

III. Muzica simfonică

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ ВАСИЛИЯ ЗАГОРСКОГО КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ЗРЕЛОСТИ СИМФОНИЗМА МОЛДОВЫ

SIMFONIA A DOUA DE VASILE ZAGORSCHI CA O MĂRTURIE
A MATURITĂȚII SIMFONISMULUI DIN REPUBLICA MOLDOVA

VASILE ZAGORSCHI'S SECOND SYMPHONY AS EVIDENCE
OF MATURE SYMPHONISM IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В настоящей статье анализируется Симфония № 2 Василия Загорского, ставшая оригинальным итогом творческой деятельности великого мастера. Написанная по мотивам романа «По ту сторону гор» современного французского писателя Марселя Бриона, трехчастная Симфония гармоничным образом объединяет классико-романтические особенности жанра с его неканоническими чертами, такими как новая программность, рефлексивный тип музыкального мышления, элементы постмодернистской поэтики.

Ключевые слова: композитор, симфония, роман, жанр, драматургия, рефлексивное музыкальное мышление, постмодернистская поэтика.

În articolul de față este analizată Simfonia nr. 2 de Vasile Zagorschi, lucrare ce reprezintă un bilanț artistic original al realizărilor creative ale maestrului. Fiind inspirată din romanul „Am străbătut munții” al scriitorului francez Marcel Brion, Simfonia în trei mișcări îmbină în mod armonios trăsăturile clasico-romantice ale genului cu anumite particularități acanonice, precum noul programatism, tipul reflexiv al gândirii componistice, unele elemente ale poezicii postmoderniste.

Cuvinte-cheie: compozitor, simfonie, roman, gen, dramaturgie, gândire componistică reflectorie, poetică postmodernistă.

The author of the present article analyzes Vasile Zagorschi's Symphony No. 2 that consists of three parts and represents an original result of the great master's activity. Being based on themes from the novel „Nous avons traversé la montagne” written by the contemporary French writer Marcel Brion, the Symphony combines in a harmonious way the classical-romantic features of the genre with non-canonic particularities such as new programatism, a reflexive type of composition thinking and elements of post-modernistic poetics.

Keywords: composer, symphony, novel, genre, musical form, dramaturgy, reflective composition thinking, post-modernistic poetics.

Симфония № 2 В. Загорского, несомненно, относится к вершинам творческого пути большого мастера, наряду с кантатой *Кто росу сбивает*, *Стансами* для симфонического оркестра, являясь одновременно одной из вершин симфонической музыки Молдовы. Дату окончания симфонии композитор обозначил в конце рукописи: 13 августа 1991 года, т.е. год распада СССР. Радикальные изменения в социальном и геополитическом масштабе, произошедшие в этот период, совпали с крутым поворотом в личной судьбе композитора: по воле обстоятельств ему пришлось оставить пост председателя Союза композиторов Молдовы, который он достойно возглавлял около тридцати лет. Художник большого

таланта, интеллектуал в высшей степени этого понятия, аристократ духа и человек, страстно любящий жизнь во всех проявлениях, подвёл в данной симфонии своеобразный итог пройденного пути, насыщенного напряжёнными поисками смысла жизни. Поэтому *Вторую симфонию* до определённой степени можно считать сочинением автобиографическим.

Произведение находится, с одной стороны, в русле классико-романтической мировой традиции симфонизма, а с другой — вбирает в себя и отражает новые творческие тенденции второй половины XX века. Точнее, во *Второй симфонии* происходит радикальное обновление сонатно-симфонического цикла, но в рамках канона.

На первый взгляд, симфония отвечает каноническим традициям жанра по нескольким параметрам. Вместе с тем, секрет обаяния симфонии и её значимость определяют неканонические черты, и в первую очередь, тип рефлексивного композиторского мышления. *Вторая симфония* — сочинение очень личное, её можно назвать исповедью души художника, прошедшего немалый жизненный и творческий путь. Рефлексия же считается «универсальной философско-эстетической категорией, отражающей *итоговость* современного, новоэклетического этапа культуры» [1, с. 27].

Другое важное новаторское качество симфонии — её *новая программность*, суть которой — не в следовании букве содержания, а в воплощении концептуального начала. Искомый концепт композитор нашёл в романе современного французского писателя Марселя Бриона *По ту сторону гор*, по мотивам которого и написана симфония. Писатель, культуролог, искусствовед, Марсель Брион (1895–1984) является автором многочисленных романов, новелл, эссе, монографий по искусству. Его богатая, солидная и глубокая эрудиция охватывает области музыки, изобразительного искусства, археологии, истории искусств и цивилизаций, зарубежной литературы. Его перу принадлежит целая серия монографий под названием *Гений и судьба*, посвящённых Джотто, Боттичелли, Микеланджело, Гётте, Рембрандту, Моцарту и др. На русском языке изданы лишь три из них: *Моцарт*, *Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта* и *Дюрер*. К сожалению, ни один художественный роман М. Бриона не переведён на русский язык, включая и итоговый *По ту сторону гор*. В. Загорский, свободно владевший французским языком, прочёл его в оригинале. Автору диссертации удалось прочесть этот роман в переводе на румынский язык, на котором он озаглавлен *Am străbătut munții*.

Роман М. Бриона можно определить как антологию жизни, разворачивающуюся в необозримом историческом пространстве, вплоть до современности, и географическом пространстве без точного определения места событий. Стержнем содержания является путешествие группы интеллектуалов по лабиринту жизни до конечной цели — пересечь высокие грозные горы, покрытые нескончаемыми ледниками. Конкретные персонажи группируются вокруг главного героя повествования, обозначенного как *Я*. Горы символически олицетворяют цель жизни, а путешествие к ним в течение сорока лет — поиск смысла жизни, длительный процесс самопознания героя и познания окружающего мира. Жизнь, проведённая по лабиринтным маршрутам в пустынях, степях, подземельях, городах, замках, могильниках, представляется герою «котлом, в котором смесь гудит, извергается, плавится... Когда после бесконечных ночей и нескончаемых дней начинаешь всё более сильно чувствовать и осознавать: *то, что есть* — *ничего не значит, то, что*

ищете — есть всё». Таким образом, неустанный поиск смысла жизни, достижение цели путём невероятного напряжения воли — основная идея романа. Главный герой *Я* в конце концов достиг цели — пересёк горы, но многие его единомышленники и друзья, не обладающие этим качеством — напряжения воли — ушли в мир иной, не достигнув цели.

Повествование романа нелинейное, фрагменты кажутся разорванными, особенно в тех случаях, когда постоянно нарушаются границы между снами, мечтами, воображаемыми миражами и явью, но все они имеют, благодаря скрытым связям и смыслам, строгую логическую направленность. Оконченный писателем в 1971 году, роман явно соприкасается с элементами постмодернистской поэтики. В её ракурсе прочитываются и многочисленные интертекстуальные знаки-символы: карты маршрутов, древнегреческий миф о схватке Тезея с Минотавром, языческий ритуал жертвоприношения, надписи на могильных плитах, зеркала, библиотека, прорицатель, журнал путешествия, театр и др.

Зная на протяжении десятилетий личность композитора и коллеги В. Загорского и сравнивая его личность с личностью главного героя романа, приходишь к убеждению, что они — натуры глубоко родственные не только по постоянным духовным поискам смысла жизни, по способности длительно идти к поставленной цели, но также по совпадению многих черт характера и биографических примет. В подтверждение приведём несколько примеров, после которых обращение Загорского к роману М. Бриона воспринимается счастливой закономерностью. Оба — композитор и герой романа *Я* — интеллектуалы и эрудиты, получившие солидное гуманитарное образование, позволившее охватить и воспринять огромный культурный космос: литературу, живопись, архитектуру, историю цивилизаций разных народов. В. Загорский, к примеру, с детства изучал несколько иностранных языков, увлекался чтением классической художественной литературы, мифологией, историей, параллельно занимаясь музыкой и изобразительным искусством столь активно, что вначале они конкурировали между собой (хотел стать графиком), пока окончательно не остановил свой выбор на композиторской деятельности. Таким образом, творчество составляет профессиональную основу обоих фигур: В. Загорский всю сознательную жизнь писал музыку, а *Я* — роман. Известна страсть композитора к путешествиям, которые он совершил по разным континентам. *Я* также на протяжении романа повествует о путешествиях в разные географические точки.

Кроме этого, одним из лейтмотивов романа становятся музыкальные артефакты: то герой повстречал «кортеж во главе с литавристами и исполнителями на инструментах в форме колокольчиков», то уходил из города «под галдёж танца, гитар и церковного хора»; то слушал в храме «металлический тамбурин»; то слушал, как друг поёт старинную детскую песню *Сколько миль отсюда до Вавилона* и др. Прямые биографические ассоциации с композитором возникают при описании того, как друг героя в детстве занимался на фортепиано без особых достижений, неоднократно слыша от учителя: «ты никогда не будешь великим пианистом! Хорошим — да, а великим — нет». В конце романа *Я* встретил своего друга в воображаемом чистилище, где тот играл на фортепиано любимую тему *Andante* из последней сонаты Шуберта. Та же ситуация происходила в детстве В. Загорского: уроки игры на скрипке не сделали его великим исполнителем, зато он стал композитором. Обращает на себя внимание тот факт, что в романе даже присутствует ситуация сочинения музыки, при которой тайна творчества соприкасается с

тайной мироздания: «музыка — это лестница звуков, по которой ты можешь подняться. Сочиняя мелодию, ты останавливаешься, чтобы найти следующий звук, и каждая такая остановка — это остановка между небом и тьмой, — объяснил учитель».

Любовь В. Загорского к природе известна не только по жизненным реалиям, ею пронизаны многие сочинения композитора: *Лирическая поэма*, кантата *Кто росу сбивает*, цикл хоровых поэм *Облака*, романсы *Тихими ночами*, *Снег идёт*, *Дуб*, пейзажные картины в балете *Перекрёсток*. Оттого тонкое и возвышенное восприятие персонажами романа любых пейзажных картин, всегда означающих их душевное состояние, оказалось столь близко композитору, что стало одним из «мотивов» содержания симфонии. Причём, каждое обращение к образам природы в романе М. Бриона нельзя свести лишь к обычным совпадениям с настроениями героя, что было характерно для романтиков XIX века (например, той же *Прекрасной мельничихи* Шуберта), поскольку эти обращения всегда ассоциируются либо с тончайшими обонятельными и осязательными инстинктами, либо поднимаются до философских символов добра и зла, света и тени, живого и неживого. В качестве примеров приведём несколько выражений: «На протяжении ночи во рту у меня сохранялся вкус бледной печали, вкус небытия. Лишь вода, стекающая из фонтана, была живой»; «От пастбищ шёл запах невыносимо сладкий и острый»; «Разрежённый воздух высоких плато был такой кристально чистый, что можно было услышать, как он вибрирует»; «Свет полной луны заставляет думать о Богине Плодородия»; «Жужжание из глубины ледника казалось приятной, спокойной музыкой»; «между хаосом и творчеством вначале была ночь»; «Звёзды представлялись нам спектаклем, который дарит нам ночь»; «Созвездия в ночном небе изменяли свои формы, превращаясь в диких животных из Азии».

Совершенно очевидно также, что мировосприятию композитора оказалась созвучной та поистине космическая панорама мыслей и чувств персонажей романа, рассуждающих о ценностях жизни, о её хрупкости и нестабильности, о непредсказуемых лабиринтах каждой отдельной человеческой судьбы. Амплитуда эмоциональных состояний и качеств, представленных в романе, простирается от «невыносимого удовольствия», ликования, созерцания абсолютной красоты, воспоминаний о детстве, испытания чувств высокой любви, настоящей дружбы, сострадания, симпатии, победы до пребывания в состояниях со знаком минус, которые, к сожалению, превалируют. Это испуг, страх, одиночество, отвращение, бессилие, преследование, лицемерие, забвение, жестокость, вражда, ложь, предательство, разочарование, предчувствие конца жизни, смертельный ужас. Можно предположить, какое сильное эмоциональное и психологическое воздействие оказал роман на композитора, который в подобные моменты чувствовал себя двойником героя, особенно в момент его воспоминаний о жестоком предательстве друзей. Но над всеми характерными личностными качествами героя в романе возвышается и акцентируется напряжение воли, которое только и может привести к успеху, к победе, к достижению цели. «Мы пересекли горы! Неожиданный успех привёл нас в восхищение, это был момент, в какой мы достигли цели! Только один дезертировал, он потерял веру, хотя был наиболее богатырским из нас, но его надежда не была достаточно сильной», — заключил герой романа Я.

Вторая симфония В. Загорского является обобщённой рефлексией наиболее значительных смысловых концептов романа, сконцентрированных в программных

заголовках частей: первая часть — *Миражи*; вторая часть — *Жертвоприношение*; третья часть — *Лабиринт*.

Первая часть симфонии *Миражи* (*Moderato assai. Narrativo*) представляет музыкальное воплощение целой цепи последовательных или наслаивающихся друг на друга миражей, возникающих в сознании героя, наделённого способностью к богатому воображению и полёту фантазии. Картины миражей сотканы из сплетения реального и ирреального, яви и снов, воспоминаний, доходящих до степени фантомов и галлюцинаций. Эмоциональный стержень драматургии держится на постепенном накоплении энергии напряжения от спокойно-созерцательных образов к драматическим и трагедийно-шоковым в кульминации. Как справедливо отметил В. Аксёнов, — «симфоническая драматургия I части имеет индуктивную художественную логику, основанную на постепенной и скрытой концентрации энергии выражения, достигая двух кульминаций в последнем разделе формы» [2, с. 47].

Важнейшую функцию в драматургии I части выполняет раздел вступления, занимающий первые тринадцать тактов. Этот начальный образ можно определить как мираж-импульс и одновременно мираж-«грибница», из которой прорастают впоследствии тематические структуры всех последующих музыкальных миражей. В реальной жизни своеобразной базой для возникновения и смены причудливых видений, будоражащих фантазию, служит состояние спокойного и внимательного созерцания либо плывущих облаков¹, либо струящейся воды. Раздел вступления (*ben legato, espressivo*) состоит из двух фактурных пластов. Собственно тематический верхний пласт экспонируется в трёхголосной партии кларнетов, причём два его нижних голоса движутся в параллельном нисходящем направлении, сползая равномерными четвертями по хроматическим полутонам. Эти хроматические ходы в неторопливом спокойном развёртывании таят однако потенциальную напряжённость. Верхний голос в этом трио кларнетов выполняет функцию собственно темы, развитие которой символизирует постепенную активизацию, «раскручивание» воображения: если первый звук «ля», повторенный дважды, подчёркивает интервал чистой примы, то следующий ход мелодии сдвигается на нисходящую большую секунду и опять возвращается к начальному звуку «ля», следующий ход отклоняется от оси «ля» уже на восходящую малую терцию, затем мелодия как маятник скользит вниз, вбирая скачок на чистую кварту, и вновь взлетает ввысь сразу на октаву. В отличие от хроматического нижнего двухголосия, верхний голос до пятого такта включительно содержит лишь диатонические ступени, но в дальнейшем он интонационно сближается с беспокойным материалом двух нижних голосов вплоть до прямой инкрустации четырёхзвучной хроматической интонации «*ре – до-диез – до-бекар – си*», с которой начинался нижний голос у бас-кларнета. Следует отметить также постепенную ритмическую активность: уменьшение длительностей от половинных до восьмых. В границах темы вступления композитор сосредоточил и другие субстраты для последующих миражей: это зачатки полифонических приёмов, «плавающая» нестабильная тоникальность с едва уловимым притяжением к звукам «*ре*» и «*ля*», тембровое варьирование.

¹ Приятельница и соседка по даче Д. Шостаковича вспоминает, что, выходя на улицу, Дмитрий Дмитриевич обязательно останавливался, поднимал голову вверх и долго-долго, минут 20, неотрывно смотрел на плывущие облака.

Чувство ирреальности и пока скрытой взволнованности усиливает нижний остигатный фактурный пласт: вибрирующий фон на звуке «ля» у альтов и флажолетов контрабаса. Тот факт, что импульсом для начального вступительного *миража* явился земной образ воды, подтверждает сам композитор, заметив в рабочих эскизах *Второй симфонии*: «значительное усиление интонационной выразительности создаёт звукоизобразительный приём «плывущей» звуковой массы, словно имитирующей бесконечно изменчивую стихию морских волн».² Из эскизных записей композитора известно также, что архитектура I части приближается к контурам сонатной формы с конкретным указанием разделов экспозиции: главная партия — ц. 1, побочная партия — ц. 3, заключительная партия — ц. 6. Повествовательный характер вступления неожиданно нарушается резкими, акцентированными клевками аккордов у всей группы деревянных духовых и пиццикато струнных, которые словно предупреждают о скором наступлении новой картины-миража (два такта до ц. 1) и одновременно служат первым симптомом будущих драматических процессов.

Как мираж красивой и светлой мечты воспринимается тема главной партии. Она поручена соло валторны (ремарка *espressivo*). Мелодия этого оазиса возвышенной и благородной лирики базируется сплошь на белых клавишах, за исключением звука *си-бемоль* в окончании фразы. Его разрешение в «ля» придаёт фригийский оттенок, характерный для молдавского фольклора. По сравнению с трёхголосной темой вступления, главная тема выделяется подчёркнутой монодичностью и устремлением ввысь, сначала ходами на две чистые кварты подряд, потом, в процессе развития, на квинтовые скачки. Тот факт, что главная тема — это красивая мечта-мираж, подтверждает её звучание в контрапункте с темой вступления, т.е. на фоне турбулентного движения «морских волн». Более того, в главной теме валторны всё чаще прорастает интонационная диатоническая формула из четырёх восьмых, неоднократно возникающая в теме вступления. В результате обе темы объединяются в свободной имитационной фактуре. Следует отметить, что тема вступления звучит теперь у струнной группы инструментов. Ещё больше сходных интонационных формул со вступлением у побочной партии (*molto espressivo*), фактически являющейся вариантом верхнего голоса трёхголосного вступления. Это очевидно с самого начала побочной партии — постепенной интервальной «раскачки» от секунд, терций, квинты, септимы до завершения восходящей октавы.

По сравнению со статичной красотой главной темы, лирика побочной более экспрессивна, а её развитые масштабы включают три фазы вариантного развития (ц. 3, 4, 5), в которых возрастает степень беспокойства, что подчёркнуто новым тембром флейты соло, переменным метром 3/4, 4/4, 2/4. Чувства настороженности, предчувствия тревоги композитор добивается с помощью приёма оркестровой полифонии: одинокая флейта побочной темы звучит в контрапункте с тихим хоралом скрипок и альтов, аккорды которого движутся синкопами на слабых долях тактов.

В заключительной партии (ц. 6) *Cantabile espressivo* напряжённость лирики становится всё более явной. Несмотря на то, что мелодика заключительной партии строится на изобретательной комбинации интонационных формул всех трёх предыдущих

² Эскизные записи композитора, как и рукопись *Второй симфонии*, мне любезно предоставила для ознакомления его супруга Валентина Загорская.

тем-миражей, в целом её облик отличается новыми тембровыми красками и активной полифонизацией ткани. Заключительная партия с самого начала экспонируется в канонической имитации гобоя и английского рожка, фоном же этого канона, в свою очередь, становится контрастное двухголосие фаготов. В данной оркестровой полифонии пластов всё большую власть получают интонации нисходящих хроматических сползаний. В процессе развития заключительная партия полностью смещается в струнную группу инструментов (ц. 7). В этой плывущей звуковой массе композитор виртуозно нагнетает напряжение, обращаясь параллельно к нескольким полифоническим приёмам: а) вторые скрипки и альты, имитируя мелодию в нижнюю сексту, образуют между собой канон в увеличенную приму; в) виолончели движутся зеркально, образуя мелодическое противодвижение; с) тенденция одновременных хроматических сползаний во всех голосах по принципу микрополифонии усложняет и обогащает классические приёмы канона.

Разработка открывается остро контрастным эпизодом *Piu mosso* (ц. 8–10) на совершенно новом тематическом материале. Основу данного эпизода, названного композитором *ориентальной миниатюрой*, составляет жанровая стихия, где все выразительные средства подчинены экспрессии восточного танцевального движения: таковы остигатный ритм, обращение впервые к ударным инструментам (треугольник, цилиндрический барабан и тарелки), нанизывание повторяющихся ритмоинтонационных ячеек у флейт и гобоев.

С ц. 9 танцевальная стихия усиливается путём подключения ещё одной темы у соло кларнета, основанной на риторической фигуре *circulatio* шестнадцатыми длительностями. Композитор использовал здесь в ритмическом уменьшении интонационную формулу из четырёх восьмых, которая часто встречалась в темах экспозиции. Ремарка *lontano* (издали) вначале эпизода, динамика *p* и *pp*, указание *con sordino* в партиях струнных и труб — всё это подтверждает ретроспективный характер воспоминания-наплыва, т.е. миража. За два такта до ц. 11 разворачивается длительная и насыщенная различными фазами нарастающего напряжения собственно разработка материала экспозиции. Начиная с первой фазы (ц. 11), облик главной темы, как символа светлой мечты, ощутимо померк благодаря тембровой перекраске (теперь у валторны), снижению регистра на чистую квинту и четверной вертикальной перестановке мотивов по сравнению с экспозицией:

- а) мотив солирующей валторны композитор поручает третьей валторне;
- в) мотив первых скрипок переносится в партию первой валторны;
- с) мотив вторых скрипок — в партию второй валторны;
- д) мотив альтов — в партию четвёртой валторны.

Во второй фазе разработки (ц. 12–14) оркестровая ткань приобретает фрагментарный характер. Многопластовой становится её вертикаль, в которой причудливо трансформируются тематические образования из экспозиции. Например, каноническая тема заключительной партии, варьируя звуковысотный состав, теперь звучит в партиях первых и вторых скрипок; трёхголосный хорал из побочной партии урезан до параллельных терций у кларнетов, которые дублируются тремолирующими терциями *divisi* альтов. Ведущую роль в наращивании тревожного напряжения играет сигнальная интонация солирующей валторны, исполняемая акцентно и с острым двойным предъёмом (композитор назвал её «врезкой ритмической синкопы»). Возникая поначалу

спорадически, в ц. 13 она звучит уже на протяжении семи тактов подряд, в ц. 14 преобразуется в аккордовые синкопы валторн и труб, усиленные барабанным ритмом.

Следующая фаза разработки (*Alla breve*, цц. 15–17) приводит к первой кульминации I части. В активизации напряжения здесь участвуют: побочная тема (кларнет); хоральный пласт у гобоев и фаготов, постепенно захватывающий валторны, трубы и тромбоны; непрерывное токкатное движение секундовых репетиций восьмыми длительностями у первых скрипок. В ц. 16 токкатность восьмых приобретает мощный оркестровый и интонационный размах, поскольку репетиции секунд преобразуются в репетиции кварто-квинтовых арпеджий, исполняемых скрипками, флейтами и впервые введённым в партитуру фортепиано. Равномерный пульс хора трансформируется в синкопированные аккорды меди. В почти полном оркестровом *tutti* задействованы остинатные удары барабана и тремоло литавр. Высшей кульминационной точкой служат грозные пассажи нисходящих октав у тромбонов и тубы, которые обрываются кластером меди, фортепиано и струнных на *ff*, символизирующим катастрофу. Звуковысотный состав аккорда-кластера, если представить его в тесном расположении, следующий: *до-диез – ми-диез – соль-диез – си – ре – соль-бекар – си – ре*, т.е. его диссонантность образуется полигармонией двух трезвучий, отстоящих друг от друга на интервал тритона и охватывающих диапазон малой ноты.

После глубокой ферматы следует последняя фаза разработки (ц. 17), приводящая к генеральной кульминации драмы в классической точке «золотого сечения», т.е. на стыке разработки и репризы. Вся последующая фаза разработки передаёт шоковую рефлексию героя на трагический удар судьбы. Композитор обратился к сонористическому эффекту поочерёдной пульсации диссонирующих аккордовых вертикалей в ритме «толчков», «уколов», совпадающих по звуковому составу с описанным ранее аккордом-кластером. Более конкретно этот эпизод характеризует запись самого В. Загорского в рабочих тетрадах: «Этот аккорд начинает вибрировать на *pp* (как «толчки» крови, пульс сердца). Впечатление ужаса (когда «волосы встают дыбом»). «Внутренняя дрожь» передаётся не только ритмической пульсацией диссонирующих вертикалей, но и тембровым «перепадом» — темброво-ритмической имитацией (деревянные духовые имитируются тяжёлой медью с литаврами). Во второй фазе фрагмента происходит вертикальная перестановка тембровых массивов, после чего следует «вихревой» пассаж к резко диссонантной вертикали, на гребне которого начинает звучать побочная тема в туттийном изложении». Добавим, что пульсирующий ритм «толчков» крови повторяет в четверном уменьшении ритм «ориентальной миниатюры».

Итак, генеральная кульминация первой части распространяется и на первые шесть тактов динамической зеркальной репризы (ц. 18, *Allegro con moto. Impetuoso*). От былой лирики побочной темы, какой она была представлена в экспозиции, не осталось и следа, теперь она звучит драматически, как суровый приговор, в динамике *sff*, в унисонном изложении деревянных духовых и струнных. Через три такта к ней подключается в контрапункте главная тема, также усиленная октавными унисонами фаготов и тромбонов. Это трагическое переживание сопровождается отголосками «толчков крови» в ритмической фигуре литавр и барабана.

Раздел с ц. 19 (*Tempo iniziale, moderato assai*) до самого окончания части следует считать развёрнутой кодой. Она открывается темой вступления, выполняющей функцию

обрамления, однако в сгущённой оркестровой фактуре и динамике *ff* ощущается продолжение драматизма динамической репризы. Лишь постепенно оркестровая ткань редет, динамика падает до *pp*, а основными звуковыми «событиями» оказываются тема хорала, главная тема в обращении у солирующей валторны и ритмическая пульсация «толчков крови», рассеянная по всей партитуре. Смысл коды обозначил в своих записях сам композитор: «Прекрасная мечта при приближении оказалась ужасным, трагическим миражём». Представляем схему формы первой части:

экспозиция				разработка				реприза	кода
вступл.	гл.п.	п.п.	з.п.	эпизод	1 фаза	2 фаза	3 фаза	зеркальная, динамич.	
тт. 1–13	ц. 1	ц. 3	ц. 6	ц. 8–10	ц. 11	ц. 12	цц. 15–17	ц. 18	цц. 19–22
							кульминация		

Анализ первой части симфонии убеждает в том, что её архитектура базируется на объединении трёх показателей: 1) модифицированная сонатная форма; 2) большая полифоническая форма, учитывая большой удельный вес разнообразных приёмов оркестровой и тематической полифонии (традиции 21-й симфонии Н. Мясковского); 3) включение элементов постмодернистской композиции, построенной по принципу ризомы, когда все тематические «побеги» вырастают из одного «корневища», в данном случае первого миража-«грибницы».

Если концентрация разнохарактерных «миражей» спровоцировала событийную множественность первой части, то программным замыслом **второй части** симфонии *Жертвоприношение* послужило одно событие, описанное в романе М. Бриона одним из героев во второй главе.

Вторая часть контрастирует первой по темпу (*Allegro agitato*), принципам оркестровки (много массивных *tutti*), по архитектонике. Специфический фресковый облик второй части определяется содержанием — жестоким и варварским обрядом жертвоприношения, бытовавшим у диких первобытных народов. Музыка второй части вызывает ассоциации с эпизодами в сочинениях классиков XX века, изображающих языческие ритуальные процессы и обряды. Это, например, *Allegro barbaro* Б. Бартока, картины из *Весны священной* Стравинского, *Скифской сюиты* (части *Поклонение Велесу и Але, Чужбог и пляска нечисти*), кантаты *Семеро их*, финал фортепианной *Сонаты №7* Прокофьева. Продолжая их традиции, В. Загорскому удалось по-своему запечатлеть мрачный обряд жертвоприношения. Если названные сочинения покоряют неистовым напором стихийной силы, представленным объективно, словно наблюдателем со стороны, то картина мрачного обряда во второй части симфонии напрямую связана с судьбой героя романа и повествует от первого лица со всей силой субъективного переживания.

Программой для композитора послужил следующий эпизод романа, рассказанный одним из главных героев. В возрасте 13 или 14 лет он с родителями путешествовал по Италии, где посещал музеи. Однажды он увидел картину старинного мастера с изображением трёх ангелов. Его пленил облик среднего из них, по имени Ансано, своим хрупким телосложением, бледным бескровным лицом, лёгкой, едва уловимой печалью во

взгляде. В то первое знакомство с картиной он почувствовал, что перед ним находится что-то уникальное, чего никогда не видел, и, возможно, никогда больше не увидит, так как подобной красоты, как у этого ангела, на земле не существует. С тех пор герой романа много раз возвращался к этому портрету, испытывая к Ансано «магнетическую страсть и сочувственную ласку». Ему казалось, что взгляд ангела выражает состояние бесконечного ожидания чего-то важного. Вдруг однажды по лицу ангела пробежала неопишуемая и почти неуловимая улыбка, которая предназначалась герою. Она заронила в нём убеждение, что Ансано в трудный момент жизни ему всё же встретится и поможет разрешить проблему поиска жизненных ценностей. С этого времени героя не покидала надежда на встречу с материализованным Ансано, как на встречу с «невыразимым счастьем». В итоге судьба подарила ему эту встречу, но уже с умирающим Ансано. «В конце одного из тех священных и диких обрядов, во время которых набожные и суеверные народы, обновляя жизнеспособность своих богов, бросают им в лицо кровь одного умирающего из молодого поколения, я узнал в жертве моего Ансано. Я видел, как отрезали конечности рук Ансано, лежащего на сухих ветках. Это была отвратительная и одновременно гипнотизирующая церемония. Всё это происходило рядом с церковью, во время ярмарочного гулянья, где выступали циркачи и музыканты», — рассказывает герой романа. При виде этого он испытал шок оттого, что верующие смеялись от радости, а сам он оказался бессилён помочь своему ангелу и прекратить этот дьявольский фарс. Ему удалось лишь прорваться сквозь толпы веселящихся, приблизиться к Ансано и, встретившись с ним взглядом, почувствовать его страшное предсмертное волнение.

Для воплощения этого программного эпизода композитор обратился к нетиповой смешанной форме, традиции которой можно обнаружить в контрастно-составных формах романтической эпохи. В крупном плане вторая часть делится на две большие секции. Первая секция написана в форме двойных вариаций: $A B A_1 B_1 A_2 B_2$, вторая секция состоит из двух разделов — центрального кульминационного эпизода жертвоприношения и коды-реквиема по ушедшему в небытие Ансано. Композиции с подобной архитектурой, характерной для современной музыки, Г. Григорьев определяет как «индивидуализированная комбинаторная форма» [3, с. 157]. Автономность её секций подчёркивается наличием длинных пауз и фермат. В основу развития двойных вариаций первой секции положены два остро контрастных образа (на схеме A и B). Разделы A , A_1 и A_2 рисуют картину диких ритуальных танцев, которые подготавливают и нагнетают энергию напряжения до кульминационного эпизода жертвоприношения. Главными в этих разделах становятся такие выразительные средства, как темп, ритм, фактура и смешанные тембры плотной оркестровой массы. Мускульный хореический ритм подчёркивает акцентная репетиция аккордовых блоков восьмыми длительностями. Выразительного эффекта варварской и необузданной стихии танца композитор достигает путём варьирования ритмической пульсации, группируя восьмые по две либо три в тактах разной величины: $5/8$, $3/8$, $6/8$, $3/8$, $3/4$, $6/8$, $11/8$, $8/8$, $14/8$ и т.д. Обращает на себя внимание также диалог контрастных тембровых пластов: в ритуальное действо фаготов, цилиндрического барабана и всей струнной группы вклиниваются двухтактовые врезки другой тембровой массы (группы деревянных духовых, валторн и литавр), в которой меняется группировка восьмых строго по две и динамика с резкого f на внезапное p .

Первый раздел *A* отличается контрастной драматургией развития, поскольку крайние его фрагменты представляют массовый танцевальный разгул, а в середине взгляд наблюдателя словно выхватывает кадры солистов-танцоров: в том же темпе и на той же неравномерной пульсации восьмых всплывает неуклюжее двухголосие фаготов, затем соло гобоя, дублируемое арфой. В репризном фрагменте восстанавливается массовый ритуальный танец, который становится всё более мрачным и экстатическим. Репетиции восьмых трансформируются в зигзагообразную линию на фоне жёстких кластеров всей медной группы инструментов.

Вторая тема вариаций *B* (ц. 4) контрастирует первой теме предельной камерностью оркестровки, она воспринимается как спокойный лирический оазис, экспонирующий образы двух главных персонажей события — Ансано и героя романа. В разнотемном, но не контрастном двухголосии словно сливаются две родственные души, к тому же темы звучат в одном фригийском ладу. Можно предположить, что тема хрупкого ангела поручена тембру флейты, а тема героя-рассказчика — соло валторны. Лирическая экспрессия в разделе *B* возрастает по мере вертикальных перестановок этого «согратательного» двухголосия в другие тембры с добавлением дублировок.

В первой вариации *A₁* буйство дьявольского фарса возвращается, при этом масштабы вариации несколько сокращены (от раздела *A* остались только два первые фрагмента), и добавлен новый тембр фортепиано.

Раздел *B₁* (цц. 12–14) по сравнению с разделом *B* отличается интенсивным разработочным развитием. Обе темы Ансано и героя-рассказчика сначала экспонируются в прозрачной камерной оркестровке, лишь меняясь регистрами: тема героя теперь звучит у флейты, тема Ансано — у кларнета. Но затем композитор мастерски использовал ресурсы мотивно-вариантного развёртывания, такие, как хроматизация звуковысотного материала, тотальная полифонизация ткани с постепенным увеличением голосов оркестровых партий, вычленение из начальных тем роковых нисходящих мотивов, достигая большой степени драматизма.

В разделе *A₂* (цц. 17–19) экзальтация ритуального танца достигает апогея: акцентная ритмическая пульсация с переменными группировками восьмых охватывает абсолютно все тембры оркестра в широком регистровом диапазоне, динамический уровень растёт от *ff* до *fff*. За два такта до ц. 20 репетиция быстрых ударов литавр вводит в короткий раздел из одиннадцати тактов, который очень условно можно назвать второй вариацией раздела *B*, поскольку от темы Ансано остаётся только первая секундовая интонация, растворяющаяся в тремоло всей струнной группы и замирающая на *ppp*. Этот короткий, но важный отрезок второй части симфонии бифункционален: с одной стороны — это завершение двойных вариаций, а с другой стороны — это предъикт к кульминационному эпизоду жертвоприношения.

Для музыкальной рефлексии обряда жертвоприношения (цц. 21–27) композитор избирает и блестяще применяет целый комплекс приёмов современного композиторского письма. Это, в первую очередь, полифония оркестровых пластов. Материал верхнего пласта (три флейты, три гобоя, три кларнета) словно фиксирует кровавое действо. Здесь изобретательно использован приём микрополифонии, средствами которой создаётся эффект inferнального сонористического марева. Ядром микрополифонии выступает арпеджированный мотив из шести шестнадцатых, который имитирует в прямом и

обращённом виде различные канонические дублировки. Второй пласт — хорал у медной группы инструментов. Третий пласт — оглушающая трель литавр на *sff*, поддержанная протянутой педалью бас-кларнета. В ц. 23 хорал перемещается и продолжается в партиях скрипок и альтов, трель литавр снимается совсем, но в этот момент вступает новая тема у соло первого фагота (ремарка *marcato, narrativo*) — аскетичная инструментальная молитва без слов. Продолженная затем у соло валторны, она полностью вытесняет сонористический пласт (эксекую Ансано). Однако молитвы героя оказалось недостаточно, чтобы остановить обряд. Вихревые пассажи шестнадцатых вместе с хоралом меди возвращаются с новой силой и звучат до «последнего вздоха Ансано». Завершает этот кульминационный эпизод звон одинокого колокола.

После длительной ферматы вступает последний раздел второй части — кода (ц. 28). Она выполняет функцию реквиема по Ансано. Открывает коду уже известная тема молитвы у альты соло, трансформированная теперь в хорал всех струнных, затем деревянных духовых (без фаготов). В хорал вклинивается, как воспоминание об Ансано, начальная интонация его темы. Завершается кода тихим хоральным звучанием в высочайшем регистре, замирая на флажолетах скрипок.

Схема второй части:

А	В	А ₁	В ₁	А ₂	В ₂	Эпизод жертвоприношения	Кода- реквием
цц. 1–3	цц. 4–8	цц. 9–11	цц. 12–16	цц. 17–19	ц. 20	цц. 21–27	цц. 28–30
						кульминация	

Финал симфонии *Лабиринт* (*Allegro moderato. Affabile*) выполняет в трёхчастном цикле сочинения функцию главного итога, резюме философской концепции героя. Программный заголовок *Лабиринт* закономерно венчает симфонию, поскольку герой романа повествует о многочисленных конкретно-предметных лабиринтах-ловушках, в которые он попадал: то это лабиринт пещер в подземелье, то нескончаемая анфилада комнат в старинном замке, то гигантское кладбище со склепами и надгробьями. К концу романа, когда *Я*, казалось, достиг своей основной цели — покорить горную вершину и перейти «по ту сторону гор» (русский перевод названия романа), перед ним открылась ошеломляющая картина — гигантский лабиринт горных ледников, т.е. опять ловушка, из которой надо находить выход, а цель, к которой так долго шёл, оказалась миражом. Совершенно обессиленному, ему привиделся яркий и красочный мираж чистилища в виде очередного лабиринта комнат с закрытыми дверями. Какая же из дверей ему откроется? В итоге герой приходит к философскому заключению: вся жизнь — это гигантский лабиринт поисков смысла жизни, состоящих из более мелких лабиринтов, выход из которых — есть достижение локальных целей и побед. Чем больше будет таких побед, тем скорее можно приблизиться к цели, но только, как оказалось, приблизиться...

Концепт лабиринта, превращающегося в мираж, лёг в основу драматургии всего цикла симфонии и определил тесные логические связи между первой частью *Миражи* и финалом. Отметим наиболее важные из них. 1) В отличие от второй части, посвящённой одному конкретному событию, первую и третью части объединяет рефлексивное композиторское мышление, с помощью которого воплощаются различные субъективные

переживания-медитации героя. 2) Аналогичным представляется в первой и третьей частях ставка на сквозной образ-«грибницу», из которого прорастают новые тематические образования: в первой части медитации героя группируются вокруг обобщённого образа миража, в финале таким обобщением служит образ лабиринта. 3) Совпадает и общее направление драматургического развития: от спокойного лирического созерцания к постепенному нагнетанию драматического напряжения вплоть до отчаяния героя в кульминации и затем истаиванию экспрессии в тишайших нежнейших кодах.

Архитектоника финала близка к форме двойных вариаций. Но поскольку тема блуждания героя по лабиринту в различных модификациях пронизывает почти весь материал финала, то правомерно форму второго плана определить как сквозную.

Первая тема и цепь её вариаций, наполненных энергией движения, составляют сквозной мотив блуждания героя по лабиринту. Вторая тема и её вариационное развитие несут функцию передышки, временных остановок героя, погружённого в размышления о путях выхода из тупика или в лирические воспоминания. Представляем схему архитектоники финала:

А	В	А ₁	В ₁	А ₂	В ₂	А ₂	В ₃	А ₃	В ₄	А ₄	А ₆ /В ₅	А ₇		А ₈
ц. 1	2	4	6	9	11	12	13	14	15	16	20	23	26	29
												кульминация		кода

Другим объединяющим звеном между крайними частями служит отбор музыкально-выразительных средств и приёмов их развития. «Здесь достигнута максимальная точка способности автора изменять тематические ячейки, активно используя средства тембра, фактуры, агогики и артикуляции. Эти метаморфозы отражают программное содержание музыки — блуждание героя в многочисленных разветвлениях лабиринта», — отмечает В. Аксёнов [2, с. 49]. Особо следует подчеркнуть виртуозное владение композитора техникой полифонического письма, понимаемого широко: и как оркестровая полифония контрастных автономных тембровых пластов (их количество доходит до пяти), и как собственно полифоническое развитие тематизма. Например, в разделе В тема героя представлена в виде канона гобоя и кларнета, затем каноническому проведению подвергаются темы, дублированные в терцию. В дальнейшем на это полифоническое четырёхголосие наслаивается другая, более активная тема, которая экспонируется, как двухголосная имитация альтов и виолончелей, образуя полимелодическую шестиголосную фактуру. Причем, тема у альтов и виолончелей соткана из коротких четырёхзвучных попевок восьмых, рождённых из темы-«грибницы» лабиринта. Таким образом, полифоническая фактура обогащена приёмом микрополифонии, так выразительно передающей нарастание лирической экспрессии героя. Активно композитор обращается к разнотемной контрастной полифонии. В разделе А₇ (ц. 23) полифония представлена двумя совмещёнными канонами.

Между первой частью и финалом обнаруживаются и прямые тематические переключки. Остатная ритмоинтонация из первой части (ц. 8) легла в основу мотива блуждания по лабиринту (раздел А) как ритмический каркас для бесконечной пульсации восьмых. В первой части кульминация (ц. 17) целиком построена на трансформации этого

мотива в четверном уменьшении, подобную трансформацию встречаем и в финале (ц. 18) в партиях альтов и виолончелей.

Нельзя обойти вниманием тонкие стилевые аллюзии молдавского фольклора. Первая из них возникает в разделе B_2 , где звучит мелодия у английского рожка, близкая к эпическим балладам. В. Аксёнов связывает эту великолепную кантилену «с эпическими румынскими песнями» [2, с. 48]. Другая аллюзия — ритмическая: в цц. 5–6 в оркестровую ткань вплетается ритм, характерный для молдавских танцев типа бэтута-хора. Весь цикл симфонии выстраивается в стройную композицию трёхчастной репризной макроформы $A B A_1$.

В заключение подчеркнём, что *Симфония № 2* В. Загорского — это страстная исповедальная рефлексия композитора-романтика XX века, воплощённая в типе симфонизма, который можно классифицировать как *обновление в рамках классико-романтического канона*. Обновление заключается в *предчувствии* элементов постмодернистской поэтики, таких, как нелинейное композиторское мышление, развитие тематических ячеек по принципу ризомы, приём параллельной драматургии контрастных пластов. Эти признаки инспирированы программностью содержания, в котором акцентируются образы миража, лабиринта, характерные для художников постмодернистского направления и любимые ими.

Библиографические ссылки

1. *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 2007.
2. AXIONOV, V. Ultima simfonie a lui Vasile Zagorschi în lumina evoluției artistice a compozitorului. In: *ARTA*, 2006. Arte audiovizuale. Chișinău, 2006, p. 45–51.
3. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Музыкальные формы XX века*. Москва: Владос, 2004.

TENEBRE — ПОСЛЕДНЕЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОГО ОБОЗНАЧЕНИЯ ЖАНРОВОГО И ОБРАЗНОГО ЗАМЫСЛА

*TENEBRE — ULTIMA CREAȚIE SIMFONICĂ A ZLATEI TKACI:
CONCEPTUL IDEATIC ȘI DE GEN ÎN VIZIUNEA COMPOZITOREI*

*TENEBRE — THE LAST SYMPHONY CREATION BY ZLATA TKACI:
THE GENRE AND IMAGE CONCEPTION IN THE COMPOSER'S VIEW*

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья посвящена памяти Златы Ткач и содержит анализ её последнего симфонического произведения — "Tenebre", рассматриваемого с точки зрения его жанровой и образной концепции. Исследователь также вписывает данное сочинение в контекст симфонического творчества З. Ткач в целом, определяя, в частности, три её поздних симфонических опуса (симфонию "Raportistic", симфоническую поэму "În teteriat" и сюиту "Tenebre") как макроцикл.

Ключевые слова: композитор Республики Молдова, симфоническое творчество, авторское обозначение, программа, жанровая и образная концепция, заглавие, подзаголовок, «фреймовое» мышление, макроцикл.