

**МОЛИТВА В КАМЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. КИЦЕНКО
(НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ *MARIENGE BET* И *AVE MARIA*)**

RUGĂCIUNEA ÎN CREAȚIA DE CAMERĂ A LUI D. CHIȚENCO
(*MARIENGE BET* ȘI *AVE MARIA*)

PRAYER TREATMENT IN D. KITSENKO'S CHAMBER MUSIC:
(*MARIENGE BET* AND *AVE MARIA*)

НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ,

доктор (кандидат) искусствоведения, г. Тирасполь

Настоящая статья Н. Озаренской представляет собой сравнительный анализ двух камерных сочинений Д. Киценко: «Mariengebete» и «Ave Maria». Автор статьи анализирует семантические и стилистические черты церковных жанров, принадлежащих разным конфессиям христианства (католицизм и протестантизм).

Ключевые слова: духовная музыка, григорианский хорал, барочная ария.

Articolul semnat de Natalia Ozarenskaia reprezintă un studiu dedicat analizei comparative a două creații camerale compuse de D. Chițenco și anume „Mariengebete” și „Ave Maria”. Autoarea abordează aspectele semantice și stilistice ale genurilor sacre care fac parte din diferite tradiții creștine (catolicism și protestantism).

Cuvintele-cheie: muzica sacră, cântul gregorian, aria barocă.

The present article written by Natalia Ozarenskaia is a research dedicated to the comparative analyses of two chamber pieces written by D. Kitsenko — “Mariengebete” and “Ave Maria”. The author analyses some semantic and stylistic features of sacred genres, which belong to different branches of Christianity (Catholicism and Protestantism).

Keywords: sacred music, Gregorian chant, baroque aria.

Д. Киценко чрезвычайно привлекает феномен христианской молитвы, решённой в духе различных конфессиональных версий: католической — *Ave Maria*, *Pater noster*, протестантской — *Mariengebete*, православной — *Стухура*, *Tatăl nostru*, а также общехристианская *Alleluja*. Любопытно, что *Pater noster* для сопрано, баритона, смешанного хора и симфонического оркестра, изначально написанный в 2002 г. на канонический латинский текст, претерпел две редакции, в которых музыкальный план и исполнительский состав остались без изменений, а текстовая основа изменилась. В 2003 г. появляются *Tatăl nostru, la 100 de ani de la moartea a lui Gavriil Musicescu* (*Отче наш, к 100-летию со дня смерти Гавриила Музическу*), использующий канонический текст на румынском языке, и *Отче наш, к 100-летию со дня смерти Гавриила Музическу* — на церковно-славянском языке. Отметим, что произведение на церковно-славянском языке впервые было исполнено 1 октября 2004 г. в рамках 15-го международного фестиваля *Kyiv Music Fest* симфоническим оркестром Украинского радио (дирижер В. Блинов) и муниципальным хором *Крещатик* (дирижер Л. Бухонская, солисты: Л. Кречко — сопрано, А. Бойко — баритон).

Общеизвестно, что молитва суть обращение к божеству, «один из основных элементов всякого религиозного культа, создающий ... ощущение контакта верующего со сверхъестественным» [1, с. 466]. Молитва возникает из заклинания, базирующегося на магии слова и «принимает вид прошения, а в дальнейшем также благодарности и славословия» [idem]. Христианская теология противопоставляет «истинную» молитву, призывающую к милости Божьей, «языческим» заклинаниям, «ориентированным на получение определённых благ, спасение от бедствий и пр.» [idem].

Значение слова *молитва* сходно в толковых словарях разных европейских языков: так, румынское *rugăciune* означает «просьбу, благодарение, или восхваление, которое верующие адресуют Богу, молитву» [2, с. 937]. Французское *priere* толкуется как «обращение к Богу; текст, который верующие произносят по такому поводу; настойчивая просьба» [3, с. 275]. Английское *prayer* имеет несколько значений, среди которых — «акт мольбы Господу», «форма церковного богослужения», «текст молитвы» и др. [4, с. 1029]. Отметим, что верующие рассматривают молитву как своеобразное духовное упражнение, в котором «многократное повторение одних и тех же слов, единообразие в духовных текстах служит укреплению веры, духа» [5, с. 196].

Mariengebete и *Ave Maria* объединены общей тематикой, поскольку в них используется канонический текст католического гимна *Ave Maria* (лат. *Приветствую Тебя, Мария*), представляющий собой приветствие архангела Гавриила Деве Марии при Благовещении. В первом случае молитва переведена на немецкий язык, во втором сохранена латынь.

В обоих произведениях используется стилизация определённых жанровых моделей. Так, в *Mariengebete*, написанном в 1998 году для женского хора и секстета, композитор воссоздаёт жанр и форму средневековой секвенции. В качестве музыкальной основы сочинения Д. Киценко избирает одну из пяти канонизированных средневековых секвенций, а именно григорианский хорал *Victimae paschali* XI века, приписываемый Випо Бургундскому и представляющий собой «редкий пример секвенции раннего типа» [6, с. 13]. Напомним типичные черты музыкальной и поэтической формы секвенции, состоящие из «некоторого числа двустушии с меняющейся длиной строк... целое обычно открывается и заключается одиночной, непарной строкой» [idem]. Другой особенностью формы секвенций является «силлабическое строение (слог-нота); последование пар структурно подобных стихов; параллелизм текста и мелодии — парные строки имеют одинаковый распев [7, с. 491]. Схематически эту структуру можно изобразить так:

текст	<i>ab cd ef</i>
мелодия	<i>aa bb cc</i>

Исходная секвенция *Victimae paschali* состоит из шести музыкальных строк: *a b c d e f*, каждая из которых (кроме крайних) дважды повторяется. В отличие от нормативного строения секвенции, композитор в своём сочинении отказался от использования строки *c*, а начальную строку *a* повторил дважды, благодаря чему структура *Mariengebete* Д. Киценко выглядит следующим образом:

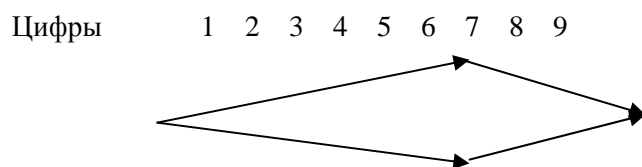
вербальный уровень	<i>aa</i>	<i>bb</i>	<i>dd</i>	<i>d</i>	<i>ee</i>	<i>f</i>
звуковой уровень	<i>aa₁</i>	<i>bb₁</i>	<i>dd₁</i>	<i>d₂</i>	<i>ee₁</i>	<i>f</i>
цц.	1	23	45	6	78	93

Т.о., в данном сочинении используется пятичастная безрепризная сквозная форма с варьированным повторением каждого из разделов. По сравнению с традиционной формой секвенции, в парных строках при сохранении текста изменяется музыкальный ряд, а также дважды повторяется начальная музыкальная строка.

Mariengebete отличают опора на модальное мышление, использование гетерофонии, в том числе приема неравномерного дублирования мелодии параллельными квинтами, квартами, септимами, секундами в двух-, трёх-, и четырёхголосном изложении. Моделирование стилевых особенностей средневековой музыки проявляется также в использовании времяизмерительной ритмики с характерным для нее отсутствием обозначения размера при ключе, а также в применении тактовых черт для разграничения относительно самостоятельных синтаксических единиц — музыкальных фраз.

Следует отметить, что в церковной музыке XVI–XVII вв. существовала традиция музыкального воплощения гимна *Ave Maria* в виде многоголосного мотета *a cappella* с развитой полифонией имитационного склада, что повлияло на использование определённых полифонических приёмов в сочинении Д. Киценко. Так, в разделе *b₁* композитор применяет четырёхголосную кварто-квинтовую каноническую имитацию с нисходящим вступлением голосов.

В основу тематической архитектоники *Mariengebete* положена *крещендирующая форма* (термин В. Холоповой), структурную основу которой составляет мелодическое нарастание числа голосов в вокальной партии (наряду с уплотнением фактуры в инструментальной партии): одно-, двух-, трёхголосие в ц. 1 и 2, четырёхголосие от ц. 3. По мере продвижения к кульминационной точке (ц. 6) происходит расширение амбитуса на фоне изменений динамики (*crescendo*), за которым следует регистровый и динамический спад, разрежение фактуры. Условно «крещендирующую форму» сочинения можно представить в виде параллелограмма:



Отметим, что сходный принцип обнаруживается в третьей, медленной части Первой симфонии А. Шнитке (1973), развёрнутая форма которой в результате крещендирующего нарастания числа голосов, по словам В. Холоповой, «предстает как бы в виде гигантского неравнобедренного треугольника с кульминацией на вершине» [8, с. 64].

Преобладающее настроение сочинения Д. Киценко — молитвенность, о чем свидетельствует характер музыки: «музыка, погружая... (слушателей — Н. О.) в состояние религиозной медитации, помогает замкнуть их в границах определённого пространства и особого, вневременного бытия, отделить от остального мира» [9, с. 15].

Подобная образность подчеркивается строением вокальной партии, основанной на количественной метрике с изложением мелодической линии четвертями, а в окончании слов и фраз — половинными нотами. В кульминации (ц. 6–7) мелодический сегмент вокальной партии проводится в партиях духовых инструментов. Другим характерным приёмом стала эквиритмическая дублировка хора оркестром (*nota contra nota*), интонационно с ним не совпадающая (ц. 1, от ц. 8 и др.), но создающая эффект образного единства, утверждения основной идеи гимна.

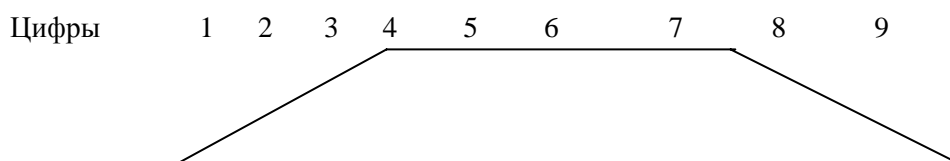
Архаичность звучания *Mariengebete*, вызывающая аналогии со средневековыми образцами, достигается при помощи использования респонсорного принципа (во вступлении, от ц. 2 и др.), простейших канонических имитаций, переключек (с. 15 — восьмыми у флейты и гобоя, кратких попевок у виолончелей и др.).

В то же время фактура сочинения приближается к пуантилизму: «разорванная» текстура, оформленная отдельными звуковыми точками в разных регистрах в инструментальных партиях, используется во вступительном и заключительном разделах (ц.7). Разновременные вступающие «точки» в оркестровых голосах моделируют острое, «колючее» звучание (после ц. 7), воссоздавая эффект «храмового эха».

Фактура сочинения также выстроена по принципу «крещендирующей формы», повторенной дважды и содержащей, соответственно, две фазы подъёма и спада. Первая из них, краткая по масштабам, выражается в нарастании числа одновременно звучащих инструментов — от звуковых «точек» во вступлении до трёхголосных педалей деревянных духовых на фоне триолей восьмыми (от ц. 1), а моноритмическое движение восьмыми в партиях скрипок и хора «утолщается» до четырёхголосия.

Вторая, основная фаза крещендирующей формы (от ц. 2) характеризуется сменой фактуры (с. 10): краткие моноритмические «гроздьи» параллельных трезвучий, усложнённых диссонировавшими звуками, динамизируют музыкальную ткань, не нарушая, однако, общего углублённо-сосредоточенного настроения вокальной партии. Далее крещендирующая форма разрастается за счёт расширения регистрового диапазона (от ц. 3), а использование пауз восьмыми и четвертями, *staccato*, скачков у высоких деревянных духовых в сочетании с педальями у фаготов и скрипок создают эффект фактурной «разноголосицы».

Кульминационная зона крещендирующей формы, начинаясь на ц. 3, захватывает также цц. 4, 5, 6, совпадая в ц. 7 с кульминацией в вокальной партии, после чего следует общий спад.



Пребывание на «кульминационном плато» характеризуется широким использованием педалей в разных оркестровых голосах, заполнением всего регистрового диапазона с равномерным распределением голосов (см. ц. 4, 5, 6). В то же время, несовпадение крещендирующих фаз вокальной партии и инструментального сопровождения приносит некое внутреннее движение, скрытую динамику, обогащая образно-эмоциональную сферу сочинения изнутри.

Сочинение *Ave Maria* для сопрано, кларнета и органа было написано в 1993 г. Использование тембра органа свидетельствует о влиянии церковных жанров западноевропейской традиции, чем последнее, впрочем, и ограничивается. Отметим, что тембровые свойства органа выполняют функцию погружения «присутствующих в мир переливающихся звуков, лишённых чёткой отграниченности и образующих «континуальную» массу» звучания» [10, с. 11]. Несмотря

на обращение к каноническому латинскому тексту, музыкальное решение приближено к сочинениям западноевропейской музыки XVIII–XX вв., написанным на светский текст и более разнообразным по жанру, в числе которых — арии и песни для голоса Ф. Шуберта, Л. Керубини, Ш. Гуно, хоры *a cappella* и с сопровождением И. Брамса, А. Брукнера, Дж. Верди, И. Стравинского и др.

Пластичная, развитая, богатая мелизматикой мелодика сочинения, отличающаяся чувственной, «земной» красотой кантилены, расцвеченная разнообразными гармоническими красками, контрастирует молитвенному настроению *Mariengebete*. Показательно внимание композитора к тембру: если в *Mariengebete* был использован однородный тембр женского хора, то привлечение колоратурного сопрано придаёт *Ave Maria* праздничное звучание (сочинение написано для С. Стрезевой).

Таким образом, два сочинения с одинаковым названием демонстрируют совершенно разную музыкальную трактовку. В отличие от *Mariengebete*, решенной в духовном «ключе» с ориентацией на жанр средневековой секвенции, в *Ave Maria* композитор обращается к жанру барочной оперной арии, в частности, к стилю *bel canto*. Пребывание в одном образном модусе напоминает о традициях оперной арии XVII–XVIII вв., а преобладание светлого, гимнического настроения подчеркнуто активным использованием приема юбилеи (см. тт. 13, 18–19, 28–33).

Общая композиционная структура — сложная двухчастная AA' , оттененная вступлением, основанная на соло органа, и заключением, построенным на начальной вокальной фразе. Раздел *A* представляет собой простую четырёхчастную безрепризную форму *a b c d* и повторен дважды без изменений, напоминая тем самым о традициях арии *da capo*. Каждый из разделов экспонируется в собственной тональности (*a* – *Fis-dur*, *b* – *E-dur* с модуляцией в *H-dur*, *c* – *H-dur*, *d* – *h-moll* с возвращением в исходную тональность).

Свойственная музыке барокко семантика тональностей и тональных сфер вообще играет большую роль в сочинении: использование мажорных тональностей с большим количеством диэзов (*Fis-dur*, *H-dur*, *E-dur*) подчеркивает торжественное, возвышенное звучание (напомним, что в эпоху барокко тональность *H-dur* трактовалась как «тональность вознесения»).

Такие свойства музыкального письма, как принципы концертирования (диалог кларнета и сопрано на протяжении всего сочинения), мажоро-минорная тональная система, инструментальный характер вокальной партии вызывают ассоциации с жанрово-стилевыми особенностями музыки эпохи Барокко (арии из месс и пассионов).

Что касается «внутренней структуры» жанра, его «генетического кода», то в обоих произведениях он общий: обращение к единому тексту гимна, посвящённого Деве Марии. Тем не менее, музыкальные решения, обусловленные принадлежностью к разным христианским конфессиям, в определённой мере отразилось в музыкальной трактовке обоих сочинений.

Т.о., при обращении к христианской молитве, посвящённой Деве Марии, композитор демонстрирует два разных подхода: в одном случае это «охранительная» тенденция, погружение в Средневековье, *неоканонизм*; в другом — светская трактовка, *необарочный* подход. В отличие от жанрового решения *Mariengebete*, *Ave Maria* являет собой образец *секуляризации* жанра, принятый в европейской музыке эпохи барокко.

Показательно отношение к музыкальному времени, в обоих случаях основанному «на «переливе» звука в звук, преодолевающим его дискретность, сообщая течению музыки длящуюся непрерывность» [9, с. 11]. Однако, если в *Mariengebete* континуальность музыкального времени доминирует на разных уровнях звукового целого, то в *Ave Maria* последняя воссоздается тембром органа с его длительными педалями, протяженными тонами, плавным голосоведением, хоральным складом фактуры и др. Подобное свойство находит объяснение в природе жанра, «формируемого в соответствии с его времяпространственной структурой» [9, с. 13].

Подытоживая концептуальные различия в трактовке *Mariengebete* и *Ave Maria*, представим их основные признаки в виде пар оппозиций:

<i>Mariengebete</i>	<i>Ave Maria</i>
ориентация на протестантизм	ориентация на католицизм
раннее Средневековье	барокко
континуальность	дискретность
молитвенность	концертность
идеалы религиозного аскетизма	идеалы светского гуманизма

Библиографические ссылки

1. КАЖДАН, А. *Молитва*. В: Большая Советская энциклопедия. Москва, 1974, т. 16, с. 466.
2. Rugăciune. In: *Dicționar explicativ al limbii române*. București, 1996, с. 937.
3. Priere. In: *Dictionnaire de la langue française*. [Paris]: Editions de la Connaissance, 1955.
4. Prayer. In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Delhi et al.: Oxford University Press, 1989.
5. ПАЙСОВ, Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России. В: *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность*. Москва, 1999, вып. 1, с. 150–189.
6. ПЭРРИШ, К., ОУЛ, ДЖ. *Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха*. Москва: Музыка, 1975.
7. БАРАНОВА, Т., ХОЛОПОВ, Ю. Секвенция. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1991, с. 490–491.
8. ХОЛОПОВА, В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50-80-е годы). В: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Москва, 1994, с. 46–69.
9. АРАНОВСКИЙ, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: *Музыкальный современник*. Москва, 1987, вып. 6, с. 5–44.
10. АРАНОВСКИЙ, М. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998.