

**СИМФОНИЯ LEGENDA BUCIUMULUI В. ЧОЛАКА:  
ДРАМАТУРГИЯ ЦИКЛА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ  
QUASI-ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМА**

**SIMFONIA LEGENDA BUCIUMULUI DE V. CIOLAC:  
DRAMATURGIA CICLULUI ȘI INFLUENȚA EI ASUPRA PROCEDEELOR  
DE DEZVOLTARE ALE TEMATISMULUI QUASI-FOLCLORIC**

**THE SYMPHONY THE LEGEND OF THE BUCIUM BY V. CIOLAC:  
DRAMATURGY OF THE CYCLE AND ITS INFLUENCE ON THE METHODS  
OF DEVELOPING THE QUASI-FOLCLORE THEMES**

**MARGARITA BELÎN,**

conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 785.11.04(478)**

*В структуре Симфонии Legenda buciului В. Чолака выделяются два микроцикла: в первом отражены программные мотивы музыкального пейзажа и сельского быта, во втором, в обобщенном символическом виде, раскрыты коренные базовые черты национального молдавского характера. Драматургическая направленность обоих микроциклов обусловила, при опоре на фольклорные жанровые модели, выбор широкого спектра приемов развития тематизма. Среди них: раскрытие потенциальной переменности мелодических ладов, мотивной комбинаторики, использование богатейшей палитры мелодической вариантности, инструментального диалога, техники ритмо-гармонической остиности.*

**Ключевые слова:** потенциальная переменность мелодических ладов, мотивная комбинаторика, мелодическая вариантность, инструментальный диалог, имитация, вертикально-подвижной контрапункт, полиостинато

*În structura Simfoniei Legenda buciului de V. Ciolac se evidențiază două micro-cicluri: în primul sunt reflectate motivele peisajului muzical și ale vieții rurale, iar în al doilea sunt descrise particularitățile fundamentale ale caracterului național moldovenesc. Orientarea dramaturgică a ambelor micro-cicluri, având ca reper modelele genurilor folclorice, a condiționat alegerea unui spectru larg de procedee de dezvoltare tematică. Între ele se evidențiază: valorificarea alternativității potențiale a modurilor melodice, folosirea combinatoricii de motiv, implementarea celei mai bogate palete a varietății melodice, a dialogului instrumental și a tehnicii ritmo-armonice ostinato.*

**Cuvinte-cheie:** alternativitate potențială a modurilor melodice, combinatorica de motiv, varietate, dialog instrumental, imitație, contrapunct mobil-vertical, poliostinato

*Two micro-cycles stand out in the structure of the Symphony «The Legend of the Bucium» by V. Ciolac: the first one reflects the program motives of the musical landscape and rural life, the second cycle, in a generalized symbolic aspect, reveals the core features of the national Moldovan character. The dramaturgical direction of both micro-cycles stipulated, on the basis of the folklore genre models, a wide spectrum of theme development methods. Among them are: the exploration of the potential alternance of melodic modes, the use of motivic combinatorics, the richest palette of melodic variability, of the instrumental dialogue, techniques of rhythmic-harmonic polyostinato.*

**Keywords:** potential alternance of melodic modes, motivic combinatorics, melodic variability, instrumental dialogue, imitation, invertible counterpoint, polyostinato

Камерная Симфония *Legenda buciului В. Чолака* – произведение показательное для направления, именуемого композиторским фольклоризмом и заявившего о себе вновь в первые десятилетия текущего века. Оно было позитивно оценено в ряде публикаций, посвященных проблеме национального в музыке Республики Молдова и, конечно, творчеству В. Чолака. В их числе был и материал автора настоящей статьи. В нем содержалась образная характеристика

сочинения и сравнительный анализ автохтонного фольклорного и оригинального авторского тематизма [1]. Необычность структуры цикла вызвала разночтения в определении жанра произведения: является ли оно симфонией, сюитой или новым жанровым микстом. Дирижер О. Каллея (O.Callea) перед премьерой *Legenda buciutului* в Филармонии 16 июня 2014 года высказал мнение, что это музыкальные картины. Дирижер К. Флоря в концерте молдавской музыки 2 октября того же года в Органном зале выпустил при исполнении произведения медленную третью часть *Durere*, тем самым подтвердив точку зрения своего коллеги. В третий раз Симфония была представлена публике Камерным оркестром Органного зала под управлением В. Чолака на его юбилейном концерте 19 мая 2016 года. Она прозвучала блестяще, благодаря отшлифованности всех деталей партитуры и особой эмоциональной насыщенности в исполнении лирических фрагментов сочинения.

Вопрос о жанровом аспекте сочинения встал и перед автором данного исследования. Использование в качестве интродуктивных разделов к каждой части Симфонии подлинного фольклорного материала, импровизационного по природе и контрастного по темпу и ладотональной организации, безусловно, привело к обособлению частей, что свидетельствует в пользу сюитного принципа организации цикла. То же подтверждают и названия частей в *Legenda buciutului*, словно иллюстрирующие стремление композитора воплотить в музыке разные ипостаси быта молдаван, их жизненную философию и коренные свойства национального характера. Однако, ориентируясь на определенные фольклорные жанровые модели, композитор стремился к преодолению инерционного следования стереотипам. В данной статье на основе детального анализа партитуры сделана попытка выделить некоторые приемы композиторской работы с музыкальным материалом, соответствующие его фольклорной природе и, вместе с тем, способствующие воплощению композиционного замысла в контексте жанра симфонии.

В Симфонии можно выделить два микроцикла. Первые две части объединены сюжетно: *Pe văile munților* – картина раннего летнего утра, когда пастух звуками бучума созывает овец в стадо и ведет их на пастбище в горные долины. *Dansul păstorilor* – зарисовка сельского праздника в конце трудового дня. Их внутренняя взаимосвязь подтверждается и композиционно. Первая часть мобильна в ладотональном аспекте: начинаясь в С лидийском, она завершается в *A-dur*, образуя строфическую форму открытого типа, тем самым органично подготавливая *Dansul păstorilor*. Во втором микро-цикле третья и четвертая части сочетаются по принципу резкого жанрового, образного и темпового контраста. Однако и в нем проявляется тенденция композиционного соподчинения частей. III часть – *Durere*, отличающаяся богатейшим спектром эмоциональной палитры, импровизационностью и спонтанностью выражения, нестабильна в ладотональном плане. В процессе ее развития затрагивается ряд устоев: g дорийского с высокой IV ступенью (т. 11-20), A миксолидийского с вариантами VI ступени (т. 21-41), H миксолидийского с элементами мелодического мажора (т. 42-47), эолийского *a* (т. 48-51), дорийского *e* с высокой IV ступенью (т. 52-59), дорийского *fis* с высокой IV ступенью (с т. 60 и до конца) с завершением на квинтаккорде *fis-cis-gis*. В результате возникает открытая форма, подготавливающая финал, демонстрирующий не только устойчивость лидийско-миксолидийских опор *A* и *H* (в среднем разделе трехчастной формы), но и тотальное господство метрической регулярности. Таким образом, драматургическая линия, реализуя в первом микроцикле внешне событийную канву жизни, во втором выявляет ее внутренний смысл, нравственный стержень в раскрытии, с одной стороны, разнообразнейшей гаммы душевных чувств, а с другой – начала, связанного с образами нестигаемой силы и мужества. Оба микроцикла связаны между собой не только бучумными сигналами, образующими базу многочисленных гармонических остинато, но и архетипическими константами. Среди наиболее значимых – ангемитонный трихорд в объеме кварты, предметные интонации восходящей и нисходящей секунды, а также лидийский пентахорд с увеличенной квартой, заимствованный композитором из фольклорной бучумной музыки *Când ies oile la munte*, цитированной в интродукции к третьей части.

Последняя константа выполняет функцию начального интонационного импульса, участвуя в образовании фонового пласта, а далее становится ядром главной темы первой части.

Н. Хилько, исследующая жанр музыкальной картины и, в частности, пейзажа, пишет о звукоизображении окружающего мира как о проявлении внешней предметности [2, с. 86]. Интонационная константа с увеличенной квартой, многократно повторяемая, изобилующая при экспонировании в I части форшлагами и мордентами, словно имитирует щебетание птиц, их оживленный гомон. Следует отметить детальную фактурную разработанность и связность всех элементов музыкальной ткани, возникших на базе лидийского тетраchora с устоем C. На основе указанной интонационной формулы в процессе мелодического развертывания выделяются терцовые «зовы» скрипок (т. 9-13), струящиеся терцовые ленты вторых скрипок, контрапунктирующие сольной мелодии (т. 26-35), и асинхронно пульсирующее гармоническое остинато альтов (ц.3).

Музыкальная картинность, по мысли Н. Хилько, очерчивается и в плане внутренней предметности, которая проявляется в формировании самостоятельной темы на основе звукоизобразительных элементов [там же]. В Симфонии она возникает у первых скрипок как воплощение прекрасного умиротворенного пейзажа, открывающегося как бы с высоты птичьего полета (ц.3). Ощущение движущейся панорамы возникает, прежде всего, в результате реализации в партитуре потенциальной переменности мелодических ладов, обусловленной наличием тритона в звукоряде этих ладов. Еще Н. А. Римский-Корсаков, заметив эту особенность, определил ближайшие тональные опоры мелодических ладов: для дорийского – VII ступень, фригийского – VI ступень, эолийского – III ступень, лидийского – V ступень, миксолидийского – IV ступень. Развивая теорию потенциальной переменности ладов уже на основе узбекской народной музыки, Ю. Г. Кон выделил роль «доминантовых переменных функций, которые определяют ближайшие возможности внутритональных модуляций (отклонений)» [3, с. 53-54]. Ученый объяснил, что трезвучие переменной доминанты включает в качестве терции один из звуков ладового тритона, а ее септаккорд – второй его звук в качестве септими. При этом диатоника данного лада сохраняется. Установив и более далекие побочные опоры в мелодических ладах, Ю. Г. Кон подтвердил и точку зрения Н. А. Римского-Корсакова о самых близких к указанным выше ладам потенциальных тониках.

Именно этот самый естественный путь ладотонального движения выбрал В. Чолак в первой части симфонии. Первоначальный вариант темы у первых скрипок звучит в C лидийском, завершаясь в параллельном a дорийском, устоем которого гармонически вуалируется (т. 3-14). Второй, уже откристаллизовавшийся вариант темы излагается сначала в том же тембре и регистре (т. 26-35), а затем двумя октавами ниже у виолончелей в G ионийском – e эолийском (т. 40-49). Далее тема проводится вторыми скрипками в среднем регистре в D ионийском – h эолийском (т. 54-63). Наконец, сокращенный вдвое ее вариант последовательно проводится у всех струнных в нисходящем порядке в ионийском A' (т. 78-89), завершаясь небольшой кодой (т. 90-101). Каждый новый мелодический устой подается крупным планом: в качестве гармонического фундамента используются остинатные пласты терцовой структуры, линии которых дифференцированы благодаря пульсации синкопированных и триольных ритмических формул. В этом ярко проявляется свойственная лэутарским тарафам манера искусного, ритмически прихотливого аккомпанемента сольной мелодии. Таким образом, основная тема при каждом проведении получает новое тембровое, тональное и регистровое освещение, создавая визуальный эффект движения.

При воплощении пейзажа особая роль отводится акцентированию пространственных параметров музыкальной ткани. О роли восходящих октавных скачков в кадансе основной темы, создающих ощущение полетности, упоминалось в первой статье автора о *Legenda buciumului*. В партитуре немало фрагментов, имитирующих эффект эха. Так, в терцовом пласте, контрапунктирующем основную мелодическую линию альтов (т. 9-13), возникает «точечное» имити-

рование в верхнюю октаву, в увеличении отдельных ее мотивов, которое расширяет звуковое пространство. Изящный, словно мимолетная тень, контрапункт первых скрипок (т. 59-61), вступая одновременно с темой у альты и очерчивая лишь контуры ее начального оборота, образует свободную двухголосную имитацию в верхнюю октаву. Оттеня солирующую мелодию, она затем переходит в кварто-квинтовые «бучумные» отголоски, резонирующие основному устою. Показательно, что далее (т. 78-80) композитор, не меняя тембровой палитры, использует производное соединение этого двухголосия в вертикально-подвижном контрапункте октавы. Оно используется композитором еще дважды: октавой ниже у вторых скрипок и альтов (т. 81-83), а затем у альтов и виолончелей (т. 84-90), создавая иллюзию светотени.

Важная роль в жанре музыкальной картины отводится общим формам движения, которые активно участвуют в формировании музыкального пространства и в процессе развития обретают тематическую активность. В первой части фактурный тематизм, основанный на различных модификациях мотива с увеличенной квартой, составляет содержание всех интерлюдий между проведениями основной темы и даже звучащих вместе с ней контрапунктических линий. В первой интерлюдии (т. 15-25) выделяются три пласта. В качестве гармонического фундамента выступают два аккорда: *a-c-e-fis* — тоника с секстой дорийского *a*, и его субдоминантовый нонаккорд – *d-fis-a-c-d*, септима и нона которого звучат в фигурации. Оба аккорда, включающие в себя ладовый тритон *c-fis*, по сути, выявляют потенциальную переменность дорийского лада, определяя ближайшую к нему тонику ионийского *G*. У высоких струнных представлен пласт четырехголосной мелодико-гармонической фигурации (т. 15-20), сменяемой далее трехголосной у скрипок. Триольные, разорванные паузами импульсивные фразы разной протяженности, постепенно охватывая все более высокий регистр, образуют единую волну нарастания. Контрастный по движению контрапункт виолончелей, опевающий интонацию нисходящей секунды, акцентированной мордентами, образует третий пласт.

При появлении темы в *G* ионийском триольное движение подхватывается двухголосной терцовой лентой у вторых скрипок. Ее волнообразное движение по синтаксическому членению не совпадает с главной тематической линией, что способствует полифонизации фактуры, сообщая дополнительный импульс одухотворенной солирующей мелодии. Вторая интерлюдия (т. 36-40) втрое короче первой. Она подхватывает линию развития трехголосного гетерофонного пласта из первой интерлюдии во второй октаве. Здесь мелодико-гармоническая фигурация точно дублирована терцквартаккордами. Гармоническая основа фактуры не меняется, но учащенное остинатное чередование двух созвучий, усиленное партией альтов, в совместном звучании с плотной мелодико-гармонической фигурацией привело практически к вертикализации мелодического звукоряда *a* дорийского и повышению уровня фонизма. В этом контексте последнее созвучие, с учетом его разрешения, воспринимается как усложненная доминанта *G-dur*. Динамика последующего проведения темы у виолончелей обусловлена появлением в группе скрипок нового синкопированного танцевального контрапункта в четырехголосной дублировке (т. 40-49), который в моменты кадансов основной темы звучит с репетиционным повторением звуков шестнадцатыми, а также акцентированием его посредством ритмо-гармонических остигато альтов и контрабасов. Фактура и гармоническая основа третьей интерлюдии (т. 50-53) идентична второй, но ладовое наклонение меняется. В дорийском *e* ладовый тритон *g-cis*, являющийся ядром вертикальных созвучий, намечает появление нового устоя *D-dur*.

Последняя интерлюдия в *E* миксолидийском (т. 64-77), наиболее развернутая и концентрированная, завершает линию развития фактурного тематизма, выполняя кульминационную функцию. Примечательно, что она начинается на том же высотном уровне, на котором прервалось развитие предшествующей интерлюдии, и в том же фактурном оформлении. При подготовке к кульминации в ней используются более развернутые по диапазону варианты интонационных оборотов с увеличенной квартой, с развитыми восходящими преддыктами и репетиционным дублированием звуков, что способствует значительному уплотнению фактуры. Кульминация на

*ff* подчеркнута пластовым скандированием арпеджированного остигатного оборота: доминантового ундецимаккорда и нонаккорда второй ступени при одновременном свертывании аккордов путем прямой интеграции в вертикаль. Использование разных ритмических формул с репетиционным дублированием звуков тридцатьвторыми, при свободном увеличении длительности каждого аккорда, создает имитацию торжественного колокольного звона. В композиционном плане эта интерлюдия выполняет функцию доминантового органного пункта, подготавливающего финальные усеченные проведения главной темы в *A-dur*. По сути же, здесь имеет место композиционный эллипсис: аккумулирующий максимальное динамическое напряжение преддыкт предваряет неожиданно тихое, контрастное по образному наполнению, умиротворенное финальное звучание главной темы. Таким образом, в первой части идет драматургическое размежевание двух образных линий: первая, реализованная в ряду интональных и разнотембровых проведений основной темы, представляет образ природы; вторая, раскрываемая в неустойчивых интерлюдиях, отражает состояния душевной экзальтации, восторга, ликования от созерцания воплощенной в ней гармонии и совершенной красоты.

*Dansul păstorilor*, возможно, задумывался автором, как сцена, в начале которой передавалась атмосфера летнего вечера, когда парни и девушки собирались на свидания, на танцы. Не случайно В. Чолак использовал здесь как источник тематического материала любовно-лирическую народную песню *Mândruță, când oi pleca*. Структуру второй части можно определить как форму сочетаний<sup>1</sup> [4, с.158]. Используя этот термин О. Соколова и подчеркивая некоторую его специфичность в музыкальной картине, Н. Хилько определяет суть такого рода конструкции как «миниатюризацию сюиты, заключенной в композиционное пространство сложной трехчастной формы» [2, с. 88]. В основе крайних ее частей у В. Чолака использована авторская транскрипция фольклорной мелодии, в которой сконцентрированы все мотивы, явившиеся интонационным материалом для образования танцевальных мелодий в обширной средней части: а) *g-h-d-d*; б) *c-h-d*; в) *e-d-c-h*; г) *g-a-a-a*; д) *d-d-e-d*; е) *g-fis-d-e-e*. Из них особое внимание уделяется гаммообразным, а также терцово-секундовым мотивам. Важную роль в кадансах выполняют и интонации г) и е), которые, по сути, являются архетипическими константами. Указанные мотивы предстают в нисходящем и нисходящем движении, с иным вариантным продолжением, с перестановкой интервальных сопряжений, в частичном обращении, в разнообразных сцеплениях друг с другом. Подобную технику можно назвать *мотивной комбинаторикой*. Мелодические линии из указанных выше мотивов имеют четкий дансанный рисунок. Точно повторяемые в другом тембровом освещении, они образуют танцевальные разделы квадратной структуры на фоне остигатных пластов, утверждающих основные тональные устои.

Средняя часть представляет собой танцевальную сюиту. Яркий калейдоскоп музыкальных фрагментов вызывает в воображении слушателей аналогии с многоцветьем молдавских ковров, оригинальностью вышитых орнаментов национальных костюмов, красотой хореографических линий молдавских народных танцев. В ней четко выделяются 8 разделов, в расположении которых проявляется действие принципа концентричности:

A – B – A<sub>1</sub> – C – A<sub>2</sub> – B<sub>1</sub> – A<sub>3</sub> – связующее построение – D.

В первом разделе (т. 45-64) мелодическая линия в дорийском *e* на основе мотивов в), г) и е) проводится сначала у первых скрипок. Повторение ее у вторых скрипок октавой ниже сопровождается контрапунктом в обращении, дублированным у виолончелей параллельными квинтами, что сразу выделяет его в ансамбле.

<sup>1</sup> Рассматривая вопросы развития темы на основе асафьевской триады, О. Соколов выделяет периодические формы, формы сочетаний и формы отношений. Он полагает, что в формах второго рода доминирующей является структурная сторона, композиционный ритм, который определяет принцип компоновки частей (трехчастность, двухчастность, концентричность и т.п.). Музыковед подчеркивает, что функциональные отношения в них не играют существенной роли, поэтому «структура форм сочетаний (...) регламентируется только на общекомпозиционном, а не на синтаксическом уровне: их части могут быть соединены непрерывными переходами, а могут (...) просто сопоставляться друг с другом, разделяясь каденциями».

Во втором разделе в миксолидийском A (т. 65-80) доминируют варианты мотива в) в восходящем движении, в комбинации с интонационной константой г). Тематическая линия, порученная альтам, звучит далее у первых скрипок и сопровождается мелодической остигатной формулой цимбального типа, которая имеет бинарную структуру и «противоречит» пятидольным мотивам основной линии. Это метрическое несовпадение сообщает дополнительный импульс динамике танца.

Танцевальный раздел A<sup>1</sup> в *fis* эолийском (т. 81-88), подобный первому по направлению движения как основной (у виолончелей), так и контрапунктирующей (у контрабасов) линий, включает уже и более активные кварто-квинтовые интонации. Вариантный остигатный пласт «цимбальных» попевок у первых скрипок дублируется в свободном обращении альтами, что значительно уплотняет фактуру.

Раздел C в том же ладу, только с использованием вариантов III ступени (т. 89-96) звучит прозрачно и изящно. Попевки игрового характера, включающие своеобразные переключки квинтовых и терцовых интонаций на фоне педалей *fis<sup>3</sup>div. Arco* у первых скрипок и терпкой секунды *h-cisy* альтов, оттеняются и арпеджированными аккордами *pizz.* виолончелей и стаккатным остигато вторых скрипок.

Раздел A<sub>2</sub> в дорийском *e* (т. 97-116), в интонационном плане точно повторяя A<sub>1</sub>, выделяется оригинальностью фактурного изложения. Здесь возникает полифония пластов: верхний – у высоких струнных – представляет собой канон, в котором пропоста, дублированная в кварту, имитируется в верхнюю октаву на расстоянии одной шестнадцатой. Противоположный по движению контрапунктический пласт у виолончелей, дублированный в квинту, контрастирует своим темным, пустотным звучанием «хрустальному», колокольному «перезвону» высоких струнных.

Следующий за ним танцевальный раздел B<sub>1</sub> в миксолидийском *fis* (т. 117-124) повторяет тематический материал раздела B в сокращенном виде в октавном удвоении и в сопровождении двухголосного остигатного пласта «цимбальных» попевок.

Последний раздел D в ионийском *G* (т. 143-163) подготавливается большим связующим построением (т. 133-142), в котором изящные интонационные переключки стаккатных кварто-септимовых мотивов в нисходящей секвенции, словно имитирующих на *p*, затем на *pp* звучание маленьких колокольчиков, оттеняют «вторжение» раздела D на *ff*. Он выполняет важную роль и в тематическом, и в композиционном аспекте. В цепи танцевальных эпизодов он является кульминационным, так как построен на каденционных архетипических константах, сцепление которых концентрирует в себе энергетику кинетических молдавских танцев. Изложение танцевальных «квадратов» низкими струнными (т. 143-146, т. 149-152) вначале разрывается сонорными фрагментами, оттеняющими на *pp* их кульминационное звучание. А далее композитор использует на предельном динамическом накале диалог мотивов тематической линии между группами низких струнных и скрипок, акцентируя каждый из них октавным удвоением. В композиционном плане раздел D выполняет функцию тональной репризы всей части, компенсируя, кроме того, отсутствие разработанности в предшествующем развитии. Тематическая реприза (т. 164-203), замыкаемая кодой на *dimiduen-do*, полностью повторяет начальный раздел формы.

*Durere* – дойна в *Legenda buciutului* – это маленькая Симфония в точке «золотого сечения» развернутого симфонического цикла, его эмоциональная доминанта и драматургическая кульминация, начинающаяся с вершины-источника, фиксирующего предельную границу музыкального пространства. В ней господствует сольное начало. Основным тематическим мотивом, скандируемым на *ff* у первых скрипок в речитативном патетическом «ключе», является опевание акцентированной нисходящей секунды, генетически связанной со скользящими интонациями бочета и выражающей всю остроту и обнаженность трагической эмоции. Нисходящая цепь интонационно варьированных мотивов в дорийском ладу с высокой IV ступенью, вкупе с

ламентозными микро-контрапунктами альтов, получает тихий отзвук-имитацию всей мелодической волны у виолончелей.

Вторая фаза развития отличается еще большим эмоциональным накалом, благодаря октавному удвоению, а также разрастанию мелодических предыктов к опеваемой интонации плача как в основной, так и в контрапунктической линиях. Как эхо, имитируются отдельные фрагменты солирующей мелодии в партии виолончелей.

Третья фаза начинается новым, ритмически прихотливым вариантом мелодической линии альтов на *mf*, на фоне тремолирующей пустотной квинтовой вертикали. Она повторяется у скрипок на *ff*. Мелодия, дублированная в октаву, оттененная кварто-квинтовыми «бучумными» сигналами, звучит, как взрыв отчаяния, крик души. Этот предельно напряженный фрагмент сменяется речитативным откликом-дуэтом виолончелей и альтов.

Средний раздел *Durere* – одухотворенная импровизация солирующей скрипки. В развитие ламентозной интонации здесь постепенно инкрустируются орнаментальные попевки. Эта линия далее подхватывается вторыми скрипками.

Заключительный этап связан с появлением принципиально нового варианта дойны, образующего самостоятельный пласт в партии виолончелей. В нем основные интонации дойны широко распеты и даны в ритмическом увеличении в характере проникновенной лирической песни. Линия же солирующей скрипки, постепенно насыщаясь колоратурами, мелизматикой, становится символом одушевленной природы, отвечающей глубоким чувствам человека.

*Hora voinicească*, базирующаяся на танцевальных формулах хоры-бэтуты и их разнообразных вариантах, написана по принципу формы сочетаний. Все ее структурные образования – это различные комбинации близких между собой ритмо-интонационных мотивов кинетической природы. В фактуре финала огромную роль играют ритмо-гармонические оstinатные пласты, назначение которых состоит в укреплении и акцентировании метрической регулярности. Все развитие *Hora voinicească* идет по линии неуклонного нарастания громкостной динамики. Каждый ее сегмент связан с увеличением ритмической и интервальной плотности фактуры. Финал, аккумулируя концентрацию поступательного энергетического потока, завершаемого мощной кульминацией на *ff*, достойно увенчивает четырехчастный симфонический цикл.

Детальный анализ *Legenda buciutului* позволяет сделать вывод, что композитор, соблюдая фольклорные жанровые модели, использовал в каждой части своеобразные приемы развития *quasi*-фольклорного тематического материала.

1. В первой части процесс ладотонального развития был обусловлен раскрытием потенциальной переменности мелодических ладов, благодаря чему картина пейзажа была раскрыта в постоянном движении.

2. Во второй части тематические линии, образованные путем мотивной комбинаторики, выстроены с учетом графики кинетических танцевальных движений. Динамика их мелодических сопряжений усилена контрапунктическими соединениями разнонаправленных по движению вариантов, часто представляющих собой гетерофонные пласты.

3. В третьей части цикла автором представлен богатейший спектр приемов ритмо-мелодической вариантности, а также возможности резкой жанровой трансформации *quasi*-фольклорного тематизма.

4. Важно и внимание к звуковому пространству, в котором существует и развивается *quasi*-фольклорный тематизм. В. Чолак использует повсеместно дифференцированные оstinатные пласты, которые на экспозиционном этапе выделяют ладовые опоры, а в процессе развития, с усложнением их структуры, создают специально-сонорный контекст, способствующий их вуалированию.

5. В. Чолак опирает композиционную форму на наличие многочисленных интонационных и конструктивных связей и арок, что способствует единству цикла.

6. Сопряжение *quasi*-фольклорного тематизма с оригинально преломленными полифони-

ческими приемами обеспечивает естественность и динамичность музыкального развития.

7. Симфония *Legenda buciumpului*, подробный анализ которой был проведен на основании партитуры, изданной автором [5], отличается своеобразной драматургией, обусловившей выбор неординарных и весьма динамичных приемов развития, обеспечивших единство цикла и подтвердивших жанр произведения, который можно определить как *фольк-симфонию*.

#### **Библиографические ссылки**

1. БЕЛЫХ, М. Камерная Симфония „Legenda buciumpului” В. Чолака в контексте композиторского фольклоризма в Молдове на рубеже XX-XXI веков. In: *Studiul artelor și culturologie*. Chișinău: Valinex, 2015, nr. 2 (25), pp. 46–53.
2. ХИЛЬКО, Н. Некоторые наблюдения над тематизмом и композицией музыкальной картины. В: *Выбор и сочетание: открытая форма*. Петрозаводск-Санкт-Петербург: Изд-во Музфонда, 1995, с. 86–89.
3. КОН, Ю. Некоторые вопросы теории гармонии мелодических ладов. В: *Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации*. Ташкент: Фан, 1979, с.48–56.
4. СОКОЛОВ, О. К проблеме типологии музыкальных форм. В: *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Советский композитор, 1985, вып.6, с.157–180.
5. ЧОЛАК, В. *Legenda buciumpului, simfonie camerală pentru orchestra de corzi și două cornuri*. Chișinău: Pontos, 2016.