

**LUTTUOSO ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА:
НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТРАУРНОЙ МУЗЫКИ**

*LUTTUOSO DE VLADIMIR CIOLAC:
CONCEPTUL NEOROMANTIC AL MUZICII FUNEBRE*

*LUTTUOSO BY VLADIMIR CIOLAC:
NEOROMANTICAL CONCEPTION OF FUNERAL MUSIC*

ГАЛИНА КОЧАРОВА,
профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья посвящена произведению В. Чолака в жанре траурной музыки, созданному под впечатлением ухода из жизни видного молдавского музыканта Е.М. Богдановского и посвященному его памяти. Автор анализирует образную сторону этой камерно-оркестровой миниатюры, а также, опираясь на символику «маркеров трагического стиля» эпох прошлого (от Барокко до романтизма), представленных в контексте современной языковой лексики и свободной формы, делает вывод о неоромантической природе сочинения.

Ключевые слова: В. Чолак, Е. Богдановский, траурная музыка, In memoriam, медитативность, ритуализм, макроминимализм, поэтика, мифология, неоромантизм, однотерцовые тональности, «рахманиновская гармония», аудиовизуальная версия

Articolul de față este dedicat analizei miniaturii cameral-instrumentale Luttuoso de V. Ciolac, realizate în genul muzicii funebre. Creată după trecerea în neființă a proeminentului muzician autohton E.M. Bogdanovschi, piesa este dedicată memoriei acestuia. Autoarea examinează complexul imaginilor muzicale din lucrare, bazându-se pe simbolismul "semnelor de stil tragic" din epocii anterioare (de la Baroc până la romanticism), prezentate în contextul limbajului componistic moderne și a formei libere, concluzionând despre natura neo-romantică a creației.

Cuvinte-cheie: V. Ciolac, E. Bogdanovschi, muzică funebră, In memoriam, caracter meditativ, ritualism, macrominimalism, poetică, mitologia, neoromantismul, tonalități monoterțare, "armonia lui Rachmaninov", versiunea audiovizuală

This article is dedicated to the chamber-instrumental miniature by V. Ciolac realized in the genre of funeral music. It was created after the death of the prominent Moldovan musician E. Bogdanovschi and it is dedicated to his memory. The author analyzes the imaginative conception of this miniature for string orchestra, in relation to the symbolism of the "tragic-style markers" of the past (from Baroque to Romanticism), presented in the context of modern language and free-form, and then draws a conclusion about the neo-romantic nature of this piece.

Keywords: V. Ciolac, E. Bogdanovschi, funeral music, In memoriam, meditateness, ritualism, macrominimalism, poetics, mythology, neoromantisism, tonalities with common mediant, "Rachmaninov harmony", audiovisual version

*In memoriam брата моего, Эдуарда Кочарова (1929–2015),
под впечатлением утраты которого была выбрана тема данной статьи*

12 декабря 2005 года Владимир Чолак, непосредственно после ухода из жизни Ефима Моисеевича Богдановского, крупного хорового дирижера и педагога, завершил партитуру своего нового произведения — *Luttuoso*. Сочинение это, написанное для струнного оркестра, несмотря на скромный исполнительский состав, с большой глубиной выразило всю полноту скорби по поводу тяжелой утраты нашего коллеги и прекрасного музыканта. О его жанре можно судить уже по заголовку, данному автором для обозначения характера исполнения этой музыки: в переводе с итальянского *Luttuoso* так и означает «скорбный», «траурный», что позволяет причислить пьесу к разряду так называемых

«траурных музык», известных еще со времен Барокко и классицизма (Г.-Ф. Телеман, В.-А. Моцарт). Позже жанр этот, как известно, вновь нашел свое воплощение в XX веке (П. Хиндемит, В. Лютославский) — возможно, потому, что он, несмотря на устоявшийся тип содержания, не налагал никаких канонических жанровых ограничений и, в отличие от траурного марша, не выполнял обязательных прагматических функций. Сегодня он воспринимается как один из наиболее аффектных жанров, насыщенных сильными субъективными эмоциями, близкими «эмосу сострадания» (В. Холопова). Тяготее к медитативности, он призван привести к катартическому очищению души. Сохраняет он и некие ритуальные черты, ассоциируясь то с пассионом или плачем, то с траурным шествием, и в этом смысле в нем проступает связь и с мемориальными жанрами, что порой подчеркивается уже в самом названии произведения (подобно *Траурной музыке памяти Белы Бартока* В. Лютославского).

Мемориальность свойственна и *Luttuoso* В. Чолака: хотя в партитуре не содержится никаких указаний, но на премьере сочинения, состоявшейся 10 декабря 2006 года в Органном зале Кишинева и приуроченной к годовщине смерти Е. Богдановского, автор, самолично дирижировавший тогда камерным оркестром, объявил о своем посвящении пьесы памяти любимого хормейстера. И это было не простой данью уважения: по словам композитора, он пел в Камерном хоре у Богдановского, еще занимаясь в музыкальном училище и на первом курсе консерватории, а в 1996 году был с ним в поездке в Чехословакию, где в городе Табор состоялось выступление их хора.

Примечательно, однако, что, создавая эту «музыку печали», В. Чолак, с его богатым опытом хорового дирижера, обратился не к наиболее близкому для него и Богдановского жанру и не попытался использовать словесный текст для конкретизации своего замысла. Созданный им *инструментальный* «реквием-оплакивание» адресован не просто хормейстеру, но Музыканту в высшем смысле слова, чьи личные качества и широкий кругозор покоряли всех, кто знал Ефима Моисеевича. Стоит отметить, что, на наш взгляд, такого рода посвящение в какой-то мере мифологизирует образ, привнося в него некую смысловую символику, а самому жанру придает метафоричность, связав его с вечной темой Жизни и Смерти, конечности земного телесного существования и вознесения духа в бесконечность Вселенной. В свою очередь, это требует и обращения к определенным музыкальным символам, проливающим свет на глубинный индивидуальный замысел сочинения, ведущего от трагизма к просветлению.

Здесь представляются уместными рассуждения музыковеда О. Осадчей, которая, полагая мифологическую модель вообще основой музыкального произведения, отметила, что уже в эпоху романтизма инструментальная миниатюра как размышление о вечных истинах бытия «метафорически выступает в качестве нового сакрального жанра, некоего субъективного молитвенного диалога автора с Богом и самим собой» [1, с. 19]. Думается, что все приведенные выше соображения позволяют отнести заголовок *Luttuoso* к числу своеобразных «маркеров» программности и трагического стиля, указывающих на переход этой «траурной музыки» из разряда чисто инструментальных жанров в круг тех обобщенно-программных сочинений, для которых одно-единственное слово уже служит косвенным намеком, стимулирующим фантазию слушателя. Дополнительным же «допуском» в мир авторских идей становится в таких случаях музыковедческий анализ, касающийся, в том

числе, и *структурных* особенностей музыкального текста, и *семантики* его элементов – всего того, что определяет *поэтику* произведения.

Здесь напомним об определении поэтики, данном Умберто Эко в его труде «Открытое произведение»: «Мы понимаем «поэтику» в более классическом смысле: не как систему ограничивающих правил (*Ars poetica* как абсолютная норма), а как оперативную программу, которую художник раз за разом себе намечает, как замысел произведения, которым явно или подспудно руководствуется <...>. Исследование поэтики <...> основывается или на вполне однозначных заявлениях художника, <...> или на анализе структур произведения» [2, с. 8]. При этом У. Эко ставит знак равенства между «поэтикой» и проектом «формирования и структурирования произведения» [idem]. В свою очередь, не случайно и О. Осадчая, перечисляя парадигмы мифа, воплощенного в процессе музыкального развертывания, наряду с его *ритуалистической, символической и психоаналитической* парадигмами делает акцент и на парадигме *структурной*, которая выявляется посредством «интонационных универсалий — фигур восхождения, нисхождения, стояния на месте, вращения» и т.д., фиксирующих, по ее выражению, «пространственно-временные координаты образа мира и эмоциональное мироощущение человека» [1, с. 17] и составляющих «плоть языка» (Г. Гачев). Формулирует она и принципы мифологии музыкального текста, базирующиеся на применении приемов симметрии: принцип кругового движения, отражающий законы прямой («трансляционной» – Г.К.) симметрии и тождество повторяющихся дискурсов; принцип зеркального отражения (на базе зеркальной, то есть обратной симметрии); принцип кристаллизации, возникающей на основе полисимметрии и модификации элементов при повторе [1, с. 24]. Музыкальное произведение в этом аспекте рассматривается как «результат художественных метаморфоз на основе мифологического архетипа» [1, с. 25].

В *Luttuoso* В. Чолака, где преобладает процессуальность внутренней речи, свойственная как медитативному становлению мысли, так и некой спонтанности в развертывании противоречивых (то скорбных, то светлых) эмоций, присутствуют необходимые отношения тождества или подобия между элементами, формирующие свободную форму сочинения с элементами репризности. Есть в нем и семантические и структурные «интонационные коды», ассоциирующиеся и с барочными риторическими фигурами, и с гармоническими формулами — стилевыми «знаками скорби» из музыки прошлого, обладающими устойчивой семантикой. В то же время индивидуальность произведению придает усложненность музыкального языка и разомкнутость общей композиции, где на первом месте – не традиционная, заранее заданная схема, а скорее концепт видоизмененного повтора — *varietas*, что позволяет буквально «вырастить» и сформатировать тематическую систему на основе цепляемости интонаций. Круг их обозначен наличием общих деталей на уровне микротематизма, создающих эффект ритуализованности, заклинательности. Это, конечно, не минималистское сочинение, где принцип *pattern*'а охватывает весь тематический комплекс, диктуя ему законы ритмического и модусного ряда, но в нем все же просматриваются некоторые признаки того, что В. Екимовский, называет «макроминимализмом», говоря об укрупненных во времени и пространствах *pattern*'ах (в том числе и мобильных и вариантных). [3, с. 312–314].

Возвращаясь к вопросу об открытом характере процесса музыкального становления в *Luttuoso*, сразу следует указать на *разомкнутость тонального плана* всей пьесы, начинающейся в *до-миноре* и завершаемой в *Си-мажоре*, обусловленную, без сомнения, общей идеей движения от скорби к просветлению, от смерти к вознесению. Общий «знаменатель», однако, у этих тональностей есть — они находятся в однотерцовом соотношении, что сближает их по принципу особой формы миноро-мажорного родства, открытой в эпоху зрелого романтизма. По Н. Тифтикиди, это «хроматически одноименные», а по С. Орфееву — «одновысотные» тональности, и они не только внутренне сопряжены между собой, но в чем-то близки и по колориту, и потому драматически окрашенный *до-минор*, оттеняемый в конце несколько «жестковатым», «фиолетовым» *Си-мажором*, не вытесняется из памяти, а вписывается в общую палитру тональных красок.

Романтическая подоплека обнаруживается и в начальном *motto*, открывающем всю пьесу и затем еще дважды, своеобразным рефреном возникающем в чередующихся тем или служащем отправной точкой для рождения производных от него оборотов. Это комплекс печали, страдания, и именно в таком ракурсе он заключает в себе исходные ритмические, интервально-конструктивные мелодические и гармонические импульсы для дальнейшего развития. Его составляющие с давних пор обладают устоявшейся семантикой, и не только в плане колорита *до-минора*. Упорно повторяемые, мерно-монотонные звуки *tenuto* словно ведут неумолимый отсчет времени, символизируя в трехдольном размере и сарабандный ритм шествия. Гипнотическое воздействие повтора отправного звука *соль* нарушается, однако, острым диссонансом в момент вторжения нисходящего хроматического хода, словно открывающего характерный для пассионов и пассакалий *passus duriusculus* («жесткий ход» — традиционная риторическая фигура), который проходит у вторых альтов в то время, как первые альты с запозданием интонируют продолжение темы. В этом продолжении также дважды намечаются традиционные формулы в духе *lamento* — нисходящие секундовые «вздохи»-жалобы, обрамляющие более индивидуализированный, вопросительный оборот. Все вместе позволяет ощутить неустойчивость тритонового диапазона мелодической линии, напряженность которого дополнена вступлением на второй сильной доле «скованного» по своему амбитусу контрапунктического хода «тон-полутон» у первых виолончелей. Он поддержан сменой не менее ярких и обладающих собственной устоявшейся выразительностью аккордов. Первым акцентируется неаполитанский секстаккорд, усложненный экспрессивным диссонансом между одновременно звучащими задержанием и занятым тоном, а затем появляется уменьшенный вводный терцквартаккорд с пониженной терцией (записанный как D^6_5 тритоновой тональности *Ges-dur*). При переходе же к следующей сильной доле его сменяет типично романтическая — совпадающая со звучностью малого уменьшенного септаккорда так называемая «рахманиновская гармония» (В. Берков), данная в варианте уменьшенного VII₂ с квартой, разрешаемой затем в терцию, со все той же ламентозной интонацией. Нотация вводного тона *до-минора* как VIII пониженной ступени (вместо *си-бекар* записан *до-бемоль*) характерна для параллельного миноро-мажора, а при оркестровом —

нетемперированном исполнении выявляет тенденцию углубления минорного колорита³. Показательно, что далее, при повторении *motto*, в заключительном аккорде у альтов *pe* сменяется на *pe-бемоль*, что перестраивает слух и создает почву для введения затем у вторых альтов тона *до-диез* при появлении в третьем проведении темы хроматического хода и яркого оборота со скачком вниз на уменьшенную кварту у первых альтов (интервально деформированной интонации из начального проведения темы).

Накопление голосов, однако, сопровождается усложнением и повышением степени диссонантности вертикали, в которую при *divisi* на *f* после интенсивного *crescendo* вторгается кластерный компонент, образуя полигармоническую конструкцию с участием звучностей увеличенного и уменьшенного трезвучий, широких диссонантных интервалов, с общим диапазоном от *cis* до *ces*². Краткая имитация и опевание ходом на уменьшенную терцию (*cis*¹-*es*¹-*d*¹ у первых альтов) приводят к первой фермате, после которой в четвертом проведении *motto* тот же полигармонический аккорд вновь становится кульминацией, продолженной ниспадающим хроматическим ходом у первых альтов, с нотацией, возвращающей в сферу альтерационного *до-минора* (*des*¹-*c*¹-*h*).

Каждое из четырехведений *motto* создает эффект яркого эмоционального всплеска еще и за счет интенсивных и быстрых нарастаний динамики и ямбичности, образуемой соотношением слабых и сильных тактов, а также смещением фонических, фактурных и динамических акцентов на слабые доли высшего порядка. Каждая складывающаяся энергетическая волна при повторении исходного четырехтакта создает новый наплыв, с варьированием, развитием уже найденных компонентов, выходом на более высокий уровень (в том числе и регистровый). Усиливают гармоническое напряжение и контрапунктирование, и имитации на уровне субтематизма. Диссонантность вертикали, однако, не создает грубых звучаний, а скорее придает ей характер расширенной фонической зоны, по принципу *сонорного окрашивания*. Пропорционально два двукратных проведения *motto*, объединенных попарно, создают синтаксическую структуру 4+4+5+5, что тоже свидетельствует о ямбичности всей конструкции первой фазы сочинения.

На следующем этапе музыкального развития (ц.2) словно воссоздается ощущение некоего душевного неравновесия, обусловленного впервые использованной в этой пьесе двукратной сменой метра с трехдольного на четырехдольный. Это привносит ощущение беспокойства, тревоги, несмотря на статику протянутых педалей, оттенок *pp* и некая «зацикленность» кругового мелодического движения, в духе барочной фигуры *circulatio*. Более уверенный и несколько агрессивный характер отличает новую тему, обозначенную с самого начала широкими септимвыми скачками, сменяемыми хроматизированным ниспаданием. Проходя на *mf* у альтов, а затем у виолончелей на фоне пульсирующего диссонантного аккорда *tremolo*, введенного на *sf* и сразу уводимого в *pp*, она ненадолго вносит яркий контраст в общее развитие, но затем, после ферматы, вытесняется новым двукратным проведением темы *motto*, но уже модифицированной за счет «прирастания» к ней нового, предваряющего элемента, а позже — и фактурных и тематических наслоений в верхнем регистре, с использованием параллелизмов трезвучного типа.

³ Эффект этот, на наш взгляд, образно определен у Э. Федосовой, говорящей о VIII пониженной ступени минора как о «кульминанте» в так называемых «ладах Шостаковича»[4].

Продолжить подробное описание процесса музыкального развертывания далее не позволяют ограниченные рамки данной статьи. Добавим только, что после этой волны, достигающей кульминации и затем спада, новая, активно накапливающая энергию движения на видоизмененных тематических формулах производного характера, приводит к туттийному изложению еще более высокого уровня, в момент наивысшего накала обрывается диссонантным аккордом на *fff*. Генеральная пауза во всех голосах, соответствуя риторическому приему *aposiopesis*, словно устанавливает границу между жизнью и смертью. Раздел *Meno mosso* (ц.8), где тихая тема в духе *circulatio* разворачивается на фоне хорала, еще дважды приводит к общим «ударам» оркестра — *temento mori*, напоминаниям о смерти. В синтетической репризе проведения *motto* в *до-миноре* масштабно изменены и освещаются контрапунктирующими поступенными мотивами и, в конце концов, энгармонической модуляцией через малый мажорный септаккорд в *Си-мажор*. Та же тональность господствует и в коде-*morendo*, хотя поначалу в ней, вновь после паузы и обозначенной автором цезуры, возникает светлый *До-мажор*, одноименный к начальной тональности (он же выступает и как неаполитанская тональность конечного *Си-мажора*). В коде именно в *Си-мажоре* происходит истаивание звучности до *ppp* с последующим *diminuendo* и, после гаммообразного ниспадания, появляются аккорды, разделенные «вдохами» (*sospiri*) и забирающиеся в самую высь музыкального пространства. Возможно, что, по замыслу автора, подобное противопоставление нисходящего и возвышающего движения (*catabasis-anabasis*) словно символизирует разделение тела и души.

Вспоминая о *Прелюдах* Листа, где в духе романтической философии жизнь трактовалась как прелюдия к будущей жизни, *Luttuoso* можно было бы сравнить с *постлюдией*, увенчивающей земной путь человека. Вообще в этом сочинении очень многое напоминает о *музыкальном опыте прошлого*, представляемом как *музыкальный опыт личности героя*, отраженный в тематических и гармонических «знаках» европейской культуры, преломленных сквозь призму собственного композиторского видения. В этом плане сочинению придан неоромантический оттенок — прежде всего, в тематизме (где в мелодике можно обнаружить и характерные романтические интонации, и даже — на момент — аллюзию на стиль Шопена), и в гармонии, уснащенной как фоническими наслоениями, характерными для музыки Новейшего времени, так и аккордикой, ставшей символом скорби и драматизма еще со времен эпохи Барокко. Об историзме, породившем этот диалог эпох — стародавней и современной — можно судить и на основании аудиовизуальной версии *Luttuoso* [5], появившейся в интернете и ставшей своеобразной *слушательской проекцией авторского замысла*, поскольку видеоряд с использованием космических мотивов и темы остановившегося времени, реализованной через изображение часов с застывшими стрелками, был, безусловно, подобран под впечатлением прослушивания сочинения, но не автором, а Георгием Чиканчи. Это он *визуализировал процесс музыкального развертывания* как своеобразное путешествие в звездные миры, решив его преимущественно в темных тонах, с преобладанием синего и с прорывом ослепительно-яркого света. Лишь Земля в числе других космических объектов дана в этом ряду как единственный оазис зелени, в сочетании с голубизной атмосферной оболочки. Конечно, такая трактовка сугубо индивидуальна, субъективна, но она наталкивает на глубокие размышления, поскольку в этой версии находит дальнейшее развитие не только

изначальная — траурно-мемориальная тема, но и философская идея вечности/конечности бытия. Невольно вспоминается и известное изречение И. Канта: «Две вещи поражают мое воображение — звездное небо над нами и нравственный закон в нас». Думается, именно высокий нравственный закон и стал тем стержнем, который лег в основу по-своему представляющего жанр траурной музыки *Luttuoso* В. Чолака.

Библиографические ссылки

1. ОСАДЧАЯ, О. Мифология музыкального текста. В: *Миф. Музыка. Обряд*. Москва: Композитор, 2007, с.11–25. ISBN 5-85285-829-3.
2. ЭКО, У. *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*. СПб: Академический проект, 2004. ISBN 5-7331-0019-2.
3. ЕКИМОВСКИЙ, В. «Макроминимализм». В: *Миф. Музыка. Обряд*. Москва: Издательский дом Композитор, 2007, с.312–314. ISBN 5-85285-829-3.
4. ФЕДОСОВА, Э. *Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича*. Москва: Советский композитор, 1980.
5. Ciolac, V. *Luttuoso* [online]. Orchestra de coarde Teleradio-Moldova; dir.: Gh. Mustea. Înreg. 2007 [accesat 05.10.2015]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=G8T9TiMIRDU>