

**ALLELUJA Д. КИЦЕНКО:
К ПРОБЛЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ТРАКТОВКИ СТАРОГО ЖАНРА**

*ALLELUJA DE D. KITSSENKO:
TRATAREA MODERNĂ A UNUI GEN VECHI*

ALLELUJA BY D. KITSSENKO: ABOUT A NEW TREATMENT OF AN OLD GENRE

НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ

Настоящая статья Н. Озаренской представляет собой исследование, посвященное современной трактовке жанра Alleluja в творчестве известного молдавского композитора Д. Киценко. Автор статьи анализирует семантические и символические черты музыкального текста, основанного на жанровых признаках Alleluja в его индивидуальном композиторском прочтении. Среди наиболее репрезентативных признаков сочинения отмечены такие черты, как специфика мелодического начала, особенности архитектоники, использование символики юбилея, контраст мелизматического и силлабического пения и другие приемы.

Ключевые слова: *духовная музыка, Alleluja, юбилея, контраст, силлабическое, мелизматическое пение.*

Articolul semnat de Natalia Ozarenskaia reprezintă un studiu dedicat interpretării contemporane a genului de Alleluja în creația cunoscutului compozitor din Republica Moldova D. Kitsenko. Autoarea abordează aspectele semantice și simbolice ale textului muzical bazat pe principiile unui gen sacru fiind realizat într-o formă foarte individualizată în opusul muzical analizat. Printre cele mai reprezentative trăsături ale creației cercetătoarea dezvăluie specificul melodic, particularitățile compoziționale, folosirea simbolismului procedurii de jubilație, contrastul cântului silabic cu cel melismatic etc.

Cuvinte-cheie: *muzica sacră, Alleluja, jubilație, contrast, cânt silabic și melismatic.*

The present article written by Natalia Ozarenskaia is a research dedicated to the modern vision of an Alleluja genre in a piece written by the famous Moldovan composer D. Kitsenko. The author analyses some semantic and symbolic features of this music text, based on principles of a sacred genre, being realized in an individual way by the composer. Among the most representative features the musicologist reveals the melodic specifics of this piece, some architectonical features, the use of jubilee symbolism, the contrast of syllabic and melismatic singing and other features.

Keywords: *sacred music, alleluja, jubilation, contrast, syllabic and melismatic singing.*

Дмитрий Киценко является наиболее ярким и продуктивным в творческом плане представителем поколения молдавских композиторов 1970-х (по определению музыковеда Ирины Чобану-Сухомлин — «потерянного поколения») [1, с. 15]. Знакомство с такими сочинениями композитора, как *Requiem aeternam, Ave, Maria, Pater noster, Tatăl nostru, Stabat Mater, Missa, De profundis, Exodus I, Exodus II, Trinitatea lupului, Litanii, Плач Иеремии, Стухура, Mariengebete, Kyrie, Alleluja I, Alleluja II, Rugă*, демонстрируют обращение к церковным жанрам христианской традиции, стилям разных эпох и создание на их основе индивидуальных композиторских концепций. Среди жанровых моделей церковного происхождения, привлечших внимание композитора — *Alleluja*. Д. Киценко создал два образца этого жанра — в 1999 он написал *Alleluja I* для сопрано и трубы, в 2003 — *Alleluja II* для контратенора и чембало. В качестве материала для анализа нами было выбрано первое их двух сочинений данного жанра.

Как известно, в основе *Аллилуйи* лежит юбилейный распев. Сама юбилея проникла в христианство с Востока, и как одна из разновидностей церковного пения имеет древние корни, восходящие к синагогальному пению. Об этом свидетельствует само распеваемое слово древнееврейское *аллилуйя*, так и не переведённое за многовековую историю ни на один из европейских языков.

В отличие от других видов церковных песнопений, юбилея (от лат. *jubilatio* — ликование) позволяла певцу проявить большую художественную свободу, оставаясь в рамках

культового пения. По словам исследователя, юбилея — «это «сверхсловесная» песнь сердца, ликование души, преодолевающее «оковы» нашего языка» [2, с. 111].

Из трех основных разновидностей церковного пения (помимо псалмов и гимнодии) именно юбилея как эстетический феномен вызвала повышенный интерес раннехристианских мыслителей. Так, по мнению Аврелия Августина (354–430), она является высшей формой музыки, поскольку является единственным способом непосредственного, прямого общения души с Богом. Юбилея «одна из всех искусств свободно устремляется от земли к небу и господствует во граде Божиим, ибо единственным занятием его жителей является вечное и немолчное восхваление Творца вселенной» [idem], в результате чего с юбилейной практикой в церковное пение проникает «экстатическое импровизационное начало, а музыка освобождается из-под власти слова» [3, с. 660].

Исполнительский состав *Alleluja* Д. Киценко для сопрано и трубы не совсем обычен. По словам композитора, труба «вообще инструмент библейский, поскольку является знаком, символом *Tuba mirum*».

В основу *Alleluja* Д. Киценко положен принцип контрастной двухчастности, проявляемый на всех уровнях музыкального целого. Наличие двух самостоятельных разделов, разграниченных цезурой и сменой знаков при ключе, а также темповый контраст «медленно – быстро» (*Adagio – Allegro*), создают определенные аналогии с баховским циклом «прелюдия – fuga».

Однако с точки зрения семантической интерпретации частей цикла обнаруживаются существенные различия. Если в прелюдии и фуге прелюдия выполняет интродуктивную функцию, а основная семантическая нагрузка перенесена на вторую часть цикла, то внутри сочинения Д. Киценко противопоставлены две равноценные образные сферы (смерть – жизнь, ад – рай, страдание – радость). Следует отметить, что текстовое решение обеих частей при этом неизменно (распевание единственного слова «*Alleluja*»). На уровне ладогармонической организации контрастная двухчастность проявляется путем использования одноименного лада (гармонический и хроматический *d-moll* в первом разделе сочинения и натуральный *D-dur* во втором разделе), и шире, — путем сопоставления хроматики и диатоники. В подтверждение сказанному отметим применение гармонического *d-moll* в восходящем гаммообразном пассаже шестнадцатыми (т. 1), придающем импульс всему последующему движению, и движение по звукам разложенного вводного терцквартаккорда двойной доминанты, уменьшенного вводного квинтсектаккорда, уменьшенного вводного секундакорда III ступени (тт. 4, 10–23).

Хроматизации музыкальной ткани способствует широкое использование увеличенных и уменьшенных интервалов (как гармонических, так и мелодических), создающих перечень: увеличенные октавы (т. 18), сексты (т. 12), кварты (т. 23), секунды (тт. 10, 23); уменьшенные октавы (т. 3), кварты (т. 14, 23), терции (т. 23). Звучание этих интервалов словно звукописует «тёмную сторону» упомянутой образной антитезы. Второй раздел сочинения, на протяжении которого выдерживается безмятежная, радостная диатоника *D-dur*, несёт функцию прославления Бога.

Обе части музыкальной формы *Alleluja* различаются и по типу изложения. Если первый близок гомофонно-гармоническому складу (голос – сопровождение), то во втором применяется полифонический склад (двухголосная инвенция). Подтверждением сказанному служит ряд признаков: движение преимущественно консонансами, элементы восходящего канона в квинту (т. 38), имитации мотивов (окончание т. 32 – начало т. 33, тт. 53–54, скрытое двухголосие вокальной партии (тт. 30–31, 34, 51–52, 55). Иногда наложение двух самостоятельных мелодических линий создаёт полифункциональность (D/T, T/D, T/S (тт. 28, 51), которая применяется в завершении первого раздела сочинения: на нисходящее движение по звукам разложенного тонического трезвучия накладывается терцквартаккорд вводного септаккорда двойной доминанты (т. 22); доминанта, представленная пятой ступенью в вокальной партии, сочетается со ступенями двойной доминанты у трубы.

Образное противопоставление двух разделов сочинения подчеркнuto разными видами пения: в первом — силлабическое, во втором — мелизматическое, т.е. интонационное строение

вокальной партии здесь основано на юбилеях и отличается мелодической развитостью и продолжительностью. Здесь композитор использует приём, названный в европейском музыкознании термином «*jubilus*» — распевание звуков «на финальную гласную «*alleluia*» [4, с. 269]. Отметим, что в византийской традиции также «распевалось одно слово «*alleluia*» [4, с. 275]. В сочинении Д. Киценко юбилейно распеваются не только последние, но и другие слоги слова «аллилуйя», что придаёт всему второму разделу сочинения праздничное звучание. Следовательно, для данного сочинения не принципиально различие понятий юбилея в широком смысле — как синонима пространного мелизматического распева в церковных мелодиях (стиль песнопений), и юбилея как термина из области грегорианики, обозначающего мелизматический распев заключительного слога в аллилуйях (мелодический прием).

В то же время англоязычные исследователи пишут о том, что в рамках традиции римской мессы сложилась трёхчастная структура жанра (аллилуарий) по типу «*alleluia – verse – alleluia*» [idem], где юбилея усложняла строение крайних частей песнопения.

Следуя григорианской традиции вносить в юбилею композиционную упорядоченность, Д. Киценко применяет одну из характерных для неё музыкальных структур, основанную на внутренней повторности фраз, а именно трехчастную форму с контрастной серединой:

A	B	A
(тт. 24–36)	(тт. 38–44)	(тт. 45–57)

Важно подчеркнуть, что повторная трёхчастность выдержана и на более мелком иерархическом уровне, так как часть **A** сама построена в трёхчастной форме — **a** (тт. 24–27) **b** (тт. 28–31) **a₁** (тт. 32–36).

В отличие от второго, первый раздел *Alleluja* написан в открытой форме: тонально незамкнутый, он состоит из четырёх тематически неповторных построений — **a** (тт. 1–5), **b** (тт. 6–10), **b₁** (тт. 11–15) **c** (тт. 16–23), образующих сквозную форму.

Подводя итоги краткому анализу пьесы *Alleluja I*, отметим, что «модернизация» и индивидуализация жанра *Alleluja* у Д. Киценко происходит за счёт семантического и стилового контраста, а именно привнесение образной бинарности, в целом не характерной для жанровой природы *Alleluja*. Таким образом, композитор раздвигает жанровые рамки сочинения, приближая его концепцию к другим, более сложным и всеобъемлющим жанрам церковной музыки, таким, как реквием или месса. Такая трактовка может быть охарактеризована как «неоканоническая».

«Неоканоническая» интерпретация жанра проявляет себя многогранно. Вот лишь некоторые приемы использования типизированных элементов культовых жанров:

- моделирование атрибутивных для средневековых жанров церковной музыки приемов экспонирования и развития музыкального материала;
- «реставрация» богато орнаментированного (юбилейного) вокального стиля;
- применение простейших форм многоголосия;
- сохранение базовых композиционных моделей.

Важно подчеркнуть и тот факт, что музыкальное воплощение *Alleluja* обогащено эстетико-стилевыми приметами музыки Нового времени (барочная оперная ария, элементы концертности), демонстрируя тенденцию секуляризации культовых жанров в творчестве Д. Киценко.

Библиографические ссылки

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. БЫЧКОВ, В. Некоторые проблемы музыкальной эстетики в ранней патристике. В: *Музыкальная культура Средневековья*. Москва, 1991, вып. 2, с. 110–111.
3. Юбилея. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 660.
4. SCHLAGER, K.; THOBERG, Ch. Alleluia. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London, 1980, Vol. 1, pp. 268–276.