

III. Muzica concertantă

ПЛАЧ ИЕРЕМИИ Д. КИЦЕНКО: ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРОВЫХ КАНОНОВ

LAMENTO LUI IEREMIA DE D. KITSENKO:
CĂILE DE ÎNNOIRE A CANOANELOR DE GEN

JEREMIAH'S LAMENT BY D. KITSENKO:
WAYS OF RENOVATION OF GENRE CANONS

ЕЛЕНА САМБРИШ,

доцент, доктор (кандидат) искусствоведения,
Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко, Тирасполь

Articolul este consacrat examinării căilor de înnoire a canoanelor genului concertant în Concertul pentru violă și orchestră de coarde "Lamento de Ieremia" de Dmitry Kitsenko. "Lamento de Ieremia" este analizat în contextul creației concertante a lui Dmitry Kitsenko. În articol se relevă legăturile între "Lamento de Ieremia" și epoca barocului și în special genul de concerto grosso, se dezvoltă conceptul original al autorului manifestat la diferite nivele (cel compozițional și cel al mijloacelor de expresie muzicală).

Cuvinte-cheie: concertul instrumental, creația lui D. Kitsenko, concerto grosso.

The article contains an analysis of the Concerto for Viola and String Orchestra "Jeremiah's Lament" by Dmitry Kitsenko. It lists the compositions written by the composer in the concerto genre, emphasizes the links of this work with the Baroque epoch and the genre of concerto grosso, describes the author's original conception at the level of composition and musical expression.

Keywords: instrumental concerto, creative activity of D. Kitsenko, concerto grosso.

Творчество нашего современника Дмитрия Киценко (р. 1950) хорошо известно специалистам и любителям классической музыки. Он много лет жил и работал в Республике Молдова, входил в Союз композиторов с 1979 года, в 2002 г. переехал в Киев, а с 2010 г. проживает в Канаде. Его произведения часто и охотно исполнялись не только в Кишиневе, но и в Бухаресте, Одессе, Киеве, Риге, Калининграде, Екатеринбурге и других городах. Д. Киценко написал множество произведений в разных жанрах: пять симфоний, тринадцать концертов, духовные сочинения — *Stabat Mater*, *Отче наш*, *Месса*, кантаты — *Литании*, *Времена года*, камерные сочинения — два квартета, два трио, большое количество инструментальных пьес, а также романсы, песни, хоры, музыку для детей и др. Среди названных произведений значительное место занимают концерты для различных инструментов — для органа, баяна, гобоя, концерт для альты *Плач Иеремии*, два концерта для тромбона (первый из них — *De profundis*), а также три *Concerti grossi*, *Concerto for Ars*

Poetica, концерты для камерного оркестра *Exodus I*, *Exodus II*, концертная симфония для виолончели и камерного оркестра.

В этом обширном творческом багаже прослеживаются определенные авторские предпочтения. Во-первых, очевидно количественное преобладание жанра концерта, что подтверждает актуальность и востребованность этого типа сочинения и в наши дни. Показательно проявление интереса к концерту не только у композиторов, но и в не меньшей, если не в большей степени, у исполнителей, учитывающих, что подобные сочинения практически всегда находят благодарный отклик у слушателя. Триада «композитор – исполнитель – слушатель» получает обратную социально-коммуникативную инициативу и дает мощную «подпитку» современным авторам.

Во-вторых, анализ показал, что исполнительский состав в концертах Д. Киценко не укладывается в привычные рамки. Здесь нет традиционных фортепианных или скрипичных концертов — признанных лидеров жанра. Зато имеются концерты для более редких солистов — духовых, органа, баяна. Около половины (точнее — шесть) составляют концерты без объявленного солиста — это концерты для оркестра или ансамбля.

В-третьих, очевидно, что из всех произведений только самый ранний концерт (для баяна) написан для полного состава симфонического оркестра, остальные — для камерного либо струнного состава. Таким образом, наблюдается культивирование камерной ветви концертного жанра. Важную роль здесь сыграло творческое содружество с известным в Молдове ансамблем современной музыки *Ars Poetica* под руководством Олега Палымского. Коллектив явился первым интерпретатором ряда сочинений Д. Киценко. Посвященные ему *Exodus I* и *Concerto for Ars Poetica* были исполнены соответственно в 1994 и 2000 годах. Впоследствии композитор написал еще три *Concerti grossi*, явно демонстрируя предпочтение камерной разновидности данного жанра.

Между тем, круг образов в концертах Д. Киценко отличается отнюдь не камерными масштабами. Композитор затрагивает драматические и трагические сферы, поднимает нравственно-философские проблемы, при этом накал эмоций часто превышает некий предполагаемый уровень традиционных камерных жанров. Можно констатировать, что задействуя в целом небольшие исполнительские средства, композитор извлекает из них максимум выразительных возможностей. Он вкладывает в концерты высокое духовное содержание, связанное с библейскими образами (*Плач Иеремии* — концерт для альты, *De profundis* — концерт №1 для тромбона), насыщая произведения сложной современной лексикой, требующей повышенного внимания и напряженности при восприятии (концерт для гобоя, *Concerto for Ars Poetica*, *Exodus I* и *Exodus II*). Однако имеются и светлые,

жизнерадостные произведения, как, например, *Concerto grosso №1* в «символической», казалось бы, «невозможной» в наши дни тональности *C-dur*.

Одно из показательных для композитора сочинений — **Концерт для альта и струнного оркестра *Плач Иеремии***, созданный в 1989 году и исполненный неоднократно — в Кишиневе в 1993 и 2001 годах, в Киеве в 2003 году, в Калининграде в 2004 году. Произведение представляет собой композицию из трех частей, но на этом аналогии с традиционными концертными циклами заканчиваются, поскольку сочинение демонстрирует значительное обновление жанровых канонов, предлагая новое прочтение «вечных» тем.

Три части концерта воспроизводят не классический, а раннебарочный тип, когда части циклических форм (трио-сонаты, увертюры, *concerto grosso*) могли получать различную трактовку и конкретное содержательное наполнение¹. Данная композиция близка французской увертюре XVIII века, культивировавшейся в творчестве Ж.Б. Люлли и представлявшей собой структуру с последованием частей «медленно – быстро – медленно». В целом концерт рождает яркие ассоциации с *concerto grosso*, хотя таковым не может считаться из-за наличия лишь одного, а не нескольких солистов, как это характерно для данного типа². При этом в партитуре концерта отдельные группы инструментов неоднократно вступают в активный диалог с солистом, демонстрируя преломление барочных (групповых) принципов концертирования. Существует множество примеров и других, тончайших деталей музыкального языка и элементов композиции, указывающих на творческое преломление эстетических подходов и определенных приемов эпохи барокко³. Рассмотрим их подробнее.

Образы плача, соответствующие программному подзаголовку, наиболее ярко выражены в первой и третьей частях, вторая часть — это образы грозного возмездия за пороки, но скорее не библейского, апокалипсического характера, а более сдержанные, традиционные для эпохи барокко и даже обладающие некоей классической уравновешенностью.

В программе концерта в Киеве есть авторские слова, поясняющие содержание: «Композиция произведения представляет собой трехчастный цикл типа "медленно – быстро – медленно. "Основные события" произведения разворачиваются во второй части,

¹ Подробнее об этом см.: [3, 4].

² Подобные ассоциации, на наш взгляд, являются вполне уместными. Так, Н. Зейфас пишет о повсеместном распространении *concerto grosso* в эпоху барокко: «...Concerto grosso оказывает влияние на многие другие жанры. /.../ Немало увертюр, «симфоний» и оперных антрактов оказываются на деле циклами concerto grosso. /.../ Воздействие concerto grosso можно проследить и в соло-концерте...». Подробнее см.: [2, с. 394–395].

³ Об этом также пишет М. Белых в статье *Заметки о полистилистике в музыке Д. Киценко* [1].

а крайние части можно рассматривать как прелюдию и постлюдию. На создание концерта автора вдохновили известные страницы из Ветхого Завета. Идея произведения — современный взгляд на события давно минувших лет. Библейская тема — как повод выразить сочувствие людям гонимым и незащищенным от произвола.

I ч. — *Largo*, написана в стиле *lamento*. Это оплакивание погибших. II ч. — *Allegro risoluto*, воспоминание о прошлом. III ч. — *Adagio*, в основе лежит фрагмент украинской народной песни, которая начинается словами: *Ой не стій дубе над водою, — там тобі, дубе, горе буде...*». Объясняя выбор темы, автор говорит: «Я подбирал тему и по тексту словесному, и по музыкальному, она очень проста и безыскусна»⁴.

Первая часть представляет собой возвышенное *Largo* — строгое и отрешенное. Здесь в полной мере воплощается программный подзаголовок, так как по характеру и по средствам выражения — это типичная ария *lamento*⁵. Скорбные малосекундовые интонации-вздохи звучат в сопровождении у первых скрипок, ровные ходы четвертями в басу — у виолончелей и контрабасов, в то время как у солиста, словно издали, возникает очень сдержанная, скупая мелодия ограниченного диапазона, как будто воплощающая трудное преодоление-подъем, с постепенным завоеванием все более высоких звуков (тт. 5–17). Трижды в басу проводится одинаковое мелодическое построение их четырех тактов, придавая всему разделу черты пассакалии.

Далее возникает новая тема (ц. 1 партитуры) — более активная, с нервными всплесками пассажей, со скачками на диссонирующие интервалы и ходами по звукам уменьшенного септаккорда, хроматически сбегаящими вниз интонациями. В аккомпанементе — более импульсивное ритмическое движение, имитации. С появлением тембра скрипки соло (*sul ponticello*) краски становятся более прозрачными, хотя и приглушенными, сумрачными. Звучащий в басу начальный оборот первой темы, завершая этот раздел, одновременно готовит репризу.

Третий раздел (ц. 2) формирует абрис трехчастной формы. Мелодические контуры основной темы не возвращаются, но варьируются формулы аккомпанеента, как будто после отступления продолжается раздел пассакалии. Линия баса образует ряд волнообразных оstinатных двухтактовых фигур, от пассакалии сохраняется лишь прежнее ровное движение четвертными. Оркестр выступает монолитной массой, утверждая тональность *e-moll*, в то время как у альты звучат нервные всплески — краткие фразы с тремоло в мелодическом *a-moll*, возникает политональное сочетание. Последние

⁴ Из личной переписки с автором Концерта (05.05.2012).

⁵ На это также указывает М. Белых, замечая, что первая часть концерта — аллюзия жанра баховского пассиона [1, с. 2–3].

восемь тактов — заключение, замирание, исчерпание сил. На протянутом аккорде *e-moll* звучат прощальные фразы альты, которые при каждом проведении постепенно сворачиваются, сокращаются на один звук — от девяти до одного, истаивая в конце на звуке *a*. Политональное противоречие сохраняется, оставляя ощущение недосказанности.

Первая часть являет собой своего рода тезисное изложение, предвосхищение всего цикла. Ее крайние разделы — образы плача, скорби, соответствуют первой и третьей частям цикла, средний раздел — более подвижный, корреспондирует со второй частью. Основная тональность — *e-moll*, при этом тональное противоречие *e-a* в конце части становится зерном дальнейшего развития. Весь цикл также тонально разомкнут: I часть — *e-moll*, II часть модулирует из *d-moll* в *a-moll*, III часть — *a-moll*.

Вторая часть наиболее значительна, объемна, представляет драматургический центр цикла. Изложенная в свободной рондообразной форме, близкой старинной концертной, она основана на трех различных по характеру темах⁶. Первая тема благодаря своей краткости, мелодической лапидарности, активному ритму выполняет функцию «призыва к вниманию». Вначале она звучит один раз, но в дальнейшем ее роль оказывается весьма существенной. Во второй половине формы она становится полноправной главной темой части, пока же она находится «в тени».

Помимо ритма, в теме выделяется подчеркнуто скандированная, ярко прочерченная малосекундовая интонация у контрабасов, устанавливающая интонационную связь с первой частью. Однако семантика этой интонации здесь иная — она носит грозный, решительный характер. Вслед за двукратным проведением основного мотива звучит его обращение и начинается синкопированное движение — трудный подъем-продвижение вверх (тт. 4–13). В быстро достигаемой кульминации звучит *tutti* оркестра и следует спад-завершение.

Во второй теме (5 т. после ц. 1) солисту отводится ведущая роль. Мелодия лирического склада (ее интонационное зерно составляет нисходящий квартсекстаккорд) сначала проводится одногласно в *f-moll*. В следующем построении в тональности *es-moll* с появлением широких скачков зарождаются интонации новой темы. Третьей теме, также звучащей у альты *solo* (ц. 3), свойственно активное мелодическое движение, большая протяженность. Опора на секстовые интонации придает ей лирическую наполненность, указывает на интонационное родство с первой частью (где малая секста звучала в аккомпанементе у скрипок).

⁶ В статье М. Белых эта часть трактуется как типичный образец крещендирующей формы [1, с. 5].

Возвращение второй темы у солиста в *f-moll* (ц. 4) воспринимается как реприза трехчастной формы. Проведение ее очень кратко, поскольку на него тут же накладываются интонации третьей темы. Лирическая тема проводится у вторых скрипок на полтона выше, у виолончелей — неточный канон в обращении. Скупое двухголосие представляет собой напряженный диалог двух групп инструментов, который отражается в другом звучании — в высоком регистре проходит канон в октаву у солиста и первых скрипок (ц. 5). Здесь при сохранении прозрачных красок, разреженной фактуры, на первый план выступает полифоническая техника.

Вновь, как напоминание, звучит вторая тема у солиста (15 т. после ц. 5). Следует яркое нагнетание, инициатива надолго переходит к оркестру. Возвращающиеся решительные, героические ритмы основной темы, звучащие мощно на *ff*, приобретают характер кульминации (ц. 6). В целом этот раздел — большая кульминационная зона всей части. После небольшого спада тема проводится еще раз, активные образы вытесняют лирические на второй план. Вслед за кратким проведением второй темы начинается новая волна напряженного, вихревого движения на основе малосекундовой интонации. Оно естественно переходит в каноническую имитацию в октаву между солистом и первыми скрипками (ц. 10). С прекращением канона восходящие интонации альты захватывают более высокий диапазон, насыщаясь скачками, вырастающими до октавы. Нервные, напряженные интонации в сочетании с контрапунктом первых скрипок развиваются на органном пункте *f* (тт. 5–14 после ц. 10). Постепенное новое нарастание приводит к установлению органного пункта *c*. После еще одной энергичной волны инициатива передается оркестру, где поочередно на первый план выходят альты (ц. 11), затем вторые скрипки (ц. 12). И вновь основной тематизм этого раздела мощно звучит у всего оркестра (5 т. после ц. 12), соединяясь с решительными трехзвучными аккордами солиста, приводящими к мощной завершающей кульминации в *a-moll*. Таким образом, вторая часть оказывается тонально разомкнутой.

Третья часть концерта — медленное послесловие-эпилог, *Adagio, a-moll*. Это своего рода «разросшаяся» кода, построенная на одной теме. Основная мелодия⁷ у солиста сначала как бы прячется в синкопах, а затем смещается на другие доли такта и звучит в своем основном виде. В аккомпанементе преобладают ламентозные интонации (повторяющиеся большие секунды).

⁷ Народная украинская песня *Ой не стій дубе над водою, — там тобі, дубе, горе буде* взята из сборника *Пісні рідного села: Українські народні пісні*. Київ, 1987, с.13.

Мелодия напоминает старинные песнопения, близка хоралу. Ее отличает чрезвычайная простота, узкий диапазон в пределах квинты, постоянное возвращение к верхнему звуку — реперкуссе, ритмическая безыскусность, повторность и вариантность мелодических ячеек. Пять разделов этой части, построенных на одной теме, образуют свободную вариационно-вариантную форму.

Первый раздел выполняет вступительную функцию, маскируя тему (тт. 5–17). Во втором разделе у первых скрипок без сопровождения она звучит как древняя монодия, одноголосное изложение которой усиливает архаический колорит (ц. 1). Затем тема проводится у альты *solo*. Скупая фактура ограничивается протянутой квинтой в сопровождении (4 т. после ц. 2). Когда солист замолкает, тема звучит у альтов на фоне медленно спускающихся и почти замирающих звуков в аккомпанементе (ц. 3). В последнем разделе основная мелодия передается солисту (ц. 4). При каждом проведении она сокращается на один звук — от шести до одного, истаивая на последнем, как будто исчерпав все силы. Здесь повторяется конструктивная идея первой части, которая также завершалась постепенным сокращением заключительного мелодического оборота. Заканчивается концерт архаически звучащими параллельными трезвучиями в аккомпанементе, как будто возвращающими нас к первоистокам.

Анализ Концерта для альты и струнного оркестра Д. Киценко позволяет говорить о проявлении необарочных тенденций. Сочинение ближе барочному концерту — сольному или *concerto grosso*, нежели традиционному сольному концерту эпохи классицизма. В нем преобладают камерные средства, приглушенные краски, ансамблевые принципы игры. Редкими являются *tutti*, почти отсутствует типичное для классического концерта противопоставление *tutti* и *solo*. Музыкальные средства оказываются весьма простыми и строгими, при отсутствии внешних эффектов все подчинено раскрытию внутреннего содержания, сдержанных и скупых по краскам образов.

В альтовом концерте *Плач Иеремии* тембр персонифицирован. Его отождествление с голосом библейского пророка усиливает сценическую репрезентативность произведения, вызывая ассоциации с фрагментами из старинной оперы или оратории. Если в первой части концерта отмечалась связь с арией *lamento* из оперы-*seria*, то во второй части ощутимо влияние патетической арии. Эпilog-послесловие воспринимается как внеличностные комментарии или песнопения древних, уходящие вглубь веков.

Библейское содержание — плач пророка Иеремии о разрушенном городе Иерусалиме, о бедствиях его жителей, о его былой славе и красоте — представлено обобщенно. В самом библейском тексте нет развитой фабулы, что обусловило

воплощение данной программы лишь в общем характере музыки. В нем содержится пять глав, но все они обладают примерно сходным содержанием, воссоздавая определенный круг размышлений и переживаний. Как показал анализ, композитор не стремится к полному формально-структурному соответствию (в Концерте только три части). Более существенным для него оказалось воплощение образно-эмоциональной, духовной атмосферы древнего текста.

Автор сумел создать оригинальную и самобытную концепцию, используя довольно простые средства, апеллирующие к историческому стилю эпохи барокко. На первый взгляд, соотношение канонического и эвристического здесь оказывается в пользу первого, что характерно для традиционных культур и для тех эпох в истории западноевропейской культуры, где инвенторство не являлось еще таким объектом фетишизации, каким оно стало в искусстве XX века. Обращаясь к прошлому, композитор реализует принцип «через прошлое — в будущее». Возвращаясь назад, он находит новые приемы и методы и реализует их в собственных концепциях. В этом и заключается новизна Концерта *Плач Иеремии* Д. Киценко, его своеобразие и отличие от большинства композиций XX века.

В заключение приведем слова самого автора: «Я не пытался написать концерт в классическом понимании. Трактовал альт скорее как певучий инструмент, со свойственным только ему тембром. Несмотря на то, что нынешние виртуозы достигли высокого мастерства игры на этом инструменте, я понимал, что в беглости инструмент уступает скрипке, отсюда и соответствующая трактовка. *Плач Иеремии* не есть иллюстрация библейского сюжета. Я воспользовался вечной темой для выражения собственного мироощущения и понимания событий. Хотел бы напомнить, что 1989 год был весьма драматичным для народа Молдавии. Позже противостояние в обществе вылилось в кровавые события, нам известные. Я не выступал в роли пророка, но, возможно, предчувствие всеобщей беды как-то отразилось и в музыке⁸».

И это верно, ведь художники всегда чувствуют тоньше и острее и могут выразить в музыке то, что невозможно выразить словами...

Библиографические ссылки

1. БЕЛЫХ, М. *Заметки о полистилистике в музыке Д. Киценко*. S. 1., 2000. Рукопись из архива автора статьи.
2. ВАРУНЦ, В. *Музыкальный неоклассицизм*. Москва: Музыка, 1988.
3. ЗЕЙФАС, Н. Concerto grosso в музыке барокко. В: *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1975, вып. 3, с. 379–406.
4. Трио-соната. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1991, с. 552–553.

⁸ Из личной переписки с автором Концерта (05.05.2012).