

**АВТОРСКИЙ ЦИКЛ ГИМНЫ СВЯТОЙ ЛИТУРГИИ СВЯТОГО ИОАННА
ЗЛАТОУСТА ДЛЯ 4Х-ГОЛОСНОГО ЖЕНСКОГО ХОРА В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРА И ДИРИЖЕРА ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА**

CICLUL DE AUTOR *IMNURILE SFINTEI LITURGHII A SFÂNTULUI IOAN GURĂ DE AUR*
PENTRU COR FEMININ LA 4 VOCI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI ȘI DIRIJORULUI
VLADIMIR CIOLAC

AUTHOR'S CYCLE *HYMNS OF THE HOLY LITURGY OF ST. JOHN CHRYSOSTOM* FOR A
FOUR-VOICE FEMALE CHOIR IN THE CREATION OF THE COMPOSER AND CONDUCTOR
VLADIMIR CIOLAC

ЛАРИСА БАЛАБАН,

доктор искусствоведения, конференциар университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 783.2(478)

В данной статье внимание уделено хоровому творчеству молдавского композитора и дирижера В. Чолака. В центре исследования в ней находится авторский цикл Гимны Святой Литургии Святого Иоанна Златоуста для 4х-голосного женского хора, написанный в соответствии с канонами православной церковной музыки. Автор подробно анализирует особенности формы произведения в целом и его частей, затрагивая также исполнительскую сторону.

Ключевые слова: композиторы, музыковеды Республики Молдова, творчество композиторов Республики Молдова, вокально-хоровая музыка, жанры церковной музыки, современная религиозно-хоровая музыка, исполнение религиозно-хоровой музыки, литургия, Гимны св. Литургии

*Acest studiu se axează pe creația corală a compozitorului și dirijorului din Republica Moldova V. Ciolac. În centrul atenției autorului se situează ciclul de autor *Imnurile Sfintei Liturghii Sfântului Ioan Gură de Aur* pentru cor feminin la 4 voci, scris în conformitate cu canoanele muzicii Bisericii Ortodoxe. Este analizată, în special, forma arhitectonică, la nivel macro- și micro-structural, precum și specificul interpretării acesteia.*

Cuvinte-cheie: compozitori, muzicologi din Republica Moldova, creația compozitorilor din Republica Moldova, muzică vocal-corală, genuri ale muzicii religioase, muzică religioasă contemporană, muzică religioasă națională, muzică corală bisericească, interpretarea muzicii religioase, liturghie, *Imnuri Liturgice*

*This article is focused on the choral creative work of the Moldovan composer and conductor V. Ciolac. Special attention is given to the author's cycle *Hymns of the Holy Liturgy of St. John Chrysostom* for a four-voice female choir composed in accordance with Orthodox Church music canons. The author lays emphasis on the musical form at macro and micro structural level, underlining the specifics of its interpretation.*

Keywords: composers, musicologists from the Republic of Moldova, Moldovan composers' works, vocal-choral music, genres of religious music, contemporary spiritual music, national religious music, spiritual choral music, spiritual music performance, *Liturgy Hymns*

Творчество В. Чолака¹ отличается жанровым многообразием, духовная, церковная музыка занимает в нем большое и значимое место. Композитор апеллирует к богатству звуковых красок, владеет солидным арсеналом выразительных средств, умело использует возможности хоровых голосов.

¹ Чолак Владимир — композитор, дирижер, педагог. Родился в 1956 г. в городе Измаил Одесской области УССР. В 1986 году окончил Молдавскую государственную консерваторию им. Г. Музическу по классу композиции П. Ривилиса, затем — Молдавский государственный институт искусств как дирижер хора. Член Союза композиторов Молдовы. Лауреат Премий Союза композиторов Молдовы. Руководил хором им. Г. Музическу Академии музыки, театра и изобразительных искусств, детским хором *Сонор*, работал в хоровой капелле *Дойна*. Преподает в Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Автор симфонических, камерно-инструментальных, многочисленных хоровых произведений.

По словам самого автора, *Гимны св. Литургии* стали своеобразным звеном, соединившим традиции духовной музыки XIX – начала XX веков с современностью. «Необходимо вспомнить, что с 30^x–40^x годов XX века на территории Молдовы не было написано ни одного произведения этого жанра (и из-за негативного отношения светских властей к религии в целом, и из-за того, что каноны написания церковной музыки во многом оказались утрачены). Последним композитором, обратившийся к жанру песнопений *литургии* на территории нашей республики, был М. Березовский, священник и регент...

Литургия Св. Иоанна Златоуста была написана в 1993 году для женского хора *Ренессанс* и посвящена его основателю и руководителю Т. Згуряну. Первоначально некоторые номера были написаны для смешанного хора церкви Вознесения Господня, которым руководит Ирина Чолак, а я вот уже более 20 лет являюсь помощником регента и, конечно, певчим ... Отдельные номера из *Литургии* поются до сих пор во время богослужений ...»².

О *Литургии Св. Иоанна Златоуста* В. Чолака, премьеры которой состоялась 6 мая 1994 года в Национальном музее, И. Милутина заметила следующее: «Обращаясь к жанру *литургии*, в которой великие мастера прошлого создали высоко-художественные музыкальные формы, В. Чолак использовал не только опыт зарубежной музыки, но и основывался как на русской модели гармонического письма (отраженного в религиозных концертах Гавриила Музическу и Михаила Березовского), на традициях, созданных (в первые десятилетия XX века) хорами В. Булычева и К. Пигрова, так и на опыте многочисленных хоров Православной церкви Молдовы» [1, с.3].

Кратко охарактеризуем блок художественных задач, решенных В. Чолаком при написании *Литургии Св. Иоанна Златоуста*. В чередовании и сопоставлении гимнов, при выстраивании общего плана в развитии драматической событийности, связанной с литургическим действием, а также в сосредоточении на едином состоянии, показе его в нескольких ипостасях, при сохранении традиционного подхода к стилевым нормам духовной музыки, в полной мере проявилась композиторская самобытность.

Гимны святой Литургии для 4^x-голосного женского хора В. Чолака образуют цикл духовных песнопений, в составе которого 14 основных разделов. Цикл, функционально адресованный сопровождению церковной службы, в стилистико-композиционном решении оказался сравнительно свободным от задач исключительно культового предназначения. Этот авторский выбор стал определяющим для тех хоровых номеров, (по сути, наиболее ярких и значительных), которые стали акцентно-смысловыми точками *Литургии*, подчиняющими себе более лаконичные, специфически-молитвенные песнопения, делая их промежуточно-связующими в общем контексте сочинения.

Стройности и завершенности *Литургии* способствует обрамление ее крайними частями. I часть — *Ectenia Mare (d-moll)*, в которой молитвенная формула помилования звучит вначале унисонно, затем 4^x-голосно (начиная с 8-го прошения), и вновь сходится в унисон в 12-м. Она драматургически трактуется в качестве пролога; следующие за ней части отличаются не внешним, а внутренним единством, в конечном счете приводя к последнему номеру — *Mulți ani trăiască* — итоговой в ритуальной службе. Здесь происходит славение в тональности *C-dur*, выступая логическим завершением *Литургии*.

Центральным смысловым и кульминационным разделом *Литургии* является *Pre Tine Te lăudăm*, написанный в лаконичной, концентрированной форме, но эмоционально насыщенный, глубокий по содержанию; выдержанный в медленном темпе, умеренной динамике и расцвеченный минорными красками, он необычайно ярко выделяется на фоне всей *Литургии* своей возвышенной чистотой и торжественным звучанием.

² Из интервью В. Чолака с автором статьи.

Развернутые по форме и содержанию части — такие, как: *Fericirile, Veniți să ne închinăm, Sfinte Dumnezeule, Mila Păcii, Tatăl nostru, Mulți ani trăiască*, а также небольшие песнопения — ектеньи *Doamne miluește*, антифоны *Întru împărăția Ta, Pre Marii Domni* — в целом объединяются в едином бесконфликтно-последовательном экспонировании религиозного молитвенного состояния, объединяющего песнопения *Литургии*.

В вопросе формообразования непосредственно разделов *Литургии* имеет место общая тенденция, заключающаяся в выборе лаконичной, концентрированной формы на основе строфичности, чаще вариантно-строфической, а также свободной формы сквозного развития, употребляемой в частях молитвенной речитации.

Так, в рамках 2^x-частного строения в таких песнопениях как *Sfinte Dumnezeule, Imnul Heruvic*, при ярко выраженном контрасте двух частей, складывается различное композиционное решение. В *Sfinte Dumnezeule* трехкратное повторение периода дополнено свободной речитацией, а после возвращения 3-го, каденционного построения из 1-й части следует реприза, завершающая первую часть в простой 3^x-частной форме. II часть — *Slavă Ție Doamne* — контрастирует по отношению к I части, напоминая припев многократным вариационным повторением фразы «Doamne miluește», изложенной разнотонально, а затем постепенно модулирующей из *C-dur* в одноименную минорную тональность.

Несколько другого характера 2^x-частная форма песнопения *Imnul Heruvic*. Вариационно-преобразуемый период в I части, развивая мысль заданного семитакта, увеличивает его в дальнейшем вариационном развитии лишь на один дополнительный такт. Принцип контрастного сопоставления двух частей основан здесь непосредственно на чередовании темпового движения (I часть — *Adagio*; II часть — *Allegro*), а также динамических профилей звучания: I часть — *pp*, II часть — *f*, что соответствует традиции. Однако особенность заключена в том, что при опоре на принцип варьирования в каждой из частей и репризность, вносимую разделом *Aliluia*, тематический контраст между частями отсутствует, поэтому можно говорить о взаимодействии принципа сквозного тематического варьирования и 2^x-частной строфичности.

Концентрация на идее непосредственного религиозного служения в №7 *Crezul* (с.29) и №31 *Pre Marii Domni*, осуществляемая с помощью метода декламационного изложения, близкого к разговорной речи, делает форму свободно-импровизационной, разомкнутой, с ориентацией на монологичность изложения, свойственную стилю ведения христианского богослужения.

Вывод о том, что обогащение формы происходит за счет балансировки «должного» (простая, доступная форма) и «предлагаемого» (ее индивидуализированная гибкость), находит подтверждение, как правило, в голосоведении, фактурных и т.п. приемах.

Природа фактурной организации связана с гомофонно-гармоническим изложением и приемами полифонического письма. В первом случае приоритет верхнего голоса как наиболее яркого и выразительного «мелодического проводника идеи», органично совмещающего и регистровую рельефность, и идейно-тематическую лаконичность, качественно уравнивает гармонический фон. Он образуется ответным движением нижнего голоса, включающего чередование репетиций и скачков, которые сочетаются с некоторой статикой средних голосов, функционально отвечающих требованиям гармонического заполнения между верхним и нижним голосами.

Гармоническая вертикаль непосредственно «произрастает» из ладофункционального стержня мелодической линии, складываясь в конкретные и определенные чередования аккордов в их классическом последовании, как, например, в №8 *Mila Păcii*, №7 *Crezul* и т.п. Качественное разнообразие фактурного изложения достигается за счет средств имитационной полифонии, преодолевающей статичность аккордово-гармонических комплексов гибким варьированием мотивов (№10 *Cuvine-se cu adevărat*, т.12 и т.д.; №9 *Pre Tine Te lăudăm*, раздел *Bine este* из *Mila*

racii. Не делая ввод имитационности самоцелью, композитор в песнопениях *Литургии* достигает эффекта темброво-колористического варьирования фактуры.

Природа интонационных истоков проявилась в песенно-кантиленной, гибкой мелодике, часто носящей характер лирического исповедания, корни которой находятся в глубинных пластах традиционных культур. Так, в №3 *Întru împărăția Ta* монодийный запев у солирующего сопрано подхватывается остальными голосами женского хора, расцвечивая его гармонически и темброво, создавая, таким образом, диалогичность «общения» между ними. Это микро-действие в едином контексте звукового поля происходит на фоне постоянного возвращения к основному устою, он же является педалью.

В №9 *Pre Tine Te lăudăm* наблюдается стилизация песенной мелодики под сводом церковного текста, опирающейся на мелодическое развертывание при проникновенности лирического обращения, трепетно-доверительных интонаций. В момент прорыва секвентных проведений в вокальной линии звучат секундовые интонации почти зримо ощущаемой просьбы, которые в дальнейшем перемежаются имитационными переключками, что делает форму разомкнуто-свободной и темброво-выразительной (тт.55–61).

В противовес приему непрерывного развертывания мелодической линии, в №7 *Crezul solo* баса основывается на речитации и последовательном движении вверх со сменой интервального шага, что способствует кульминационному напряжению; в положении стабильно-выдержанной гармонии у остальных голосов звучат многослойные педали, закрепляя психологическое состояние напряженного ожидания; к концу восхождения достигается эффект экзальтированности религиозных чувств и веры в Бога.

Авторский метод «оживления» церковного текста включает неоднократные повторы, ввод псалмодированного произношения, аметрического или переменного метроритмического движения и его преобразование. В качестве примера, свидетельствующего об этих имманентных закономерностях, рассмотрим песнопение №11 *Tatăl nostru*, написанное для сопрано соло и хора. Интервалика молитвы до 30 такта не выходит за пределы кварты, что создает впечатление «речи нараспев» молящегося, погруженного в состояние отрешенности и вопрошающего Господа. В партии хора экспонируются начальные фразы, которые в дальнейшем переходят к солисту — прием, характерный для ритуальных церковных служб (респонсорное пение). Хор сопровождает сольную партию, образуя фоновое звучание педалей на *piano* (пение закрытым ртом), что создает эффект сосредоточенного состояния при тембровой мягкости гармонических созвучий в светлой Фа-мажорной тональности. Преобладание диатоники, плагальность, плавное голосоведение, неторопливость общего движения с плавными подъемами и спадами, метрическая и ритмическая асимметрия, варьирование интонационных оборотов в процессе бережной *quasi*-импровизационности, и, что немаловажно — возвращение к исходному эмоциональному состоянию, но иного, более высокого уровня — вот характерные черты авторского метода, широко используемые во всей *Литургии*.

Таким образом, можно констатировать стремление композитора воссоздать характерные черты традиционных литургических мелодий не только в конструктивном, но и образно-семантическом отношении. В музыкальном развитии *Гимнов* превалирует ненавязчивое стремление к созданию не кратковременного гипнотизирующего действия, сиюминутного настроения, а полновесного состояния благодати, спокойного умиротворения, полного вверения себя Богу, что достигается широким разливом субъективно-лирической сферы высказывания, которая стала основополагающей в общей характеристике мелодического развертывания.

Принцип сопоставления мажора и минора — характерный признак в контексте развития многих песнопений *Литургии*, в общем же тональном плане преобладают мажорные тональности, что связано с характером образного колорита господствующего настроения: I — *d-moll*; II — *d-moll*; III — *d-moll*; IV — *B-dur*; V — *G-dur*; VI — *fis-moll*; VII — *C-dur*; VIII — *F-dur*,

B-dur, g-moll; IX — g-moll; X — B-dur; XI — F-dur; XII — F-dur; XIII — F-dur, C-dur; XIV — C-dur.

Переход к ладовой просветленности и повышение роли мажорных тональностей в последних частях определяет продуманность и поступательное музыкальное развитие параллельно ритуальному, которое образует немаловажный второй эмоционально-психологический уровень, сообщающий светлую мягкость настройке драматургического развертывания.

Впечатлению уравновешенного тематизма, стройности композиционной структуры в песнопениях способствует система кадансирования, которая существенно дополняет и закрепляет экспозиционные образные постулаты гимнов. Духовный жанр *Литургии* предполагает и вызывает к жизни наряду с привычными формами кадансов полновесно-развернутые дополнения, основой для которых служат подытоживающие слова молитвы: «aliluia...», «amin...», «și în vecii vecilor...».

Архитектоника таких заключений может иметь разнообразную форму: от небольшого двухтактного дополнения (*Mila Păcii*, тт.43–46 — двукратное *Amin*) до самостоятельной части (*Imnul Heruvic; Veniți să ne închinăm*, где многократное *Aliluia* выливается не только в самостоятельную часть, но и коду с колокольными юбилеями). Таким образом, достигается не столько конструктивное равновесие, сколько итоговая ступень эмоционально-смыслового развития.

Обозначенный композитором женский состав хора определил выбор темброво-фактурных средств, которые не нарушены экспериментальными нововведениями и в целом находятся в соответствии с классическими нормами. Избранный же арсенал традиционных приемов голосоведения, фактуры и формообразования не представляет трудностей для исполнения профессионально подготовленными хористами.

Стилистика музыкального языка *Литургии*, как и некоторые методы развития, рассчитана на профессионально-подготовленный хоровой коллектив, что не всегда является обязательным для церковных приходов. Отсюда известная степень трудности в исполнении, связанная с альтерацией ступеней, пунктирными и триольными формулами, элементами имитационной полифонии.

С проблемами исполнения, непосредственно касающимися степени вокальной подготовки непрофессиональных хоров, сопряжено введение высокого регистрового накала в партиях всех голосов в рамках последнего такта, заключающего песнопение *Mulți ani trăiască*. Коллективный принцип исполнительского процесса в хоровом пении предъявляет к хористам особые требования. Для достижения однородности звучания каждый хорист должен отказаться от своей индивидуальной манеры звукоизвлечения и при помощи «затемнения» или «осветления», округления или открытости найти такие градации, которые будут способствовать единству, слитности партии. Для достижения ансамбля также имеет большое значение психологическое единomyслие хористов в понимании образа и ощущении звукового колорита, требуемого для его воплощения. Наряду с изобразительными и выразительными возможностями, тембр оказывает также влияние и на формообразование. Например, сохранение на протяжении №9 *Pre Tine Te laudăm* тембровой однородности может послужить фактором, способствующим целостности песнопения и отличию его от других. Дирижер, желая ярче, контрастнее оттенить какой-либо раздел, должен найти для него новую тембровую краску — например, исходя из характера раздела №14 *Mulți ani*, высветлить в нем тембр.

В целом *Литургия* В. Чолака предполагает ее практическое использование в культовом ритуале, о чем свидетельствует порядок следования обязательных и изменяемых частей, а также круг используемых средств, выбранных с ориентацией на русскую хоровую культуру —

распевность мелодической линии, ее протяженность, стиль торжественного фанфарного звучания (напоминающих о партесных духовных концертах), отсутствие мелизматической орнаментальности, близкие тональные соотношения, гармоническая функциональность, выбор и продуманность ладотональных связей в целом и в каждой из частей.

Е. Мироненко утверждает, что «в своем сочинении В. Чолак бережно сохраняет традицию национальной культовой музыки, идущую от творчества основоположников молдавского искусства М. Березовского, Е. Мандичевского и Г. Музическу. Вместе с тем, по признанию самого автора, ориентиром в написании *Литургии* для него стали *литургии* русских композиторов А. Архангельского, П. Чеснокова, А. Кастальского, П. Чайковского, С. Рахманинова...». Далее музыковед продолжает: «Хотя конкретные цитаты старинных духовных песнопений в сочинении В. Чолака отсутствуют, признаки знаменного распева ощущаются благодаря аскетичной монодичности, переменному метру, секундовым движениям-«сползаниям», диатонике попевочного склада с переменной ладовой структурой, характерной для церковного обиходного звукоряда. Это музыка очень сосредоточенная, отрешенная от всего суетного. В традициях классических *литургий* выдержано формообразование каждого номера: автор придерживается закономерностей строчной формы, обусловленной структурой литургического текста, подчиняя музыкальную мысль его асимметричности» [2, с.105].

Литургическая специфика, с ее логикой тематических связей, интонационной зависимостью от традиционности распевов, основанных на попевках, закономерностями кадансирования, вводом речитаций в некоторые из разделов, — в немалой степени обусловлено практическим предназначением *Литургии* В. Чолака для христианского богослужения.

Сам композитор в беседе с автором статьи декларирует свою позицию в отношении исполнения духовной музыки так: «К исполнителям у меня одно пожелание: петь духовную музыку не формально, а с глубоким религиозным чувством и пониманием того, о чем поешь. Только тогда раскроется истинный смысл церковных текстов, только тогда такая музыка зазвучит осмысленно и возвышенно, вокально грамотно и гармонически стройно, интонационно чисто».

Библиографические ссылки

1. MILIUTIN, I. Liturghia... în muzeu. În: *Chișinău, Gazeta de seară*, 1994, 16 mai, p.7.
2. МИРОНЕНКО, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Кишинэу: Goblin, 1997, с.104–112.