and his contribution to its promotion on a professional level holds special significance for the author.

For citation: Vujošević-Jovanović S. Works by Montenegrin Composers in the Context of Music History Education as a Source of Understanding the Distinctive Culture of the South Slavic People. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2025, vol. 13, no. 2, pp. 57–73 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-2-57-73.

Введение

Музыка славянских народов неравномерно представлена в содержании курса музыкально-исторических дисциплин. Так, например, в российских программах отводится время на изучение творчества польских (Ф. Шопен, С. Монюшко, К. Шимановский, В. Лютославский) и чешских (Б. Сметана, А. Дворжак, Л. Яначек, Б. Мартину) композиторов. Значительно меньше внимания уделяется южнославянским авторам. Например, болгарская классическая музыка представлена произведениями Д. Христова и П. Пипкова, а югославская – сочинениями П. Конёвича. К сожалению, музыка композиторов из республик бывшей Югославии: Македонии, Словении, Хорватии, Боснии и Герцеговины – практически неизвестна. Возможно, это связано с тем, что перечисленные страны окончательно получили независимость в 90-е годы, что позволило им лишь недавно заявить о своей музыкальной культуре на международном уровне. В полной мере это относится и к Черногории, которая вернула свой государственный суверенитет всего 20 лет назад.

Черногорская классическая музыка весьма самобытна, но при этом является частью европейской культуры. Творчество композиторов небольшой страны на западе Балкан стало выражителем духа её народа: его традиций, истории и мировоззрения. Долгое время черногорская музыка была представлена лишь фольклором.

Первым профессиональным композитором Черногории можно считать Йово Иванишевича (Jovo Ivanišević) (1861–1889). Он обучался в Пражской консерватории, но трагически рано ушёл из жизни, оставив после себя лишь несколько произведений. Среди них – небольшой вокальный цикл на стихи Джуро Якшича «Фиалка сербских гор», в котором мелодизм строится с опорой на народные интонации.

Важную роль в истории черногорской классической музыки сыграл итальянский композитор Дионисио де Сарно-Сан Джорджио (Dionisio de Sarno-San Giorgio) (1856–1937), который продолжительное время работал в городе Котор. Композитор настолько проникся историей и культурой небольшого княжества, что в 1890 году создал

оперу «Балканская царица» на либретто по одноимённой пьесе черногорского князя Николы I.

Самым ярким национальным композитором середины XX века стал Борислав Таминджич (Borislav Tamindžić) (1932–1993). Опираясь прежде всего на традиции черногорской народной музыки, он свободно владел средствами современного музыкального языка. Искусство композиций Б. Таминджич осваивал в стенах Музыкальной академии Белграда в классе двух известных в Югославии деятелей культуры: дирижёра Душана Сковрана (Dušan Skovran) и композитора и дирижёра Марко Тайчевича (Marko Taјčević). У последнего молодой Б. Таминджич перенял мастерство письма вокальных миниатюр с опорой на народную музыку. Фольклор стал источником вдохновения черногорского композитора. Б. Таминджич не только бережно сохранял, но и приумножал национальные традиции, раскрывая в сочинениях их выразительные возможности. Эта особенность творчества сделала опусы композитора весьма востребованными на его малой родине, в Черногории.

Из народных мелодий, ритмов и текстов родились многие его сочинения, в которых автор стремился сохранить и переосмыслить музыкальное наследие Черногории. В творчестве композитора фольклор не является неким «атмосферным фоном», а наоборот, представляет собой главный элемент, на основе которого складывается общая структура произведения и его эмоциональная окраска. Таким образом Б. Таминджич устанавливает связь с прошлым, передаёт его дух, создавая увлекательный диалог между традицией и современностью.

Творческое наследие композитора весьма велико: хоровые сочинения для разных составов, канканты, оратории, оркестровая и камерная музыка, музыка к театральным, радио- и телевизионным постановкам, киномузыка. Также Борислав Таминджич является автором многочисленных обработок народных песен. За большой вклад в музыкальное искусство он был удостоен многих почётных наград, среди которых Национальная премия имени Тринадцатого июля за канканту «Мы были сильнее смерти» (1968), Премия «Золотая аrena» на кинофестивале в Пуле за музыку к фильму Живка Николича «Бестия» (1977), Премия Союза композиторов Югославии за лучшее произведение «Црнички оро» в Нише, Две декабрьские премии Титографа (1966, 1979) и многие другие.

Так как творчество Б. Таминджича ярко и глубоко воплощает национальные традиции, то именно его произведения прежде всего стоит рекомендовать студентам для ознакомления с музыкальной культурой Черногории. Одним из таких сочинений является тужбалица (плач) «Сестра Батрича».

История создания тужбалицы «Сестра Батрича» Б. Таминджича и поэмы (тужбалицы) в аранжировке А. Таминджича

Изначально тужбалица Б. Таминджича входила в восьмичастную сюиту «Впечатления с выставки скульптора Ристо Стийовича» для скрипки, флейты, фортепиано и голоса (1977) [1], которая была написана после просмотра композитором работ этого известного югославского, черногорского и сербского художника (1894–1974), профессора Академии изящных искусств в Белграде (1945–1952), члена Сербской академии наук и искусств (1962). Между двумя художниками возникает своеобразный творческий диалог: разговор скульптора и композитора, который впечатления

от произведений изобразительного искусства выразил посредством интонационных образов. Части цикла имеют следующие названия: 1. Состязание; 2. Пастушка, девушка прекрасная; 3. Камнем о камень; 4. Песнь филина; 5. Попрыгунья; 6. Размышления князя Байко; 7. Игра ожерелья; 8. Сестра Батрича. Вокальное сочинение «Сестра Батрича», ставшее заключительной частью сюиты, выполняет роль яркой драматической кульминации всего цикла.

Позднее сын Борислава Таминджича Александр Таминджић (композитор, аранжировщик; обучался в Академии музыки университета в Загребе) обработал VIII часть из Сюиты «Впечатления с выставки Ристо Стийовича» для спектакля “Luca pozorista” («Луч театра»), приуроченного к 140-летию со дня закладки фундамента Королевского театра “Zetski dom” в городе Цетине (Черногория). Данная версия получила название «Поэма (туžbaliča) “Сестра Батрича” для сопрано и фортепиано» (Sestra Batrićeva. Poema (tužbalica) za sopran i klavir) [2] и была впервые исполнена с участием автора данной статьи [3].

Изначально VIII часть сюиты была написана Бориславом Таминджичем в тональности f-moll. Александр Таминджић в транскрипции остановился на тональности as-moll. Существует сравнительно немного произведений, написанных в этой тональности, например: Л. ван Бетховен, Соната № 12 (оп. 26), Часть III; П. Чайковский, «Колыбельная» (оп. 16); И. Альбенис, Сюита для фортепиано «Иберия», Evocación. Естественно, возникает вопрос: почему? Теоретическая логика в данном вопросе «рекомендовала» бы предпочтеть энгармоническую замену – gis-moll с пятью диезами, а не as-moll с семью bemолями.

Известно, что нередко композиторы, имеющие абсолютный или близкий к абсолютному, относительный, слух, равно как и вокалисты, а также исполнители на музыкальных инструментах с управляемой высотой звуков, ощущают разницу между энгармонически равными тональностями, например es-moll и dis-moll. Они воспринимают эту несходность на более тонком уровне чувства тяготений и объёма интервалов, ведь, как известно, в их исполнении октава оказывается поделённой на неравные с математической точки зрения полутоны, с различным количеством центров в каждом.

Данный феномен хорошо объяснён доктором искусствоведения Н. А. Гарбузовым в книге «Зонная природа звуковысотного слуха»: «Способность, известную в науке, под названием “абсолютного слуха”, правильнее называть “зонным слухом”. Шире – зоны абсолютного слуха есть величина *переменная* (курсив мой – С. В.), зависящая от регистра, в котором воспроизведён звук, тембра и громкости воспроизведённого звука, индивидуальности музыканта, его психического состояния» [4, с. 15]. И далее: «Зонный строй заключает в себе бесчисленное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения в зонном строем *певческими голосами*… представляет собой *неповторимый интонационный вариант этого строя – интонационный вариант данного исполнения*» [Там же, с. 81]. Более того, «у скрипачей имеется сознательная тенденция суживать малую секунду и малую терцию, расширять большую секунду и большую терцию» [5, с. 12].

К этому следует добавить, что существуют субъективные определения музыкантами энгармонически равных тональностей с точки зрения колористики и объективные – с точки зрения тяготения интервалов. Наконец, в данном вопросе есть и чисто практический аргумент: в bemольной тональности вокалисту легче интонировать в верхней

тесситуре. Таким образом, осмелимся предположить, что А. Таминджич, выбирая тональность поэмы, руководствовался целым мотивационным комплексом.

Литературная основа и фольклорные истоки тужбалицы «Сестра Батрича» Б. Таминджа

В основе тужбалицы «Сестра Батрича» композитора Борислава Таминджа лежит драматичный эпизод из знаменитого поэтического произведения Петра II Петровича Негоша «Горный венец». Пётр II Петрович Негош (1813–1851) – выдающаяся личность: черногорский владыка, философ, поэт, своеобразная «энциклопедия черногорской жизни, воспевающая героизм балканского народа» [6, с. 65]. Черногория, начиная с конца XV века, была захвачена османами и официально до 1878 года входила в огромную империю. На протяжении нескольких веков черногорские племена воевали с турками. Один из эпизодов, описанных П. Негошем в поэме, касается смерти князя небольшого поселения Батрича Перовича, жившего в конце XVII – начале XVIII века. В этот период началась отчаянная борьба черногорцев с теми соплеменниками, которые, отвернувшись от православной веры, приняли ислам и кого называли потурченцами.

Герцеговинские мусульмане коварно захватили и зверски казнили Батрича Перовича за то, что он был активным сторонником противостояния мусульманскому доминированию в Черногории. Они выставили голову всем напоказ, а тело отправили в Цетинье, которое в те времена было главным поселением черногорцев. История смерти Батрича Перовича была увековечена в одной из песен начала XVIII столетия. Позже, уже в XIX веке, Пётр Петрович Негош напишет сцену оплакивания героя его сестрой, которая не вынесла горя и покончила с собой.

Смерть мужчины в Черногории – это прежде всего потеря защитника и продолжателя рода. Из-за бесконечных войн и междуусобиц гибель воина и оплакивание убитого становятся одной из главных тем в национальном искусстве. Черногорцы считают, что через плач создаётся возможность общаться с потусторонним миром и передавать туда послания.

Тужбалица – женская песня-плач, отличающаяся ярким драматизмом и накалом чувств. Впервые стихотворные тексты тужбалиц «были записаны известным собирателем и исследователем сербского фольклора Вуком Караджичем и опубликованы в двух его книгах: в 1841 году – шесть плачей в сборнике “Сербские народные песни” (глава называется “Паштровское оплакивание мёртвых”), спустя 26 лет – в издании “Жизнь и обычаи народа сербского” (плачи из Рисана)» [6, с. 44]. На текст «Плача сестры Батрича» из поэмы Негоша «Горный венец» в народе слагались тужбалицы, в которых нередко мелодические линии значительно отличались, но в структуре, как правило, сохранялся двенадцатисторенный стих, часто встречающийся в плачах и причитаниях. Приведём два примера тужбалиц. Первый – из дневника Николы Херцигони [7, с. 105] (пример 1).

$\text{♩} = \text{cca } 92$

Куд' си ми се у - ле - ти - о мој со - ко - ле,

Пример 1. Тужбалица

Example 1. Tužbalica

Второй пример тужбалицы, записанной в Цетине, взят из книги этномузыковеда Димитрия О. Големовича «Народная музыка Югославии» [8, с. 29–30] (пример 2).



Пример 2. Тужбалица

Example 2. Tužbalica

Поэма Негоша написана десятисложным стихом, в котором достаточно гибко сочетаются ритмические отклонения и смещения смысловых акцентов. Такая система стихосложения свойственна южнославянской эпической поэзии. В эпизоде с участием сестры Батрича используется двенадцатисложный стих, причём поэт явно выделяет начальную двухдольную затактовость, для того чтобы передать всю тяжесть рождающегося из скорбящей души слова:

Ты зачем меня покинул, ясный сокол,
От своей отбился стаи, брат-кормилец,
Иль не знал коварный турок, прах возьми их!
Что так подло обманули, мой красавец!
О, утраченное зренье, брат мой – солнце!
О, моя живая рана, злая рана,
Свет мои оставил очи, выжег очи!
Молодых сестёр покинул, трёх кукушек,
Ты зачем остриг семь сношек, горе бедным!
Не сберёг главу младую, ненаглядный, –
Усладил коварных ею, гордость братьев!
Обманули, погубили, о злодеи!
Головой твоей прекрасной, предводитель,
Кто врагам навстречу выйдет, брат-защитник,
Кто порубит чёрных турок, остра сабля?

Кто мне даст наговориться, моё сердце,
С твоей мёртвой головою, ах, мне горе!
Чтоб смотрели твои очи в мои очи,
Чтоб я их поцеловала вместо брата,
Расчесала длинный перчин, горе бедной,
И чалму бы завязала, кровь родная!
Потурчился край наш бедный, будь он проклят!
Все вожди окаменели, камень в дом их!¹

¹ Перевод с сербского Ю. П. Кузнецова (редакция моя – С. В.) [9, с. 114–117].

В композиторском воплощении тужбалицы двенадцатистрочный стих выдержан не везде. Это обусловлено тем, что законы развития музыки становятся приоритетными в раскрытии содержания поэмы. Изменение количества стоп в стихотворной строке (например, с двенадцати на десять), а также кратковременное смещение смысловых акцентов привносят в музыку уже другой, более высокий, уровень экспрессии (подобно тому, как в пьесу с постоянным чётным размером 2/4 вдруг внедряется нечётный – 5/8). В эпизодах, где резкая смена ритмики и динамики дополняется свойственными для плача междометиями, развитие музыкального материала происходит более интенсивно.

В тужбалицу Б. Таминджича вошёл не весь текст произведения Петра II Петровича Негоша. Данное обстоятельство можно объяснить необходимостью соблюдения баланса музыкальной и поэтической составляющих композиции. Содержание всех строф в плаче, в сущности, «сионимично», и в них доносится лишь одна мысль, раскрывается лишь одно душевное состояние – невыносимая боль от потери близкого человека.

Композиция и драматургия тужбалицы «Сестра Батрича» Б. Таминджича

Плач Б. Таминджича имеет свободную композиционную структуру, однако каждое построение строго подчиняется стихотворной строфе. Композитор на протяжении всего сочинения не выходит из сферы минора. Ощущения тональности весьма неустойчивы, начиная с инструментального вступления, которое завершается доминантой без терцового тона (пример 3). В виде тонической квинты (f-moll) основной устой появляется лишь в 18-м такте сочинения (пример 3).

64

Пример 3. Б. Таминджић. Тужбалица «Сестра Батрича». Вступление

Example 3. B. Tamindžić. Tužbalica “Sister of Batrich”. Introduction

Подобное отдаление тоники, с одной стороны, необходимо для передачи неустойчивости состояния плакальщицы, а с другой – связано с трудностями гармонизации первой попевки, имеющей безусловное фольклорное начало. Народная музыка Црмница (один из регионов Черногории), на которую опирается композитор, строится на коротких, небольшого диапазона интонациях истрицкого лада, трудно поддающегося адаптации к темперированной системе европейской музыки. Однако современный музыкальный язык даёт возможность композиторам работать с нетемперированным материалом.

Композитор в первых семи тактах фортепианного вступления обозначает характер всего предстоящего повествования и одновременно закладывает интонационные основы для дальнейшего тематического развития. Здесь же фиксируются ключевые изобразительные ассоциации. В первых четырёх тактах имитируется бой колоколов – тревожный набат, обращённый к народу Черногории – знаковый символ объединения христиан. Б. Таминджич предлагает приём «колючего» *arpeggiato*: создаётся впечатление одновременного звучания нескольких колоколов как символическая фиксация трагичного момента в истории всего черногорского народа.

Первый мотив (A) плакальщицы, построенный на интервале уменьшённой кварты с сознательным занижением первой ступени, явно происходит из наигрышней главного национального инструмента Черногории – гусле, звучание которого имитируется во вступлении. Гусле принадлежит к группе струнных смычковых инструментов. Он состоит из нескольких основных частей: грушевидного корпуса, обтянутого дублёной кожей, и грифа с одной натянутой струной. Смычок дугообразной формы имеет около сорока струн из конского волоса, при игре его держат в правой руке, а сам инструмент кладут на колени.

Композитор четыре раза проводит одну и ту же фразу, которую гармонизует доминантовой группой аккордов с альтерациями. Заключительный аккорд в конце каждого построения не разрешается при этом в тонику, а как бы обрывается трезвучием второй ступени, которое в миноре, как известно, уменьшённое. Этот аккорд был выбран основным как для вступления сочинения, так и для короткого инструментального отзыва после каждой фразы, передавая гул погребального колокола (пример 4).

Пример 4. Б. Таминджич. Тужбалица «Сестра Батрича». Основная тема (A)

Example 4. B. Tamindžić. Tužbalica “Sister of Batrich”. The main theme (A)

В варьированном виде основная тема повторяется ещё один раз (A_1). Мелодия как бы топчется на месте, создавая ощущение беспросветного переживания горя. Во втором проведении звучание погребального отыгрыша усложняется альтерированным нонаккордом III ступени. Композитор и здесь продолжает избегать тонику (пример 5).

19

Moj svi - je - te iz - gu - blje - ni, sun-ce bra - te!

Пример 5. Б. Таминджич. Тужбалица «Сестра Батрича». Вариант темы (A_1)

Example 5. B. Tamindžić. Tužbalica “Sister of Batrich”. The variant of the theme (A_1)

Вторая тема (B) также определяется первой попевкой тужбалицы (A), представляя её развитие, однако она имеет другой тонический центр, который композитор переносит в тональность минорной седьмой ступени (es-moll). Все аккорды здесь подчинены басовому ходу (es-des-c-es) и ритмически строго организованы, отдалённо напоминая марш, что придаёт теме некоторую решительность. Возможно, здесь заложена мысль о будущем самоубийстве плакальщицы (пример 6).

29

I tri mla - de se - stre two - je, se - dam sna - hah što o - ši - ša,

31

što ne ču - va mla - du gla - vu, što krv - ni - ka njom na - sta - di.

Пример 6. Б. Таминджич. Тужбалица «Сестра Батрича». Вторая тема (B)

Example 6. B. Tamindžić. Tužbalica “Sister of Batrich”. The 2nd Theme (B)

Обе темы после экспозиционного изложения проводятся второй раз, но значительно динамичнее и короче, переходя в кульминацию всего сочинения, которая представляет собой причитание с использованием приёма Sprechstimme.

Тональный центр здесь смещается в область минорной доминанты (c-moll). На её первой ступени (условно) плакальщица причитает, а организующим началом в построении становится фортепианская партия, тема которой приобретает черты зловещего, рокового марша (пример 7).

56 Maestoso

Пример 7. Б. Таминджич. Тужбалица «Сестра Батрича». Кульминация

Example 7. B. Tamindžić. Tužbalica "Sister of Batrich". The culmination

В итоге форму тужбалицы можно определить как двухчастную строфическую с элементами вариационности и аллюзией на куплетность.

В плаче присутствуют также два связующих инструментальных перехода, основанных на материале вступления: первый расположен между предложениями А и А₁, второй – непосредственно между частями формы. В назначении связок просматривается несколько аспектов: логический, тематический, эмоциональный и структурный:

- логический связан с текстом тужбалицы, требующим необходимых смысловых цезур;
- тематический – с созданием национального колорита (имитируется звучание гусле);
- эмоциональный достигается благодаря существенным отклонениям темпа (*molto accelerando*) и контрастным динамическим оттенкам (*mezzo forte, fortissimo, piano*);
- структурный обусловлен непосредственно расположением связок и их продолжительностью: между А и А₁ три такта, между В и А₁ – шесть.

В сочинении две кульминации: первая – в конце первой части, вторая – в коде. Обе они подготовлены восходящими секвенционными оборотами и усилением динамики. Окончание фразы А₁ в первой части также может рассматриваться как промежуточный итог, поскольку оно имеет признаки относительной завершённости: вместо поэтического текста на громком звучании трижды протяжно пропевается междометие «ой!», уплотняется фактура и меняется ритмическое оформление в партии фортепиано – таким образом композитор заканчивает «экспозицию» сущностного содержания тужбалицы.

Первая кульминация в свою очередь выражена уже совершенно определённо: то же самое междометие «ой!» расположено теперь в более высокой tessiture

и подкреплено нисходящим октавным боем «колоколов» – эмоциональное наполнение музыки отражает всю тяжесть утраты и совершенно безысходное состояние плачальщицы.

Главную – вторую – кульминацию тужбалицы композитор расположил в коде, которая состоит из двух небольших эпизодов. В первом (*Maestoso / fortissimo*) пение переходит в мелодекламацию, граничащую с криком, когда в каждом слове содержится и сердечное сокрушение, и горькое безнадёжное отчаяние. При этом в партии фортепиано Б. Таминджич цитирует главную тему из другого своего сочинения – Импрессии для двух скрипок «Гусляр» (1977)¹ – и одновременно имитирует громогласное звучание колоколов, но уже в совершенно ином качестве, отличном от мерного «боя» во вступлении. В данном эпизоде кульминация реализуется нестандартно: присутствующая в ней яркая цитата никак не перекликается с основным тематизмом плача, равно как и крепкие октавные колокольные «удары» не связаны ни тематически, ни гармонически с предыдущим материалом. Очевидно, что подобным композиционным решением Б. Таминджич расширил концептуальные рамки сочинения – от личной трагедии одного человека до бедствия целого народа Черногории.

Во втором, кульмиационном, эпизоде коды в вокальную партию после экспрессивной мелодекламации возвращается пение. Казалось бы, усилить предыдущий эмоциональный накал не представляется возможным, но композитор и в этом случае идёт по нестандартному пути: ускоряется темп (*rosco a rosco accel.*) и, что важно, усиливается общая динамика, тогда как мелодика вокальных фраз, в свою очередь, постепенно по звукам первой октавы опускается вниз – от *Ces* к *Ees*, что никак не способствует увеличению громкости звучания голоса (нижние звуки первой октавы – тесситура, несвойственная для сопрано при нюансе *forte*). Интонация вследствие сочетания двух «нелогичностей» становится неточной, и пение в результате приближается к утрированной декламации. Таким парадоксальным образом в главной кульминации тужбалицы Б. Таминджич достигает максимального эффекта: вокальная партия приобретает характер крайнего исступления (в поэме Негоша «Горный венец» сестра Батрича после своего монолога убивает себя).

Интонационно-тематическая организация тужбалицы «Сестра Батрича» и смысловые функции специальных исполнительских приёмов

Повторения мелодических ячеек свойственны жанру плача. В свою очередь, и инструментальное сопровождение в тужбалице Б. Таминджича большей частью строится на повторах: так, партия фортепиано в первой части претерпевает по ходу произведения лишь незначительные преобразования, при этом изменяется только динамика исходя из того или иного экспрессивного оборота текста.

Вокальная линия тужбалицы формируется из мелодических «раскачиваний» шестнадцатых из вступления. Причём композитор технически очень тонко завуалировал эту связь: партия сопрано, в сущности, строится на ритмическом увеличении ключевых интонаций из последовательности только что отзучавших шестнадцатых (пример 8).

¹ B. Tamindžić. Impresija za dvije violine «Guslar» (1977), существует также версия для двух скрипок и фортепиано; музыка произведения отличается повышенной экспрессивностью и драматическим накалом.

Вступление

Пример 8. Б. Таминджич. Тужбалица «Сестра Батрича». Фрагменты

Example 8. B. Tamindžić. Tužbalica "Sister of Batrich". Fragments

Аналогичный принцип ритмического увеличения при сохранении нисходящего движения и «родственного» интервального соотношения заметен также в верхнем голосе у фортепиано ($b \rightarrow heses \rightarrow as$). Таким образом, тематизм тужбалицы «заявлен» в плотный интонационный «узел»: вьющиеся последовательности шестнадцатых, имитирующие звучание гусле, несут в себе черты основного тематического материала по ходу всего произведения вплоть до коды (пример 9).

Вступление

69

Пример 9. Б. Таминджич. Тужбалица «Сестра Батрича». Фрагменты

Example 9. B. Tamindžić. Tužbalica "Sister of Batrich". Fragments

Несмотря на явную мелодическую схожесть вокальных фраз сочинения, разделы А, А₁, В имеют заметные отличия, касающиеся звуковысотного расположения, динамики, а также непосредственного количества фраз и их продолжительности. Так, в тесситурном отношении предложение А₁ на кварту выше, чем А. Обращает на себя внимание и другая отличительная особенность: в А заключительное движение в мелодике нисходящее, а в А₁ она остаётся на «месте». Казалось бы, разница очень незначительна, однако с учётом особенностей содержания текста, аккомпанемента, динамики и в целом интенсивности развития (А содержит четыре фразы, А₁ – три) данное обстоятельство весьма существенно влияет на постепенное нарастание внутреннего напряжения. К этому следует добавить, что тематизм тужбалицы находится в интервальном диапазоне от м.2 до ум.4 (6.3), причём структурная организация из раза в раз повторяющихся фраз реализована посредством преимущественно узких интервалов – м.2, б.2 (такие мелодические построения свойственны жанру плача).

Таким образом, резюмируя анализ интервальной структуры тематизма, отметим, что композиционный метод, использующий поступенное движение в узком диапазоне с обилием повторений звуков «вызывает ощущение большей интенсивности мелодического движения, большей плотности, тесноты, а следовательно, и напряжённости мелодического рисунка» [10, с. 115].

Музыкальную декламацию тужбалицы можно определить, как мелодический речитатив, а в кульминации, где отсутствует размеренность и солистка почти срывается на крик, – как мелодекламацию. Вокальная партия в целом имеет также и обширный динамический диапазон – от полу值得一ного до полукрика; более того, тематизм плача порой выходит за естественную нижнюю границу диапазона сопрано, а в верхней tessitura поднимается к As второй октавы, что представляет определённые трудности.

Предполагается, что исполнительнице тужбалицы необходимо владеть особым видом речевого пения – Sprechgesang (или Sprechstimme) – «это такой способ интонирования, при котором обычное пение текста непрерывно вытесняется речевой манерой его произнесения» [11, с. 200]. Иначе говоря, это техника пения, при которой вокалист строго соблюдает ритм, но точное исполнение звуковысотности отсутствует, хотя и ориентировано на неё. «Sprechgesang с убедительным художественным эффектом применим в случаях, когда художнику важно передать характерное или драматизировать музыкальную речь» [Там же, с. 210]. Sprechgesang особенно ярко был воплощён в вокально-инструментальном цикле А. Шёнберга на стихи поэта А. Жиро «Лунный Пьеро» [12].

Примечательно, что во фразах с двенадцатисложным стихом в вокальной партии присутствует голосовой скат (исполнительский приём, при котором певческий голос слегка глиссандирует вниз на гласном звуке, что часто встречается в народном пении в конце фраз), благодаря чему значительно усиливается драматический оттенок музыки в целом. Все фразы в предложениях A и A₁ завершаются голосовым скатом. В ряду выразительных средств скат, казалось бы, играет второстепенную роль, но его «незначительный контекст» ощутимо усиливает драматический оттенок тужбалицы и вместе с тематическим контуром отражает также и своеобразие плача как жанра народного пения. Наконец, во фразах с «голосовыми скатами» расширяется декламационно-мелодическая сторона плача: произнесённое слово и тончайшая интонация как на тихих, так и на громких звучаниях особенно убедительно передают глубокие человеческие переживания.

Заключение

Тужбалица «Сестра Батрича» является собой яркий пример искусного претворения фольклорного материала в академической музыке. Без сомнения, композитора Борислава Таминджича можно смело отнести к числу тех художников, которые, используя в работе народные мелодии и тонко раскрывая все возможности их интонационной выразительности, создают в итоге собственные исключительно национальные полотна, полные истинного черногорского духа.

Изучение произведения «Сестра Батрича» позволяет студентам не только узнать особенности стиля одного из известных черногорских композиторов

ХХ века – Б. Таминджича, познакомиться с фольклорной музыкой Черногории и, частности, с жанром тужбалицы, но и расширить кругозор в области истории этого государства, определяемой в XVIII веке борьбой народа за независимость от Османской Империи. Выбор «Сестры Батрича» в качестве музыкального материала для освоения темы «Музыка Черногории» даёт повод обратиться к одному из главных национальных литературных произведений – поэме Петра II Петровича Негоша «Горный венец» и личности её автора. Знакомство с историей создания тужбалицы делает необходимым включить в содержание занятия сведений о творчестве известного черногорского скульптора Ристо Стийовича. В конечном счёте вокруг одного сравнительно небольшого произведения формируется обширное информационное поле, позволяющее включить его в контекст как временной ретроспективы, так и широкой панорамы современной культуры народа Черногории, что соответствует принципу историзма в музыкальном образовании.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Tamindžić B. Sestra Batrićeva (tužbalica)*. 12 p. (рукопись)
2. *Tamindžić B. Sestra Batrićeva (Tužbalica)* Poema za Sopran i klavir, transkripcija Aleksandar Tamindžić. 11 p. (рукопись)
3. B. Tamindžić – Sestra Batrićeva – Sara Vujošević-Jovanović (soprano)&Anja Abramović-Vujošević (klavir). URL: <https://youtu.be/xemAT0ODJ70> (дата обращения: 05.05.2025).
4. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М., Л.: Издательство Академии наук СССР, 1948. 83 с.
5. Гарбузов Н. А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М.: Музгиз, 1951. 63 с.
6. Вуйошевич С. Воплощение национальной тематики в оперном искусстве Черногории. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2017. 304 с.
7. Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње / приредила Злата Марјановић; нотографија Злата Марјановић; превод приказа на енглески језик Милош Заткалић. Подгорица: Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе, 2002. 233 с.
8. Големовић Димитрије О. Народна музика Југославије. Београд: Музичка омладина Србије, 1997. 125 с.
9. Негош П. Горњи венец; Самозванец Степан Малый / пер. с серб.-хорв. под ред., с предисл., и примеч. О. Кутасовой. М.: Худож. лит., 1988. 365 с.
10. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978. 351 с.
11. Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьере» А. Шенберга // Музыка и современность: сборник статей / сост. Т. А. Лебедева. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 164–210.
12. Безкоровайная Н. С. Воплощение поэтики экспрессионизма в вокальных партиях произведений композиторов ХХ века // Искусство и образование. 2022. № 2 (136). С. 73–80. DOI: 10.51631/2072-0432_2022_136_2_73.

Поступила 08.05.2025, принята к публикации 04.06.2025.

Об авторе:

Вуйошевич-Йованович Сара, доцент факультета драматического искусства Университета Черногории, заместитель декана по науке и международному сотрудничеству, член издательского совета Университета Черногории (ул. Байова, 5, Цетинье, Черногория, 81250), PhD в области музыковедения, sara.vujosevic@mail.ru, ORCID ID 0009-0005-9902-4225

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Tamindžić B. *Sestra Batrićeva* (tužbalica). 12 p. (manuscript)
2. Tamindžić B. *Sestra Batrićeva* (Tužbalica) Poema za Sopran i klavir, transkripcija Aleksandar Tamindžić. 11 p. (manuscript)
3. B. Tamindžic – Sestra Batrićeva – Sara Vujosevic-Jovanovic (soprano)&Anja Abramovic-Vujovic (klavir). Available at: <https://youtu.be/xemAT0ODJ70> (accessed: 05.05.2025).
4. Garbuzov N. A. *Zonnaya priroda zvukovysotnogo slukha* [The Zonal Nature of Pitch Perception]. Moscow, Leningrad: USSR Academy of Sciences Publishing House, 1948. 83 p. (in Russian).
5. Garbuzov N. A. *Vnutrizonnyi intonatsionnyi slukh i metody ego razvitiya* [Intonational Ear and Methods of its Development]. Moscow: Publishing House “Muzgiz”, 1951. 63 p. (in Russian).
6. Vujosevic S. *Voploshchenie natsional’noi tematiki v opernom iskusstve Chernogorii* [The Embodiment of National Themes in the Opera Art of Montenegro]. Saratov: Saratov State Conservatory named after L. V. Slobodkin, 2017. 304 p. (in Russian).
7. *Narodne pesme Tsrne Gore po tonskim zapisima i odabranim beleshkama iz dnevnika Nikole Khercigonje* [Folk Songs of Montenegro Based on Tonal Recordings and Selected Notes from the Diary of Nikola Hercigonja]. Ed. by Zlata Marjanović; notation by Zlata Marjanović; translation of the presentation into English by Miloš Zatklik. Podgorica: Institute of Musicology and Ethnomusicology of Montenegro, 2002. 233 p. (in Macedonian).
8. Golemović Dimitrije O. *Narodna muzika Jugoslavije*. Beograd: Muzichka omladina Srbije, 1997. 125 p.
9. Negoš P. *Gornji venets; Samozvanets Stepan Mali* [Mountain Crown; Pretender Stepan the Small]. Trans. from Serbo-Croatian, ed. with preface and notes by O. Kutasova; Illustrations by V. V. Noskov, Moscow: Art Literature Ed., 1988. 365 p.
10. Mazel L. A. *Voprosy analiza muzyki* [Questions of Music Analysis]. Moscow: Publishing House “Soviet Composer”, 1978. 351 p. (in Russian).
11. Eliška M. *Sprechgesang v “Lunnom P’ero” A. Shenberga* [Sprechgesang in A. Schoenberg’s “Pierrot Lunaire”]. *Muzyka i sovremennost’* [Music and Modernity]. Collection of Articles. Compiled by T. A. Lebedeva. Issue 7. Moscow: Publishing House “Music”, 1971. Pp. 164-210 (in Russian).
12. Bezkorovaynaya N. S. *Voploshchenie poetiki ekspressionizma v vokal’nykh partiyakh proizvedenii kompozitorov KhKh veka* [Embodiment of the Poetics of Expressionism in the Vocal Parts of the Works of Twentieth-Century Composers]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2022, no. 2 (136), pp. 73–80 (in Russian). DOI: 10.51631/2072-0432_2022_136_2_73.

About the author:

Sara Vujosevic-Jovanovic, Assistant Professor at the Faculty of Dramatic Arts, University of Montenegro, Vice Dean for Science and Internation Cooperation, Member of the Publishing Council of the University of Montenegro (Bajova Street, 5, Cetinje, Montenegro, 81250), PhD in Musicology, sara.vujosevic@mail.ru, Author's ORCID ID 0009-0005-9902-4225

The author has read and approved the final manuscript.