

ЛИТАНИИ Д. КИЦЕНКО: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО НАЧАЛ

LITANII DE D. KITSENKO SUB RAPORTUL „CUVÂNT–MUZICĂ”

LITANIES BY D. KITSENKO: POETRY–MUSIC INTERACTION

НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ

Articolul de față reprezintă un studiu dedicat raportului “cuvânt-muzică” în creația cunoscutului compozitor din Republica Moldova D. Kitsenko. Autoarea abordează aspectele semantice și simbolice ale textului literar semnat de Gr. Vieru și tratarea lor în cadrul conceptului muzical individual al opusului lui Kitsenko. Printre cele mai reprezentative trăsături cercetătoare dezvăluie îmbogățirea conceptului poetic cu simbolismul religios (tratarea maicii poetului ca Maicii Domnului, folosirea structurii și semanticii genului de requiem etc.).

Cuvintele-cheie: D. Kitsenko, Gr. Vieru, litanii, requiem, bocet, doina, poem, neocasonism

The present article is a research dedicated to the poetry- music interaction in Litanies written by the famous Moldovan composer D. Kitsenko. The author analyses some semantic and symbolic features of Gr. Vieru’s poem, as well as the enrichment of the poetic concept by religious symbols (the poet’s mother is treated as the Mother of God, some features of requiem are used etc.).

Keywords: D. Kitsenko, Gr. Vieru, litanies, requiem, bocet (lament), doina (Romanian musical tune style), poem, neocasonism

Кантата *Litanii* Д. Киценко для колоратурного сопрано, кларнета и органа написана в 1987 году на текст поэмы Г. Виеру *Litanii pentru orgă*, поводом к созданию которой стала смерть матери поэта [1, p. 142–151]. Из одиннадцати частей поэмы Д. Киценко отобрал лишь пять, сконцентрировав своё внимание на теме оплакивания матери и поместив в центр образовавшейся формы текст, содержащий апокалиптические мотивы и обращение к Богу, подчеркнув, тем самым, вселенский масштаб личного горя.

Озаглавив свое произведение *Litanii pentru orgă*, поэт, по-видимому, предполагал определённые ассоциации с жанром литаний. Напомним, что *литании* (от греч. *молитва, просьба, мольба*) являются одной из древнейших форм христианской культовой музыки. В католическом богослужении литания стала молитвой или песнопением, обращённым к Богу, святым, Богородице, мольбой о помиловании или заступничестве.

Влияние семантики литаний на поэтический текст находит свое выражение в обогащении лирико-драматического высказывания Г. Виеру элементами христианского культа, о чем свидетельствуют использование слова «*cruce*» как основополагающего символа христианства в строках «*Parcă-aș ara cu o cruce*» и «*O cruce nu pot ciopli*» из стиха «*Puternic nu sunt*» [1, p. 144], а также обращение-мольба «*Doamne*» в строках «*Tulbure, Doamne/Mi-ar rătăci sufletul*» из того же стиха и «*Doamne, atât de singur*» [1, p. 146] из стиха «*A căzut cerul din ochii tăi*».

За счёт вплетения в небогослужебный текст словесных единиц, атрибутивных для христианского культа, происходит своеобразная сакрализация последнего. В подтверждение сказанному отметим использование Г. Виеру семантических и структурных признаков молитвы (обращение к Богу, погруженность в молитвенное состояние, обилие повторов в поэтическом тексте).

Следует подчеркнуть, что образ матери, по признанию литературоведов, является центром притяжения поэтического универсума Г. Виеру. Как пишет М. Чимпой, «символ Матери, безусловно, содержит бесконечное множество смыслов. У Виеру глубина приходит от слияния материнского образа с природой, с космосом, от превращения его в глубоко личный, интимный центр всех мыслей поэта» [2, р. 4]. Таким образом, последний приобретает *архетипальный* характер – мать-природа, мать-страна, мать-жизнь, что подтверждается еще одним высказыванием исследователя творчества Г. Виеру Н. Чопрага: «по сути, через образ «личной матери» нам передан архетип универсальной матери» [3, р. 4].

В *Литаниях* Г. Виеру образ реального, земного человека обожествляется и возвышается до уровня Богоматери: «В конце концов, с точки зрения христианства, эмблема материнской святости суть символ Богоматери, своего рода монада, Матерь в вечности, кроткая защитница мира, главное лицо в космическом плане» [idem]. Таким образом, в творчестве Г. Виеру наблюдается «перетекание» индивидуального во всеобщее (христианское), что, впрочем, не противоречит природе религиозного чувства, отличающегося глубоко личностным, интимным характером, о чем много пишут исследователи [4, р. 369].

Содержание поэтического текста вызывает также определённые аналогии с гимном католического церковного обихода *Stabat Mater*, посвящённом Деве Марии, однако, если *Stabat Mater* суть оплакивание Матерью Сына Божьего, то в *Литаниях* Г. Виеру, напротив, сын оплакивает мать. В то же время, оба явления сближаются благодаря скорбному характеру поэтического текста и идее оплакивания.

Большая роль в тексте отведена *поэтизации образов природы*: «Cum nu sunt doi pomi/Întocmai la fel» [1, р. 142], «Încremenit e vântul cel răcoros» [1, р. 146], «S-au tăinuit izvoarele-n țărâni» [idem]. Важно подчеркнуть, что описание природы создает некую апокалиптическую картину. Так, строки «A căzut cerul din ochii tăi/Și s-a fărâmițat. /A căzut de pe fața ta soarele/Și-a înghețat» [idem], а также фраза «Stelele cad/Și nu le pot la loc țintui.» [1, р. 145], переключаются с Евангелием от Матфея, в котором описание конца света

выглядит следующим образом: «Солнце померкнет, и луна не даст света своего, и звёзды спадут с неба, и силы небесные поколеблются» (24:29 б, в).

Поэтический текст обогащается приметам фольклорного жанра *бочет*, о чём свидетельствуют характерный для народных причитаний прием повторов отдельных строк или слов, расположенных рядом: «*Rămâi. Mai rămâi*» [1, p. 143], «*În noaptea cea neagră*», «*prima oară*» [1, p. 145], либо на расстоянии: «*nu-mi ajung*» [1, p. 147], «*Nu am, moarte, cu tine nimic*» [1, p. 148] и др.

В содержании поэтического текста обнаруживается несколько групп ведущих тем и образов. Первая из них — собственно *скорбный плач-жалоба*: «*Nimeni nu /Poate golul să-l umple./Golul ce-l lași-*», «*Puternic nu sunt*», «*Strig:/Sunt cel mai fără de noroc!*» » [1, p. 146], «*Doamne, atât de singur/Atât de singur/N-am fost nicicând!*» [1, p. 147]. Вторая образная группа – *воспоминания и размышления о матери*: «*...maică, și tu/Ești unică-n lume*» [1, p. 143], «*Trudite cât țara întreagă,/Mănuțele tale de ceară /În noaptea cea neagră/Odihnescu-se prima oară*» [1, p. 148].

Внутри этой группы образов обнаруживаются также обращения к матери в форме глаголов повелительного наклонения «*Rămâi./Mai rămâi./Nu pleca.*» [1, p. 143], воспринимающиеся как эмоционально окрашенный лирико-психологический протест против ухода матери. Размышления о смерти содержатся в отдельном стихе «*Nu am, moarte, cu tine nimic*» [1, p. 148], а также в строках «*Deși înțeleg, înțeleg/Că toți suntem un lemn /De foc*» [1, p. 146].

Таким образом, текст поэмы Г. Виеру структурно и семантически полиморфен, синтетичен, поскольку впитывает разные истоки, принадлежащие трём основным типам: во-первых, семантика, символика и структура *фольклорных* поэтических жанров (*бочет*); во-вторых, элементы *христианской* традиции (католическая литургия, *Литании*, *Stabat Mater*; ассимиляция образов Апокалипсиса, образ Богородицы, символ креста); в-третьих, *лирическое, личностное начало* (субъективно-психологический слой поэмы, авторская рефлексия).

Тройственность авторской концепции сочинения, проявляется и на уровне исполнительского состава. Речь идёт о семантике органа как инструмента, атрибутивного для западной католической литургии. Кларнет, будучи инструментом симфонического оркестра, тем не менее, хорошо приспособлен для исполнения богато орнаментированной монодии фольклорного плана. Включение же женского голоса связано с лирико-психологическим слоем сочинения Г. Виеру, лично окрашивая содержание музыкального произведения. Последнее повлекло за собой использование идиоматики

классицистско-романтической музыки, в отличие от преобладания «неосредневековых» концепций других сочинений Д. Киценко духовной проблематики.

Композитор обращается к фольклорным жанрам румынского ареала — *бочету и дойне*. Несмотря на большую близость поэтического текста жанру бочета, композитор отдает предпочтение жанру дойны, что находит объяснение в несравнимо более широких выразительных возможностях последней. Влияние бочета на музыкальный язык сочинения ограничивается его I частью, благодаря «речитативному и силлабическому характеру мелодии, звуковому материалу с ограниченным количеством звуков, нисходящему поступенному движению мелодии, ритму *parlando*» [5, p. 258]. В частности, начальные мелодические обороты, проникающие в партии всех трёх инструментов, представляют собой краткие, прерывистые, повторяющиеся мелодические сегменты в пределах малой секунды или терции в нисходящем направлении, в основе которых — интонации плача; мелодические ряды представляют собой «простые структуры, в которых преобладают трихорды, двузвучия, трёхзвучия... мелодические ряды излагаются на одном звуке, образуя речитатив *recto-tono*» [idem].

Ладовое строение произведения совмещает два с типа интервальных структур: диатонику и гемиолику (этот термин Ю. Холопова обозначает систему ладов, содержащих увеличенные секунды). Влияние дойны отразилось в использовании характерных для неё диатонических ладов с преобладанием дорийского и дважды гармонического минора. Так, в вокальной партии I части сочинения применяются переменные ладовые формы с общим устоем, но разным звукорядом: фригийский *e*, эолийской *e* с IV повышенной ступенью и дорийский *e* с увеличенной секундой (IV повышенная ступень). Во II части применяются неполный тетрахорд фригийского *e*, пентахорд эолийского *e* с увеличенной секундой. В III части композитор использует дорийский *d* с повышенной IV ступенью. И, наконец, в IV части объединены нижний тетрахорд натурального минора с устоем *e*, верхний тетрахорд которого обогащен дорийской секстой. Прием полиладовости объединяет эолийский *e* по горизонтали у сопрано и фригийский тетрахорд *e* по вертикали у органа.

Интонационное и ритмическое строение сочинения также обнаруживает влияние дойны, что проявляется в характере мелодических линий в партиях сопрано и кларнета (например, в I части опуса), отличающихся присущей жанру импровизационностью, прихотливой ритмикой, плавным, без скачков, гаммообразным заполнением звукоряда, украшением мелодии трелями, фиоритурами, мордентами. В данном эпизоде композитор применяет особую организацию музыкальной ткани в виде многослойного полиостинато с использованием в верхних голосах приёма бесконечного двойного канона.

Метрические особенности дойны проявляются в использовании количественной метрики на протяжении всей I и IV части сочинения, свободной сменой метра (2/2, 4/2, 3/2) в III части (с. 20). Так, IV часть сочинения, с ремаркой *Improvvisato*, приближена к стилю вокально-инструментальных дойн (исполнители — сопрано и кларнет) с их «свободным неметрическим ритмом, принадлежащем системе *parlando rubato*» [6, р. 241] и «свободной архитектурой, импровизационно группирующимися мелодическими рядами разной величины» [idem].

Образная сфера II части определяется начальной интонационно-мелодической ячейкой *c-g-fis-es-d-c* с опорой на увеличенную секунду, придающей звучанию архаический колорит, характерный для мелодики древних дойн [5, р. 308]. Замкнутость этой интонационной ячейки символизирует идею круга, цикличности человеческой жизни, фатальности и неотвратимости смерти. Несмотря на ремарку *Religioso*, образный строй II части полон энергии (но не жизнеутверждающей, а безысходной): это хаотическое бурление словно воплощает обречённость бессмысленность человеческого бытия без Бога.

Начальная интонационная ячейка кристаллизуется в партии сопрано (*“privesc cu durerea”*, с. 10) и утверждается многократным повторением (с. 10–12). Смысловая квинтэссенция всей части сопряжена с ритмическим увеличением мотива, на словах *«Toți suntem un lemn de foc»*. Не случайно и появление размера 3/4, восходящее движение голоса и органа с постепенным завоеванием всё больших мелодических вершин. Все упомянутые выше приемы свидетельствуют об определенном параллелизме поэтической и звуковой концепции – трагичности и пессимистичности как ведущей идеи сочинения.

Музыкальный язык сочинения связан с опосредованием жанровых и стилевых примет церковной музыки, ее символики и семантики. Примечательно композиторское решение заключительной V части опуса, выпадающей из доминирующего в сочинении «фольклорного» ряда благодаря смене принципов музыкальной организации. Среди них выделим переход от модалного мышления к тональному (ясный *e-moll*, классические гармонические функции трезвучий тоники, VI ступени, доминанты, отклонения в субдоминантовую тональность); гомофонно-гармонический склад в партии органа; тяготение к классическим синтаксическим структурам (членение на предложения, четкие каденции, квадратность).

Особого внимания заслуживает интонационное решение III части, драматического центра сочинения, вокальная партия которой базируется на интонациях секунды, но в ином преломлении: это не малая ламентозная секунда, а большая нисходящая с

возвращением, создающая эффект маятника, раскачивания звуковой массы. Подобный эффект возникает за счёт использования жанрово-композиционных особенностей чаканы, решенной в виде двухголосного канона в верхних голосах, в которых тема остается неизменной, но заполняется опеванием опорных звуков мелодии с повторением неизменной гармонической последовательности в басу.

Образная сфера III части характеризуется обречённостью, невозможностью вырваться из замкнутого круга. Нагнетание напряжения достигается параллельным движением трезвучных аккордов с октавными удвоениями в тесном расположении, постоянной ритмической пульсацией половинными в размере *alla breve*, тоническим органическим пунктом в басу, звучащим в момент ритмической остановки в основном фактурном слое как колокол, а также сдвигом основной мелодической ячейки на терцию вверх.

Следует отметить, что основная интонационная попевка III части сходна со средневековой секвенцией *Dies irae* за счет совпадения звукоряда, наличия общих звуков (*d, e, f, g, c*), опевания устоя в заключении вводными ступенями с подчёркиванием VII натуральной и др. Сходство с *Dies irae* объясняется мотивами Апокалипсиса в поэтическом тексте.

В свою очередь, V часть сочинения представляет собой лирический итог цикла: в отличие от предыдущих частей, тональное мышление здесь превалирует. Намеренная простота финала атрибутивна для определённых номеров жанра реквиема просветлённого лирического характера (*Domine Jesu, Sanctus, Agnus Dei, Lux aeterna*). Кантилена вокальной партии вызывает аналогии с арией *lamento* и итальянской оперной музыкой эпохи Романтизма (В. Беллини, Г. Доницетти).

Новая образная грань — тёплое, «человечное» звучание финала — воплощает лирическое, личностное начало сочинения. Музыка данной части напоминает по характеру *Domine Jesu* из той ветви жанра реквиема, которая приближена к оперным образцам (*Реквием* Дж. Верди). Следует отметить трактовку кларнета как облигатного инструмента: если в предыдущих частях он был носителем фольклорного начала, то в V части кларнет меняет свою функцию, напоминая скорее о традициях жанра Страстей, позднее позаимствованную оперой (ария в сопровождении облигатного инструмента).

Использование в заключительной части классицистско-романтической стилистики, не свойственной сочинению в целом, позволяет говорить о своеобразной «стилевой модуляции» (по аналогии с термином В. Бобровского «композиционная модуляция») [7, р. 217].

Несмотря на сохранение общих с другими частями сочинения интонационного фонда (поступенное движение, узкообъёмные попевки и др.), характер музыки финальной части кардинально изменяется за счёт привлечения не использовавшихся ранее средств (гармонический минор, стабильный метр 4/4, квадратность и периодичность масштабных синтаксических структур, прозрачная гомофонно-гармоническая фактура с использованием органа в функции аккомпанемента голосу).

В V части партия сопрано решена как вокализ в разделах A_2 и A_3 вариационной формы A , B , A_1 , A_2 , A_3 . Подобный приём композитор использовал и в заключительных тактах III части сочинения. Отказ от произнесения текста усиливает эмоциональное воздействие музыки, концентрируя внимание слушателей не на вербальном, а на звуковом ряде произведения. Подобный приём объединяет III и V части сочинения, подчёркивая тем самым их драматургические функции как драматического и лирического центров в общей композиционной структуре.

Проанализированные выше музыкально-стилевые сферы (фольклорная и церковная) взаимодействуют на разных иерархических уровнях музыкального целого, образуя синкретическое единство. Так, большое значение в I части опуса приобретает семантика *нисходящего секундового движения*, являющегося традиционным средством передачи скорби, объединяющим фольклорную и западноевропейскую композиторскую традиции.

В использовании приёма *репетиций* также отразилось влияние двух жанров разного происхождения. Если от дойны ведут свое начало ритмически по-разному организованные репетиции в партии кларнета (с. 1, 5, 6) и голоса (с. 3, 5), то от жанра молитвы, литании композитор заимствует равномерное псалмодирование четвертями в партии кларнета (с. 6) и в партии сопрано (на словах «*rămâi, mai rămâi*»). В партии органа отметим аккордовый склад и характерную для композиторского языка Д. Киценко квартовую вертикаль (с. 3,4,5). В заключении I части обращают на себя внимание восходящие аккорды квартовой структуры половинными длительностями: высокий регистр, диэзная сфера, динамика (*ppp*) связаны с семантикой вознесения, восхождения, вызывая аналогии с подобным приёмом в жанре барочных Страстей. Внутри каждого слоя фактуры наблюдается их поляризация: гомофонно-гармонический склад с опорой на вертикаль у органа, монодия (с речитацией на одном тоне) фольклорного типа у кларнета, оттеняющая мелодическую линию сопрано.

Важную роль в организации музыкального материала II части играют оstinатные приемы (многократное проведение основной интонационной ячейки на неизменном

звуковысотном уровне у сопрано (с. 10–12), педали в партии органа (с. 10–11), триоли в партии органа (с. 12–13) на фоне тонического органного пункта др.) Описанные выше приемы идеально соответствуют образному строю части, концентрируясь на идее фатальной безысходности перед лицом смерти.

Кратко коснемся композиционно- драматургических особенностей *Литаний*. По смысловой, драматургической значимости здесь можно выделить «тяжелые» (II, III, V) и «лёгкие» (I, IV) части. Последние ориентированы на фольклорные прототипы, в то время как остальные в большей мере посвящены воплощению христианского и личного начал. Несколько по-иному осуществляется выбор исполнительского состава (полный состав в нечётных и разные варианты дуэтов в чётных частях). Таким образом, в композиционной организации частей *Литаний* просматриваются черты «редуцированного» реквиема: II часть можно уподобить *Dies irae*, а V часть — *Agnus Dei*. Отметим попутно, что подобный краткий вариант жанровой модели применил И. Стравинский, в 6-частном реквиеме которого присутствуют две упомянутые выше части.

Особо следует оговорить трактовку финальной части как смыслового центра сочинения. Перенесение центра тяжести в заключительную часть может быть объяснено особой семантической функцией последней. Поскольку поэтическая концепция сочинения трагична и безнадежна, а идея смерти здесь не имеет своего продолжения (воскрешение, обещание вечной жизни), то именно музыкальное решение финала содержит просветление, освобождение от страданий (вспомним об «аккордах вознесения» у органа из I части). Подобная трактовка находится в русле церковных жанров музыки профессиональной европейской традиции (реквием, пассион).

Подводя итоги анализа *Литаний*, отметим, что по своему замыслу поэма Г. Виеру вполне вписывается в «неоканоническую» концепцию творчества Д. Киценко благодаря наличию таких основополагающих элементов, как контраст и единство христианского и языческого мироощущений (символика Нового завета и поэтика древнего фольклорного жанра), с одной стороны, и глубоко личностная, лирическая окрашенность текста, обогащение упомянутых выше слоев светским, посвященным внутреннему миру человека, «измерением». Музыкальная концепция, предложенная Д. Киценко, по-своему «христианизирует» трактовку смерти, принадлежащую Г. Виеру за счёт образного переключения, позитивного, «гуманного» звучания V части сочинения. Если поэтическая драматургия Г. Виеру трагична, то музыкальная концепция сочинения «достраивается» до эстетики реквиема с ее просветлением в финале.

Библиографические ссылки

1. VIERU, GR. *Cele mai frumoase poezii*. București: Editura Jurnalul, 2009.
2. CIMPOI, M. Fântâna curată a poetului. **In:** *Literatura și arta*. 1995, 9 feb., p. 4.
3. CIOPRAGA, C. Tăcerea mamei universale. **In:** *Literatura și arta*. 1993, 15 apr., p. 4.
4. ДЖЕМС, В. *Многообразие религиозного опыта*. Москва: Русская мысль, 1910.
5. AGAPIE, L.; OPREA, G. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
6. COMISEL, E. *Studii de etnomuzicologie*. București: Editura Muzicală, 1986.
7. БОБРОВСКИЙ, В. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва, 1978.

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КОНЦЕРТНОМ РЕПЕРТУАРЕ ВЕДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ПИАНИСТОВ КАФЕДРЫ ФОРТЕПИАНО АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

CREAȚIILE CAMERALE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN
REPERTORIUL CONCERTISTIC AL PROFESORILOR CATEDREI PIAN,
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

CHAMBER MUSIC PIECES BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN
THE CONCERT ACTIVITY OF LEADING TEACHERS OF THE PIANO DEPARTMENT,
FROM THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

ИРИНА САВИНА,

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Articolul reprezintă rezultatele studierii creațiilor instrumentale de cameră ale compozitorilor din Republica Moldova care au intrat pe larg în repertoriul concertistic al pianiștilor din AMTAP. Autoarea abordează arta interpretativă a cunoscuților profesori ai catedrei Pian pe parcursul ultimilor 60 de ani. Activitatea acestor profesori a contribuit la perfecționarea procesului instructiv-educativ și la promovarea lucrărilor compozitorilor contemporani din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *compozitorii din Republica Moldova, creațiile instrumentale de cameră, pianist, catedra Pian, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, activitatea interpretativă.*

The article presents the results of the study of chamber instrumental works of composers from the Republic of Moldova that are widely included in the concert repertoires of the pianists working at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The author describes the interpretative activities of leading teachers who worked at the Piano Department during the last 60 years. These teachers' activity has contributed to the improvement of the educational process, as well as to promoting the works of contemporary composers from the Republic of Moldova.

Keywords: *composers from the Republic of Moldova, chamber music works, pianist, Piano Department, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, artistic activity.*

Педагоги кафедры специального фортепиано Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств Республики Молдова всегда уделяли большое внимание собственной концертно-исполнительской деятельности, справедливо считая, что исполнительская практика преподавателя — один из самых эффективных методов