

**ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА:
ЖАНРОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ***PRIVEGHERE DE VLADIMIR CIOLAC: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI DE GEN**ALL-NIGHT VIGIL BY VLADIMIR CIOLAC:
THE DISTINGUISHING FEATURES OF MUSICAL GENRE AND COMPOSITION***ЛАРИСА БАЛАБАН,**конференциар университетар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье автор рассматривает всеобщее бдение как музыкальный цикл неизменяемых песнопений, сопровождающих православное богослужение вечерни и утрени, и, в частности, анализирует сочинение Всеобщее бдение для смешанного хора, написанное Владимиром Чолаком на канонически-обиходный церковно-славянский текст в 1990 году. В статье выявляются жанровые и композиционные особенности сочинения, исследуются вопросы драматургии и выразительных средств в произведении молдавского композитора, посвятившего свое творчество преимущественно религиозной музыке.

Ключевые слова: композиторы, дирижеры, преподаватели Республики Молдова, творчество композиторов Республики Молдова, вокально-хоровая музыка, жанры церковной музыки, современная религиозно-хоровая музыка, исполнение религиозно-хоровой музыки, всеобщее бдение.

În acest articol autoarea analizează privegherea ca ciclul muzical alcătuit din mai multe cântări, care însoțesc serviciul divin ortodox de vecernie și utrenie, și, în special, cercetează lucrarea Priveghere pentru cor mixt, compusă de Vladimir Ciolac pe text canonic slavon în 1990. În articol se examinează particularitățile compoziționale și de gen, dramaturgia și mijloacele de expresie în lucrarea compozitorului din Republica Moldova, care a consacrat o mare parte din creația sa genurilor muzicii religioase.

Cuvinte-cheie: compozitori, dirijori, pedagogi din Republica Moldova, creația compozitorilor din Republica Moldova, muzică vocal-corală, genuri ale muzicii eclesiastice, muzică religioasă contemporană, muzică corală bisericească, interpretarea muzicii corale religioase, Priveghere.

In this article the author analyzes the All-night vigil as a multipart musical cycle of sacred songs accompanying the Orthodox divine service of Vespers and Matins, and in particular, the work "All-night vigil" for mixed choir composed by Vladimir Ciolac in 1990 on a canonical Church Slav text. The author reveals the features of the musical genre and composition, the dramaturgy and means of expression in the work of the Moldovan composer who has consecrated his creative works mainly to the religious music.

Keywords: composers, conductors, teachers from the Republic of Moldova, Moldovan composers' works, vocal-choral music, genres of ecclesiastic music, contemporary religious choral music, religious choral music performance, All-night vigil.

В 1990 г. Владимир Чолак создал новое произведение — *Всеобщую*, о которой сам говорит так: «Обратился к жанру песнопений всеобщей (1990), потому что он связан с церковью, — была такая духовная потребность. Есть особое преклонение перед *Всеобщим бдением* Рахманинова, — я находился также под его влиянием...»¹. Композитор поясняет: «Сочинение написано для большого смешанного хора, не менее 60 человек. Камерный хор вряд ли вытянет это произведение». Впервые оно было исполнено 23 октября 2013 г. в Органном зале хоровой капеллой из Приднестровья под управлением Татьяны Твердохлеб².

¹ Из беседы автора статьи с композитором.

² До 2013 г. произведение не исполнялось целиком, несколько его разделов было озвучено в Органном зале: два песнопения (№№4, 10) — хоровой капеллой *Дойна* 14 декабря 2003 г. (солистка Корина Трандафиреску, дирижер В. Чолак), и четыре (№№4, 7, 8, 10) представлены в трактовке Камерного хора под управлением Илоны Степан 21 ноября 2006.

Характер взаимодействия композиционно-стилистического и образно-драматургического решений в 13 номерах *Всенощного бдения* В. Чолака в полной мере соответствует духовным принципам христианского богослужения. Традиционный метод ведения службы, положенный в основу священнодействия, в первую очередь определяется литургической предназначенностью каждого песнопения, что, однако, не мешает музыкальной речи быть раскрепощенной по своей стилистике, умеренно светской, прежде всего в плане гармонического языка, и адресованной вниманию широкой слушательской аудитории.

Ориентация *Всенощного бдения* на циклическое формообразование определена соответствием ритуальному процессу действия-службы и ее эмоционально-образной сферы. Их тесная взаимосвязь просматривается на фактурном, интонационно-мелодическом, ладогармоническом уровнях. Поэтапное развертывание священнодействия естественно сопряжено с принципом бесконфликтного, постепенного показа и развития единой образной сферы, что закреплено в следующем порядке следования песнопений³:

- | | |
|---------------------------------|--|
| №1 <i>Приидите поклонимся;</i> | №8 <i>Хвалите Имя Господне;</i> |
| №2 <i>Благослови, душе моя;</i> | №9 <i>Благословен еси Господи;</i> |
| №3 <i>Блажен муж;</i> | №10 <i>Воскресение Христово видевше;</i> |
| №4 <i>Свете тихий;</i> | №11 <i>Величит душа моя Господа;</i> |
| №5 <i>Ныне отпуцаеши;</i> | №12 <i>Славословие великое;</i> |
| №6 <i>Богородице Дево;</i> | №13 <i>Взбранной воеводе.</i> |
| №7 <i>Слава в вышних Богу;</i> | |

Кульминационный этап динамического нарастания приходится на четыре песнопения, заключающие цикл *Всенощного бдения* В. Чолака, как на хоры, наиболее развернутые по форме, яркие по фактурной и динамической насыщенности звучания, с текстовой акцентуацией темы славления и веры в Господа.

Как известно, циклическая структура всенощной строго не зафиксирована, поэтому композиторы, обратившись к этому жанру, получают возможность проявить известную свободу выбора как в отношении состава песнопений, так и в формировании музыкальной драматургии. Сравнение циклов *Всенощного бдения* С. Рахманинова, П. Чайковского, П. Чеснокова подтверждает это. Следуя традиции, в жанровом отношении В. Чолак трактует этот цикл как литургически-концертный [1, с.81].

Песнопения его *Всенощного бдения* по своей интонационной природе близки каноническим образцам литургических мелодий, хотя композитор указал первоисточник только в одном случае — для *Блажен муж* (лаврского распева)⁴. Приоритетность песенно-мелодического развития, характер проникновенного высказывания находятся в соответствии с традициями русской школы богослужебного пения. В качестве примера можно привести №№ *Приидите, поклонимся* (с.3); *Свете тихий* (с.14); *Величит душа моя Господа* (раздел *Честнейшую Херувим*) (с.47) и др. Движение голосов, не превышая в объеме ч.4, демонстрирует преобладание плавного поступенного их развития. Как правило, мелодия песнопений основана на комплексе неоднократно повторенных узкообъемных попевок, незначительно подверженных изменениям. Возникающие на базе строк разделы можно охарактеризовать как единые архитектурные конструкции с неустойчивыми каденционными завершениями, что вызывает, как следствие, повторное возвращение интонационных оборотов для эффективного утверждения религиозно-эмоционального состояния. Этот принцип характерен для всех песнопений *Всенощного бдения* В. Чолака. Например, вариантная распевность интонационных звеньев в песнопении *Приидите,*

³ Сочинение издано в 2010 г. Публикацию *Всенощного бдения* композитор приурочил к 130-летию храма *Сретения Господня* г. Кишинева [2, с. 4]. Здесь и далее нумерация страниц приводится по предпринятому самим автором нотному изданию [3].

⁴ Композитор использовал фрагмент песнопения, видоизменив его.

поклонимся связана с минимальными преобразованиями, подчеркивая стилевые особенности мелодического движения преимущественно силлабического типа. При этом остановки на V ступени половинными длительностями, несомненно, выполняют функцию ладовых опор, пластика попевочных оборотов граничит с «речью нараспев».

Анализ песнопения *Блажен муж* (с. 8), подтверждает, что вариантное или точное повторение интонаций опирается на общий принцип — попевочную первооснову мотивных образований. Рефренный раздел *Аллилуйя* проводится на различной высоте (от звуков f^1 , a^1 , d^2 , b^1 и т.д.), он гармонизован в разных тональностях (*d-moll*, *F-dur*, *d-moll*, *B-dur*, *F-dur* и т.д.), что обеспечивает ясную дифференциацию его по отношению к основному распеву, выдержанному тонально-концентрированно, ограниченному рамками музыкальной строки, хотя и претерпевающему небольшие изменения.

Введение фраз личностного обращения к Господу, подхватываемых аллилуйными распевными хора, создает атмосферу богослужения, семантическая предназначенность которого ориентирована на «единство множественности». Подтверждением этого служит заключительный славильный раздел №3 *Блажен муж — Слава Отцу и Сыну...* (с. 12), в высоком диапазонно-регистровом звучании на *ff* символизирующий торжество победоносного Духа Господня над всем греховным, земным, мирским. Ладотональное разнообразие раздела *Аллилуйя*, сочетаясь с методом интонационно-тематического варьирования, в контексте предшествующих и последующих песнопений *Всенощного бдения* обозначили эту часть цикла как одно из важных звеньев в цепи общей линии внутреннего динамического нарастания.

Во *Всенощном бдении* В. Чолака тщательно продумана и метrorитмическая сторона песнопений, где бесконфликтному экспонированию душевного состояния, связанного с молитвенно-смирненным обращением к Господу, соответствует гибкая вязь неторопливых мелодических течений, минующих тактовые «преграды». Свободная метрика отличает №6 *Богородице Дево* (с. 20), а также №1 *Приидите, поклонимся* (с. 3) и №10 *Воскресение Христово видевшие* (с. 41). Условно обозначенные пунктиром такты встречаются в №8 *Хвалите Имя Господне* (с. 27). Дирижирование этих разделов — технически самая трудная область, поскольку только в пяти песнопениях (№№ 2, 4, 5, 7, 8 и разделе *Святой Боже* из №12) использован стабильный, регулярный метр.

Ролевая нагрузка на каждый из голосов определяется их четким разграничением: женское начало ясно выражено в мелодии у сопрано и у альтов, церковное псалмодирование поручено тенорам, функцией «сопереживания» наделены басы, линия которых, правда, индивидуализирована, что выражено чаще всего противодвижением баса мелодии (например, №1 *Приидите, поклонимся*). Используется, однако, и перенос мелодии в разные голоса, отмечаемый, например, в песнопении *Воскресение Христово*, что свидетельствует об изменении фактурных функций голосов.

Особенностью *tutti*'йного звучания во *Всенощном бдении* является градация звучания *mp* или *p* («Благословен еси...», с. 6; «Аллилуйя...», с. 9, с. 13; «Достоин еси...», с. 16; «Честнейшую Херувим...», с. 55 и т.п.), что придает «многоликой» звучности хора личностно-субъективный характер и проникновенную доверительность. Способ фактурного изложения в контексте развития музыкальных событий определяется формой экспонирования образной сферы, соответствующей традициям церковно-хорового пения. Так, чаще основной тематизм вначале поручается попарно звучащим голосам: **T+V** (№2 *Благослови душе моя*, с. 5); **A+V** (№3 *Блажен муж*, с. 8) и т.п., в дальнейшем же происходит тембральное «раскрепощение» за счет варьирования или дублирования этого же тематизма остальными голосами.

Образуя в контексте партитуры самостоятельно звучащие мелодические линии, голоса, тем не менее, уравнивают друг друга. Это происходит, во-первых, за счет параллельного движения голосов, дублированных в терцию или сексту соседних голосов (так называемые вторы),

иногда на фоне выдержанных звуков (*Благословен еси Господи*, с. 32, с. 33), либо октавных дублировок крайних голосов, свойственных архаическому многоголосию (№11 *Величит душа моя*). Среди других приемов — часто вводимые *divisi*, а также изометрическое псалмодирование у одних голосов (например, **T+B**), при относительно гибком разворачивании других (например, «Се бо прииде Крестом радость...», с. 43).

Нередко композитор прибегает к полифонии, причем не обязательно имитационной. Так, например, в №2 *Благослови, душе моя* (с. 5) сочетание гомофонно-гармонического и полифонического развития способствует непрерывному звуковому течению сразу нескольких пластов, образованных на основе *divisi* каждой из партий. Отдельного изучения заслуживает техника проработки фактуры в песнопении №9 *Благословен еси*, с участием солирующего баса. В таких образцах проявилось особое отношение композитора к фактурной стороне многоголосных песнопений и его умение разнообразить звучание, избежав статичности и застылости в изложении.

Соотношение типового и индивидуального в трактовке вертикали обусловило использование в контексте диатоники как простых аккордов — трезвучий и их обращений, так и септаккордов, что создает новые сложности. Это придает звучанию возвышенно-«раскрепощенный» характер. Степень их взаимодействия создает особый баланс между жанровым стилем духовного произведения и творческими устремлениями композитора к обновлению гармонического языка. Обогащение ладовой системы за счет усложненной аккордики способствовало в значительной степени обновлению и обогащению колорита, выгодно оттеняя традиционные краски, свойственные духовной музыке.

Взаимовлияние мелодии и гармонии нередко выражено наложением свободно перемещающегося аккордово-гармонического комплекса, возникающего, как правило, в результате линейного движения, на тонально-функциональные опоры. Такого рода обогащение гармонической системы делает звучание объемным. Обусловленная спецификой жанровой природы гармония во *Всенощном бдении* имеет ряд характерных признаков. Здесь преобладает плагальность (при расширенном толковании субдоминантовой сферы), применяются септаккорды, широко использована ладовая переменность, привычные структуры ставятся в новые ладотональные взаимоотношения. Все перечисленные особенности гармонического языка *Всенощного бдения* В. Чолака согласуются с жанровыми моделями канонических религиозных песнопений и способом их воплощения композитором.

Обратимся, в качестве примера, к №10 *Воскресение Христово видевшие* (с. 41). На первом месте в нем стоит семантика зарождения жизни и ее «произрастания» из зерна, трактуемого как символ добра и святости (что и есть Воскресение Христово для всего рода человеческого). В какой-то мере с этим процессом постепенного раскрытия жизни ассоциируется прием становления тональности *g-moll* от унисонного звучания на терции лада до полного минорного трезвучия. Остановка в конце фразы на субдоминантовом секстаккорде передает неустойчивое состояние, тяготеющее к дальнейшему развитию. Обыгрывание гармонического звена $S_6-t_3-S_6$ и эффекта, связанного с ладовой переменностью продолжают достаточно длительно — вплоть до следующей смысловой точки, где несколько напряженно-экзальтированно звучит доминантовая гармония, требующая разрешения.

Возвращение к исходному тематизму (во втором куплете) совпадает с подтверждением истинности торжества веры. Здесь закрепляется параллельная тональность *B-dur*, происходит варьирование периода, модулирующего в VI ступень — *Es-dur*. Именно в этой тональности торжественно и убежденно звучит фраза: «Ты бо еси Бог наш...», речитативно выстроенная на гармонии *Es-dur*'ного трезвучия. В кульминации задействовано *tutti*'йное звучание хора (на *f*, с экспрессией в тесситурном напряжении), в момент выразительно, даже экзальтированно звучащего субдоминантового нонаккорда, словно подчеркивающего таинство возрождения Вечной Жизни. Он вариантно обыгрывается в соединениях аккордов T–S–D функций, с

остановкой на доминанте. После ферматы в тональности *B-dur* величественно и спокойно проводится основной запев, вариантно-измененный на фоне педально выдержанного основного тона *g-moll*, который плавно переходит в квинту D.

Возвращение к исходной тональности, широкое использование в ней септаккордов субдоминантовой сферы способствуют тому, что кульминационное звучание слов: «Ра-спя-ти-е бо пре-тер-пев» приобретает терпкий, «терновый» оттенок, порожденный переходом от «пустого», резонирующего двузвучия к остро диссонантному пятизвучному аккорду с секундовым заполнением, на первый взгляд явно выпадающему из стилистики гармонического языка духовного произведения, однако он вполне вписывается в контекст церковных песнопений, хотя и звучит несколько архаично. По-видимому, этот прием в чем-то сродни по смыслу известной барочной формуле *passus duriusculus*, подчеркивает моменты страстотерпия, но используется он в вертикальном аспекте. Спад звучности на *pp*, появление основной тональности *g-moll*, закрепленной полным кадансированием, способствует возвращению к исходному состоянию просветления.

Таким образом, система ладотональных и гармонических средств, характерных для *Всенощного бдения* В. Чолака, рассмотренная на данном примере, основана в целом на принципах классической функциональности (параллельно-родственные тональные связи *g-moll* – *B-dur*, отклонения в близкие тональности — тональность VI ступени — *Es-dur*, широкое применение трезвучий и их обращений при некотором усложнении терцовой структуры благодаря возникающим в результате линейного движения неаккордовым звукам, обновляющим гармоническую вертикаль), она представляется органично вписанной в жанрово-стилистический контекст духовного произведения.

Суммируя характерные стилистические признаки *Всенощной* В. Чолака, а также композиционные особенности цикла, выделим следующие составные:

I. Цикл песнопений выстроен согласно порядку ведения богослужения (чинопоследования), ориентирован на бесконфликтное экспонирование основных музыкальных образов.

II. Формообразование опирается на композиционные структуры, типичные для духовной хоровой музыки православной традиции:

а) свободно трактуемую куплетно-вариационную форму, где рефрен-припев может быть довольно развернутым по объему, может проводиться в различных тональностях, «запев» же вариантно изменен в каждом новом проведении;

б) двухчастную форму, содержащую различный тематический материал с неконтрастным соотношением частей, каждая из которых написана в куплетно-вариационной форме (например, №7 *Слава в вышних Богу*).

III. Голосоведение основано на классическом принципе плавного, поступенного движения голосов, как правило, в удобном и в выигрышном диапазоне их звучания (исключение находим в №7 *Слава в вышних Богу* на с.23, где имеет место дублировка **B** и **A** в октаву).

IV. Мелодические обороты отличаются распевно-песенным характером и протяженным, длительным развитием, в некоторых случаях при наличии свободной метрики (отсутствие размера, тактовых ограничений). В других случаях преобладает декламационно-речевая манера интонирования, что можно объяснить спецификой жанра.

V. Основные методы развития связаны с имитационной и подголосочной полифонией, а также с переосмысленной в духе современности гетерофонией. Вариационность, к которой часто прибегает автор, здесь по большей мере полифоническая, поскольку при каждом повторном проведении темы могут быть задействованы разные формы полифонической фактуры.

VI. Свободное применение диссонансирующих звуко сочетаний с целью расширения и усложнения средств гармонического языка может вызвать ощущение некоторого стиливого

несоответствия требованиям его функционирования в церковно-христианском православном богослужении. Исполнительские трудности, в основном, возникают в связи с диссонантными звучностями в слоях гармонической вертикали. Они способствуют созданию такого обертонового фона, в котором необходимо достигнуть чистоты и точности интонирования.

Всенощное бдение В. Чолака может быть исполнено профессиональным хором или хорошо подготовленным церковным хором. Благодаря своим композиционно-стилевым особенностям это произведение может быть рекомендовано для программ концертов духовной музыки в православной церкви, филармонических концертов духовной музыки и для богослужений различных христианских протестантских конфессий.

Библиографические ссылки

1. БАЛАБАН, Л. *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова*. Ottawa: Lucian Badian Edition, 2006.
2. ЧОЛАК, В. «Всенощное бдение» композитора Владимира Чолака: [интервью с молдавским композитором]. Записала Е. Узун. В: *Панорама*, 2010, 15 июня.
3. ЧОЛАК, В. *Всенощное бдение*. Chișinău: Pontos, 2010.