

IV. Muzica de cameră

ЗАБЫТЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ: МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ ДОСОФТЕЮ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: КОМПОЗИЦИОННОЕ РЕШЕНИЕ

CÂNTĂRI UITATE: ÎNCHINARE MUZICALĂ LUI DOSOFTEI DE GHENADIE CIOBANU:
CONCEPȚIE COMPOZIȚIONALĂ

FORGOTTEN SONGS: MUSICAL OFFERING TO DOSOFTEI BY GHENADIE CIOBANU:
COMPOSITIONAL CONCEPT

ПРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,
профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Articolul este dedicat specificului arhitectonic al ciclului vocal-instrumental „Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei” pentru bariton și ansamblu de cameră (flaut, clarinet, fagot, corn, două viole, violoncel și contrabas) de Gh. Ciobanu. La baza ciclului se află poezia religioasă biblică a mitropolitului moldav Dosoftei. Autoarea articolului cercetează manifestările contrastului, pe de o parte, și unității unor compartimente neomogene din punctul de vedere stilistic, ce constituie forma contrastantă compusă a lucrării, pe de altă parte. Aceste manifestări sunt privite sub aspectul continuării tradițiilor Barocului muzical, reprezentant al cărora este considerat mitropolitul Dosoftei. Gh. Ciobanu optează pentru versiunea poetică de o rară expresivitate a psalmului de pocăința (102), ce aparține iluministului moldav, urmând, în acest sens, calea versuitorului în ceea ce privește redarea stărilor interioare profunde, a frământărilor și durerilor sufletești. În același timp, investigațiile efectuate demonstrează faptul că compozitorul nu s-a limitat la un simplu comentariu muzical al poeziei biblice ci a pătruns în straturile și sensurile ascunse ale psalmului. Dialogurile dintre Baroc și contemporaneitate, tradiția bizantină și folclorul românesc, arta muzicală bisericească și tradiția populară, muzica vocală și cea instrumentală definesc forma acestei lucrări compuse din șapte compartimente contrastante.

Cuvinte-cheie: forma contrastantă compusă, muzica compozitorilor din Republica Moldova, comentariu la psalm, închinare muzicală, muzica memorială, lirica religioasă.

The article is devoted to the problem of compositional concept of the vocal-instrumental cycle "The Forgotten Songs: Musical Offering to Dosoftei" for baritone and chamber ensemble (flute, clarinet, bassoon, horn, two violas, cello and bass) by Gh. Ciobanu. The cycle is based on religious biblical poetry written by the Moldovan Metropolitan Dosoftei. The author of the article examines some manifestations of the contrast, on the one hand, and the unit of heterogeneous in terms of style compartments, which is composed in contrasting compound form, on the other. These manifestations are seen in the continuation of the Baroque musical traditions whose representative in the Moldovan land is considered Metropolitan Dosoftei, the author of religious poetry. Ghenadie Ciobanu opts for a poetic version of a rare expression of the repentance Psalm (102), belonging to the Moldovan illuminator, following, in this sense, the way of the poet regarding the expression of deep inner states, and spiritual turmoil and pain in the Romanian spirit. Meanwhile, the investigations revealed that the composer did not limit himself to a simple musical commentary of biblical poetry but penetrated the layers and hidden meanings of the psalm. The dialogues between Baroque and contemporaneity, the Byzantine tradition and Romanian folklore, the church music and the tradition of popular music, the vocal and instrumental music defined the form of this work as a composite of seven contrasting sections.

Keywords: contrasting compound form, music by the composers from the Republic of Moldova, commentary on psalm, musical offering, music memorial, religious poetry.

Псалтирь св. пророка Давида (Psăltire a svîntului proroc David, pre limba rumînească, 1673), именуемая также *Псалтирь в стихах (Psaltirea în versuri)* молдавского митрополита Дософтея (Досифея, 1624–1693) — образец духовной поэзии, следующий литературным концепциям эпохи барокко в том, что касается стихотворных переложений религиозных текстов¹. Насколько нам известно, поэтический текст митрополита Дософтея впервые в современной музыке была положен в основу произведения *Забывшие песнопения: Музыкальное приношение Дософтею (Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei)* для баритона и камерного ансамбля (флейта, кларнет, фагот, валторна, 2 альты, виолончель и контрабас) Г. Чобану (1989). Текстом для сочинения Г. Чобану послужили строки из покаянного псалма 101 (102) в поэтическом переводе Дософтея². Композитора, несомненно, привлекла магия библейской поэзии, ее метафорический язык, отшлифованный веками и в тоже время наивный, оригинальность результата «автохтонизации» канонического текста в этом авторском опусе молдавского просветителя.

Однако при всей чуткости в следовании духу библейской книги, Г. Чобану остается приверженцем современности в том, что касается выбора музыкального языка и композиционных средств для своего произведения. *Музыкальное приношение Дософтею* вполне вписывается в стилистические течения, характерные для румынской музыки последней четверти XX века, с одной стороны, так же как и в пейзаж современной музыки в Республике Молдова — с другой, обогащая ее качествами музыкального мемориала, посвященного в данном случае одному из величайших молдавских интеллектуалов прошлого.

Музыкальные версии поэтических псалмов эпохи Возрождения и барокко (например, М. Гомулки) претворяли текст в виде элементарной композиции силлабического песнопения в куплетной форме. Г. Чобану распределил избранные поэтические стихи Дософтея в два отрывка из 8 строк или 4 полустихий, которые образовали второй и шестой разделы произведения, характеризующегося семичастной архитектурой. Произведение Г. Чобану задумано как семичастная композиция в

¹ Среди предшественников митрополита Дософтея по стихотворным переложениям псалмов на европейские языки числятся французы Клемент Маро, Жан Калвин, Теодор де Безе и Жан Пассера, за которым следуют представители литературы английского, датского, шведского, немецкого, итальянского, испанского, чешского, венгерского барокко. Эти поэтические переводы, занявшие достойное место в литературном творчестве почти всех европейских стран XVII века, получили свое продолжение и в восточно-европейских православных странах. Помимо Дософтея, следует упомянуть стихотворные версии псалмов, выполненные греком Георгиосом Паламидисом и украинцем Симеоном Полоцким в *Рифмованной Псалтири* (1678). В центральной и восточной Европе наибольшую известность получил польский вариант стихотворного переложения *Псалтири*, принадлежащий перу известного поэта Яна Кохановского (Jan Kochanowski), изданной в 1577 г.

² Источник текста: [1, с.148–150].

контрастно-составной форме, где центральное положение занимает изоритмический раздел (см. схему). Естественно было бы предположить наличие осевой симметрии и концентрического принципа расположения материала, однако композитор не воспользовался этой возможностью. Зато более явно проступают признаки органичного следования стилистическим принципам барокко, среди которых контрастность тематизма и характерность образов занимает немаловажное место ³. Большая доля импровизационности в третьем разделе (*libero improvisato* — ремарка композитора), завершающемся алеаторически (20 секунд *senza metrum* у двух альтов), — также может рассматриваться как воссоединение традиций барокко и современности.

Семь частей сочинения, следующих друг за другом без перерыва, представляющих собой сочетание строгих и свободных по структуре разделов, складываются в контрастно-составную форму. Благодаря относительной замкнутости составных частей и разделительно-синтаксической роли пауз (в большинстве случаев — генеральных) между ними, произведение предстает как свободно построенный сюитный цикл. Напомним, что истории музыки известны два типа контрастно-составной формы: слитно-циклический и нециклический. *Забывшие песнопения* относятся скорее к первому типу, благодаря разнохарактерности эпизодов: двух вокальных (псалмовых) и пяти инструментальных: пролога к псалму (его инструментальной версии), свободно-импровизационного (трехчастного по строению), жанрового изоритмического, выделяющегося своей регулярной и акцентной ритмикой, гетерофонно-полифонической версией пролога перед возвращением псалма, и эпилога (см. схему). Идея циклизации особенно ярко проявляет себя с началом третьего раздела, вводящего контрастный жанровый материал инструментального наигрыша с танцевальными элементами, обособленного не только в ладовом, метроритмическом, тематическом, но и структурном отношении. Аналогичным образом обособлен и изоритмический эпизод. В то же время отсутствуют признаки нециклической формы, такие как монотональность для всех разделов (тональное единство), единый темп.

Основным фактором единства оказывается псалом, что проявляется как на интонационно-тематическом уровне, так и в драматургическом решении произведения Г. Чобану. Во-первых, объединяющим средством являются лейтинтонации и их вариантность; благодаря краткости и немногочисленности ведущих мотивов, а также следованию принципу автолимитации интонационно-тематическая концентрация в

³ Справедливости ради заметим, что музыкальная концепция псалма также предполагала паузы в пении, заполняемые инструментальными интерлюдиями (иногда прелюдией и постлюдией) как моментами сольной игры на инструментах, чередуемой с аккомпанированным пением псалма. См., например, [2, с. 111–113].

Забывтых песнопениях настолько велика, что позволяет поставить вопрос о монотематической трансформации, в том числе и благодаря жанровому переосмыслению ключевых интонаций. Во-вторых, инструментальный пролог-предвосхищение (пре-псалом) к псалму, сам псалом, его возвращение и инструментальное заключение (пост-псалом), образуя арочную конструкцию, «держат» не только архитектуру работы, но и ее трехэтапную драматургию: монолог – действие – монолог. Драматургическая идея может быть осмыслена и как исповедальность – действенность – исповедальность, текст (пре-псалом и псалом) – контекст (объективно-жанровая сфера) – текст (псалом и пост-псалом).

Формообразующие признаки *Забывтых песнопений* Г. Чобану

Контрастно-составная форма (слитно-циклическая)

1. Многосоставность (7 разделов).
2. Контраст темпов (*Andante quasi Adagio; Andante espressivo. Sempre tranquillo; Libero improvizativo (quasi Allegretto); Allegro moderato; Andantino con moto. Piu animato; Andante; Andante allentato*).
3. Контраст семантических модусов (медитативность – действенность – медитативность).
4. Контраст субъективно-личного высказывания и объективной жанровости (субъективность речитативно-повествовательного псалма, жанрово-объективные танцевальные эпизоды) как драматургическая идея.
5. Жанровый контраст (квази-псалмодия, медитативная лирика, танцевальность, инструментальная импровизация).
6. Ладовый контраст.
7. Контраст вокальных, вокально-инструментальных и инструментальных эпизодов.
8. Контраст исполнительских средств (вокальное соло, инструментальное соло, голос с аккомпанементом инструментального ансамбля, ансамбль).
9. Фактурный контраст (монофония — вокальная и инструментальная, гетерофония — монодия с исоном, контрастная полифония, свободно-имитационная полифония).
10. Относительная структурно-синтаксическая замкнутость разделов.
11. Темпоральный контраст: длящееся, стремящееся выйти за пределы строгой пульсации время исповеди (область псалма) и тщательно вымеренное время — стихия ритма (изоритмический эпизод).

12. Метроритмический контраст: регулярно-безакцентная, регулярно-акцентная (*Allegretto moderato* – giusto-silabic), нерегулярно-акцентная — переменная (*Libero improvisativo* – aksak).
13. «Венок» простых форм (вариантная строфичность псалма, трехчастность, оstinатность).
14. Разнообразии интонационно-тематической сферы (византийская монодия, танцевальность фольклорного типа, инструментальные наигрыши и сигналы, религиозный псалм).
15. Наличие интонационно-тематических связей между разделами (лейтинтонации — *lamento* и кварто-квинтовый сигнал, реминисценции, ладотональные переключки).

Идея разнообразия, воплощенная в произведении Г. Чобану, может быть трактована не только как манифестация музыкально-драматургического принципа барокко, но и как проявление *балладности*⁴. Произведение Г. Чобану приближается по своей музыкально-поэтической форме к жанру лэутарской баллады, именуемой нередко также песней стариков. Исследователями румынского фольклора отмечается известная близость и взаимовлияние дойны и баллады, особенно в том, что касается формообразования. Жанр баллады, отличаясь большой эластичностью благодаря своей многовековой истории, позволяет объединить различные музыкальные пласты: архаические узкообъемные попевочные структуры и романсовую распевность, простейшие ритмо-синтаксические структуры парной периодичности и варьированную строфичность, эпический речитатив, инструментальную импровизацию с ориентальным оттенком и танцевальные мелодии. Инструментальное сопровождение баллады играет немаловажную роль, инструментальные эпизоды, прославляющие музыкально-поэтические разделы, выполняют драматургическую функцию циклизации, реализуя идею объединения и контраста.

Как и его фольклорный прообраз, произведение Г. Чобану открывается инструментальным вступлением нарративного, и в то же время квази-импровизационного характера, форма которого отличается большой свободой⁵. С точки зрения тематизма, эта

⁴ В данном случае мы понимаем «балладность» не столько как конкретный лиро-эпический жанр (собственно баллада, тем более романтическая), сколько как принцип лиро-эпического повествования, порождающий контрастную композицию, которая отличается некоторой фрагментарностью. Здесь более уместны ассоциации с народными эпическими жанрами.

⁵ “Instrumentului i se acordă o lungă parte introductivă cu caracter improvizatoric, ale cărui motive nu coincid cu ale melodiei baladei propriu-zise. Această parte este comparabilă cu introducerea instrumentală (taxâm) din balada clasică daco-română în care, însă, viitoarele rânduri melodice ale recitativului epic sunt mai precis conturate” — отмечал известный румынский фольклорист, проф. Георге Опря в своем исследовании о фольклоре меглено-румын Черны (южно-дунайского региона — см. [3]).

инструментальная прелюдия медитативного характера, генерируя основной интонационный фонд всего произведения, все же относительно независима от музыкально-текстовых «врезок», как уже упоминалось.

Фоновое созвучие раздела — двойной исон. Тембр высоких флажолетов контрабаса (*fis*¹) и виолончели (*cis*³) на *p* при ремарке *dolce*, призван не только создать атмосферу абсолютного покоя и тишины, но и, по словам композитора, передать эфемерный образ пламени свечи. Начальный мотив «баллады» у кларнета в высоком регистре отличается мелодичностью. Несмотря на сигнальную природу второго лейтмотива, в общем профиле мелодической линии преобладает нисходящее движение, точнее, медленное ниспадание, сменяемое таким же медленным, но упорным подъемом.

Этот пред-псаломный раздел обладает всеми признаками медитации⁶. В частности, Е. Чигарева приводит некоторые существенные признаки медитативного состояния в музыке: «концентрация на одной мысли», «апроцессуальность» течения музыки, статика, иногда «динамичная статика» — непрерывное движение, которое не приводит к качественным изменениям», «медленный темп, разреженность музыкального времени, а часто и музыкальной ткани (иногда подчеркивание крайних регистров, особенно — верхнего...» [4, с. 110]. А описание начала Гимна № 2 А. Шнитке, колорит которого музыковед характеризует как «отрешенно-мистический» [5, с. 15], удивительным образом соответствует свойствам сочинения Г. Чобану: темп *quasi Adagio*, «фактура разреженная, участвуют только два инструмента — контрабас и виолончель. Функции их не разделены — перед нами как будто один сумрачный, архаичный тембр, лишенный типичного для струнных тепла...». «Призрачный, «флейтовый» тембр высоких флажолетов вполне отвечает художественной задаче — передать чувство растворения в вечности, вознесения» [5, с. 15–16]. Активизация мелодического движения в заключительном построении (взлет на большую сексту и трехкратная мелодическая анакруза, мажорный характер параллельного лада) в принципе не меняют общего эпического тонуса первого раздела *Забывтых песнопений*.

Второй повествовательный раздел — псалом, — не вносит принципиально нового ни в характер мелодического изложения, ни в образный строй музыки. Благодаря симметричности общей композиции *Забывтых песнопений*, возникает арка между первым и последним разделами сочинения, а также между псаломными частями. Именно эти разделы, определяющие собой «лицо» *Музыкального приношения* Г. Чобану, позволяют

⁶ Понятию медитации как особого духовного акта и медитативности как определенного художественного качества на основе религиозно-философских идей в современной музыке посвящены работы Е. Чигаревой. См., в частности, [4, 5].

поставить вопрос о музыкальных средствах, придающих сочинению повествовательный характер. К таким средствам может быть причислена манифестация разного рода асимметрии и нерегулярности: неодинаковая длина фраз, но укладывающаяся в общий восьмидольный метр, преодоление метрической регулярности благодаря свободному ритму, приближающемуся к ритмике *parlando-rubato*, элементы мелизматике, элементы речитативности, краткие фразы, фразы широкого дыхания не отсутствуют совсем, но малочисленны. Складывается впечатление, что с помощью перечисленных выше приемов композитор стремится сгладить регулярность поэтической структуры текста, интегрировать поэзию в лиро-эпическую музыкальную прозу. Упомянутые особенности музыкального письма в произведении Г. Чобану обеспечивают очень сдержанный характер музыки, монодийность большинства разделов, и вокальных, и инструментальных. Музыку отличает внутренняя углубленность, погруженность в свой внутренний мир — качества, свойственные интровертности как психологической характеристики самоуглубленной личности, что полностью соответствует содержанию псалма.

Инструментальные разделы, наоборот, отличаются объективно-жанровым характером. Отметим ритмическое богатство третьего раздела со свободной, прихотливой ритмикой, при варьированной периодичности синтаксических построений, использование мелизматике, строго рассчитанную игру в четвертом разделе при простейших, «минимальных» попевах песенно-танцевального характера. В такой многослойности драматургического замысла можно усмотреть отголоски концепции трехмерности человеческой личности — принадлежности его трем мирам — физическому, душевному и духовному. По крайней мере, не вызывает сомнения, что *Забывшие песнопения* выросли из духовного текста, преподнесенного со сдержанной экспрессией и в то же время с душевной теплотой, а круг образных ассоциаций, связанных с сочинением, хотя и демонстрирует смещение в сторону архаики, не исключает и тональные признаки, имитационно-каноническую технику, фольклорные черты и т.п., объединяемые монодией как стилистическим ориентиром и конструктивной идеей.

Обращают на себя внимание небольшие связки и интермедийные участки: *allarg.*, *libero* после генеральной паузы, между первым и вторым разделом), до (*senza metrum*, ансамблевая каденция) и после центрального четвертого раздела (*poco ritard.*), которые не только придают эластичность строфам, но и находят свою аналогию в соответствующих разделах фольклорных образцов баллады с усилением нарративности, где происходит переход от музыкально-поэтического повествования к вербальному. Такие врезки вносят

свой вклад в разнообразие музыкального материала, оживляя общий ход музыкальных событий.

Упомянутые черты свидетельствуют о том, что в произведении Г. Чобану проявилась такая важная стилистическая составляющая как воссозданный фольклор (или в терминах современной румынской терминологии «воображаемый фольклор»). Своим произведением Г. Чобану еще раз подтвердил, что национальный характер произведений искусства не обязательно обеспечивается прямым цитированием. Сошлемся на мнение Лучиана Благи, который, размышляя о связи этнографии и авторских произведений искусства, привел пример творчества Бартока⁷.

Охарактеризованные выше особенности музыкального языка *Забывших песнопений* Г. Чобану позволяют поднять проблему контекстуализации, т.е. переосмысления старых формул в новом контексте, которую пришлось решать композитору в своем произведении. Прделанный нами анализ *Музыкального приношения Дософтею* позволил сделать вывод, что Г. Чобану пошел по пути синтетизации и «национализации» европейского лексикона: барочные, византийские, фольклорные, современные модели, духовные и светские, оказались перемешанными в одном произведении вполне в духе европейского мультикультурализма конца XX века.

Сочинение *Забывшие песнопения: Музыкальное приношение Дософтею* Г. Чобану относится, несомненно, к разряду программных композиций. Напомним, что текст псалма не охватывает все сочинение, которое по характеру образов стоит близко к сонатно-сюитным циклам эпохи барокко. Однако, несмотря на использование библейского текста в поэтической версии молдавского иерарха и стилистически определенную музыкальную интерпретацию псалма, благодаря которой тонкие библейские ассоциации, символы, аллюзии насквозь пронизывают партитуру сочинения Г. Чобану, программность произведения не связана с фабульностью, то есть развитием какого-либо сюжета. Композитор выстраивает временную проекцию, приближая «Забывшие песнопения» к программным инструментальным жанрам эпохи барокко.

⁷ Как известно, искусство композитора, широко использовавшего румынские мотивы в своем творчестве, оставалось венгерским по своей сути. Этот вывод нашел свое выражение в следующей констатации поэта: «Бела Барток не смог выйти из закрытого совершенного круга собственной личности, полностью детерминированной в этническом смысле многочисленными бессознательными склонностями. Следовательно, национальный характер произведения искусства — это фатальность, и он не достигается сознательным программным использованием некоторых элементов внешней культуры, этнографической природы» — (перевод наш — И.Ч.-С.). («Bartók Béla n-a putut să evadeze din cercul perfect închis al propriei personalități, etnic deplin determinată prin atâtea și atâtea înclinări inconștiente. Naționalitatea unei opere e deci fatalitate și nu se obține prin utilizarea conștientă și programatică a unor elemente de cultură exterioară, de natură etnografică») [6].

Оперируя исонами, монодией, респонсорными переключками инструментов (3-й раздел), и др., т.е. некоторыми звуковыми формами богослужебного пения, композитор, тем не менее, идет дальше музыкального комментария на библейский текст. Не отказываясь от *выражения* содержания псалма, чему способствует музыкальная риторика, композитор помещает его в широкий контекст, благодаря контрастно-составной форме. Ему не только удалось организовать диалог эпох — барокко и современности, но и благодаря особенностям музыкального языка представить срез сакральности, более древней, чем христианство. В то же время, как известно, само смешение языков, стилей и жанров является одним из ведущих художественных принципов эпохи барокко. Византийское по общему тону, барочное по типу композиции, сочинение Г. Чобану, уходящее корнями в молдавскую архаику, обнаруживает органичный синтез, свойственный лучшим образцам современной музыки. Тем самым, *Забывтые песнопения* могут рассматриваться и как современная творческая рефлексия на такую важную проблему, как взаимоотношения церковного, профессионального искусства с народной музыкальной традицией.

Ряд внешних признаков дают нам основание рассматривать сочинение *Забывтые песнопения: Музыкальное приношение Дософтею* Г. Чобану, предназначенное для концертного исполнения, в ряду таких больших работ XX в., как *Симфония псалмов* И. Стравинского, *Псалмы Давида* К. Пендерецкого, *Канон покаянный* А. Пярта, *Стихи покаянные* и *Концерт для хора* А. Шнитке. Во-первых, основой сочинения Г. Чобану стал фрагмент библейского текста из Псалтири пророка Давида в поэтической версии митрополита Дософтея. Во-вторых, поскольку композитор не использовал литургическую мелодию, данное произведение не может считаться обработкой, переложением, сочинением в технике *cantus firmus*, музыкальным парафразом на псалом. Выполненный анализ обнаружил, что художественные достоинства произведения связаны не с конфессиональными интересами композитора, а с его духовно-философскими исканиями. В-третьих, как и упомянутые выше работы, *Музыкальное приношение* Г. Чобану относится к разряду свободных авторских композиций на библейскую тему⁸, то есть к обширной области духовной музыки XX века. Несомненно, композитор пошел дальше простого переложения библейской поэзии на музыку, экспрессивные духовные вирши Дософтея стали для него в полной мере *смыслопорождающим* текстом, вызвавшим формирование цельной музыкальной концепции на основе авторских «комментариев на полях» Давидовой псалтири.

⁸ По классификации Н. Гуляницкой: [7].

Библиографические ссылки

1. DOSOFTEI. *Opere poetice*. Selecț., coment. și postf. de P. Balmuș. Chișinău: Literatura Artistică, 1989. Ed. cu grafie chirilică.
2. КОЛЯДА, Е. *Музыкальные инструменты в Библии*. Москва: Композитор, 2003. ISBN 5-85285-646-0.
3. OPREA, Gh. *Studii de etnomuzicologie*. Vol. 2. București: Almarom, 2000. ISBN 978-973-9403-42-9.
4. ЧИГАРЕВА, Е. Альфред Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г.Нарекаци: К проблеме медитативной концепции. В: *Музыкальное искусство и религия*. Москва, 1994, с.104–117. ISBN 5-7196-0346-8.
5. ЧИГАРЕВА, Е. Ощущение бесконечно продолжающейся жизни. В: *Советская Музыка*, 1991, №9, с.13–19.
6. ВЛАГА, L. Etnografie și artă. In: *Cuvântul*, 1925, 18 noiem.
7. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*. Москва: Языки славянской культуры, 2002. ISBN 5-94457-008-3.

Г. ЧОБАНУ ЗАБЫТЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

(МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ ДОСОФТЕЮ)

СХЕМА

Части	I	II	III	IV	V	VI	VII
Темп	ANDANTE QUASI ADAGIO	ANDANTE ESPRESSIVO. SEMPRE TRANQUILLO	LIBERO IMPROVIZATIVO (QUASI ALLEGRETTO)	ALLEGRETTO MODERATO	ANDANTINO CON MOTO. PIU ANIMATO	ANDANTE	ANDANTE ALLENTATO
Форма	A	B	C c-f-c	D	A ₁	B ₁	A ₂
Содержание разделов	Пролог	Псалом	«Роговая музыка»	Изоритмический раздел	Гетерофонно-полифоническая версия пролога	Псалом	Эпилог
Тематизм (лейт-мотивы, риторич. фигуры)	<i>lamento</i> , вздоха, поклона и др., сигнальная попевка,	фигура поклона, <i>lamento</i> , <i>anabasis</i>	кварто-квинтовые кличи, фигура поклона, <i>katabasis</i>	<i>circulatio</i>		<i>lamento</i> , сигнальная попевка	
Инструмент. состав	инстр. ансамбль	псалом	инстр. ансамбль	инстр. ансамбль	инстр. ансамбль	псалом	инстр. ансамбль
	cl/vlc/c-b	Bariton/ cl Bariton/ fl	fag/ fl	fl/ cl/ fag/ cor/ /vle 1, 2/ vlc/ c-b	fl/ cl/ fag/ cor/ /vle 1,2/vlc/ c-b	Bariton solo	fl/ cl/ vlc