

**ЛИТУРГИЯ №1 С. БУЗИЛЭ КАК ОБРАЗЕЦ АВТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ
КАНОНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ**

LITURGHIA Nr.1 DE S. BUZILĂ — MODEL DE TRATARE PERSONALIZATĂ A FORMEI CANONICE

LITURGY No.1 BY S. BUZILA AS AN EXAMPLE OF THE AUTHOR'S INTERPRETATION
OF THE CANONICAL FORM

ЛАРИСА БАЛАБАН,

конференциар университетар, доктор (кандидат) искусствоведения
Академии музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье внимание уделено хоровому творчеству молдавского композитора и музыковеда С. Бузилэ. В центре исследования в ней находится Литургия №1, написанная в соответствии с канонами православной церковной музыки. Автор подробно анализирует особенности формы произведения в целом и его частей, затрагивая также исполнительскую сторону.

Ключевые слова: композиторы, музыковеды Республики Молдова, творчество композиторов Республики Молдова, вокально-хоровая музыка, жанры церковной музыки, современная религиозно-хоровая музыка, исполнение религиозно-хоровой музыки, литургия.

Acest studiu se axează pe creația corală a compozitorului și muzicologului din Republica Moldova S. Buzilă. Cea mai mare atenție se acordă Liturghiei Nr.1, scrisă în conformitate cu canoanele muzicii Bisericii Ortodoxe, analizând în special forma arhitectonică la nivel macro- și micro-structural, precum și specificul interpretării acesteia.

Cuvinte-cheie: *compozitori, muzicologi din Republica Moldova, creația compozitorilor din Republica Moldova, muzică vocal-corală, genuri ale muzicii religioase, muzică religioasă contemporană, muzică religioasă națională, muzică corală bisericească, interpretarea muzicii religioase, liturghie.*

This article is focused on the choral creative work of the Moldovan composer and musicologist S. Buzila. Special attention is given to Liturgy No.1 composed in accordance with Orthodox Church music canons. The author lays emphasis on the musical form at macro and micro structural level, underlining the specifics of its interpretation.

Keywords: *composers, musicologists from the Republic of Moldova, Moldovan composers' works, vocal-choral music, genres of religious music, contemporary spiritual music, national religious music, spiritual choral music, spiritual music performance, Liturgy.*

Серафим Бузилэ (1937–1998)¹ — композитор, музыковед, журналист, всей своей деятельностью демонстрировал глубокую приверженность румынской национальной культуре, явившись одним из самых верных ее хранителей на левом берегу Прута, притом особое значение для него имели музыкальные традиции православного богослужения. В своей неопубликованной рукописи *Правду искал в Библии* музыковед Сергей Пожар подчеркивает, что в лексиконе *Interpreți din Moldova* [1], автором которого является С. Бузилэ, «по крупицам собраны данные о дьяконах, монахах, проповедниках, богословах, духовных наставниках, тесно связанных с музыкой, не говоря уже о канторах, регентах, композиторах..., среди них один из предков автора — Захарие Бузилэ...» [2, с.3]. Там же читаем: «Его родители — простые крестьяне, отличавшиеся глубокой набожностью. Они исправно посещали церковь, строго соблюдали посты и ритуалы, пели в церковном хоре *Spiru Haret*, куда сызмальства стали приводить сына. Этой знаменитой на всю округу капеллой руководил двоюродный дед Серафима по материнской линии Иоан Кирияк. Он оказал на впечатлительного ребенка решающее влияние, как в плане общего воспитания, так и привития конкретных интересов в религии, литературе, языках и музыке... Иоан Кирияк, чей вклад в культуру еще предстоит оценить, являлся педагогом ряда известных деятелей искусства... Особенно много времени он уделял внуку, по существу предопределив его творческий путь и многогранность интересов. Их связывали долгие близкие отношения» [2, с. 2].

Не могла не попасть в поле зрения композитора С. Бузилэ, который хорошо знал и ценил жемчужины национального искусства и хоровая музыка, роль которой в становлении в крае профессионального музыкального творчества и исполнительства исключительно велика. Так, в сборнике *Graiul neamului. Pagini din muzica corală națională* (1991), составленном С. Бузилэ, можно найти миниатюры для хора И. Воробкевича, Т. Вентуры, Е. Мандичевского, Г. Мугура, К. Бачу и др., а также краткие, дотоле малоизвестные биографические данные об их авторах. «Нашлось место и для бессарабцев, незаслуженно забытых или однобоко изучаемых из-за их религиозных пристрастий: Г. Музическу, М. Березовского, А. Кристя, М. Быркэ и Василия Поповича. Материал сборника в значительной мере представлен нотами на тексты библейских псалмов, восхваляющих Единого Бога — Отца, Сына и Святого Духа, что на сломе коммунистической эпохи было явлением новым и неожиданным. Ведь даже классические хоровые концерты Музическу исполнялись тогда еще на шитые белыми нитками тексты А. Бусуойка» [2, с. 4]. В предисловии С. Бузилэ писал: «Дирижеры хоровых ансамблей (смешанных, 2^x и 3^x-голосных, мужских и женских) должны преклониться с благоговением перед этими страницами, запыленными временем и равнодушием, дать им быть услышанными... Они принадлежат нации, культуре, и народ их должен знать» [2, с. 4].

С. Пожар, хорошо знавший композитора, рассказывает: «На его рабочем столе всегда лежала Библия. Только в ней, помимо семьи, он находил утешение и правду, так и не сумев

¹Родился в селе Ванчикэуць Хотинского уезда, в Румынии (в настоящее время Украина). Окончил факультет романо-германской филологии Государственного Университета в Черновцах и Консерваторию им. Г. Музическу в Кишиневе, где изучал композицию у Соломона Лобеля.

приспособиться к реалиям капиталистических отношений». Пожар подчеркивает, что не случайно в последние годы жизни, еще больше углубившись в самую древнюю и вечную Книгу, он создал и две литургии, «выдержанные в рамках строгого канона. Вероятно, они не пропитаны насквозь запахом ладана, как у музыкальных деятелей, связанных с церковью постоянно, зато искренни и высокопрофессиональны» [2, с. 6].

Литургия №1 для смешанного хора С. Бузилэ написана им в 1991 году и посвящена памяти Иона Кирияка², — священнослужителя, музыканта, который основал хор при церкви села Ванчикэуць, в котором пели и родители композитора — Антонина и Владимир Бузилэ.

Композиционный замысел *Литургии* определен творческим намерением автора следовать традициям христианского православного богослужения. Ключевым моментом в ней является неоспоримый приоритет речевой мысли. Об этом говорит главенство словесного текста, а также преднамеренное, продуманное подчинение ему хоровых номеров, где музыкально-интонационная сфера ориентирована на прочтение молитв на более тонком эмоциональном уровне. При подобном распределении функций между речитируемым текстом и хоровыми номерами семантика последних ограничивается сопроводительной, комментирующей ролью относительно основной идеи, высказываемой в молитвенном, славительном, просительном и пр. тезисах. Такая ориентация на «ролевою» нагрузку стала определяющей и для принципа формообразования в *Литургии* С. Бузилэ. Она не является сборником отдельных сочинений (всего их в данном цикле духовных песнопений — 112), но содержит более полный вариант канонического текста, включая чтение священника, указания на соответствующие моменты ритуала, как, например, вынос Святых Даров³, выход со Св. Евангелием и т. п.

Жанр процессуального священнодействия, каким является *Литургия*, отражает духовное содержание, смысл которого — в обращении к Господу, прославлении Его, в молении о благословении Им церкви, паствы, ниспослании мира, благодати. Молящиеся вопрошают их в *аллилуариях, ектенях, тропарях, кондаках* и пр. песнопениях, вводимых в строго определенной последовательности в соответствии с видом ритуальной «программы», где сам процесс ведения службы и область образно-смысловой настроенности очень тонко соотносятся. Произнесение молитв возвышенным слогом, с душевно-личностным оттенком, образует остов, на который в строгой очередности «нанизаны» духовные распевы различной гимнографической нагрузки. При общем впечатлении «внешне-положенного», закрепленного порядка их следования, контрольно-определяющим в *Литургии* является семантическое соответствие текста их форме, интонационности, обнаруживаемой в области тематизма, лада, ритмики и т.д. Таким образом, на первом плане оказывается задача создания музыкального эквивалента читаемой молитвы ее духовному содержанию, а также высказываемому ею благовеянному чувству духовного служения.

Вводимые в *Литургии* С. Бузилэ такие канонические песнопения, как *аллилуйи, тропари, ектеньи* повсеместно подчеркнута-лаконичны и изложены чаще всего в виде четырехтактного музыкального построения, где преобладает силлабический стиль, иногда обнаруживающий тенденцию распевания слогов (№7, №8 *Doamne miluește*, №36 *Doamne miluește*) или мелодизации всего текста, в том числе мелизматической (№33 *Amin*, №37 *Dă Doamne*).

В осмысленном, выразительном пропевании текста большая роль отводится артикуляции. Несмотря на высотные изменения, различия в произношении гласных и согласных, расчлененность смежных звуков и слогов должна быть минимальной; гласная каждого слога должна переливаться в последующую гласную, образуя непрерывную, сквозную вокально-речевую линию. Принятый способ исполнения соответствует целостному экспонированию

² Написание имени И. Кирияка здесь дано в соответствии с формой посвящения, принятой в партитуре.

³ Сочинение не издано, в данной статье нумерация страниц приводится по авторской рукописи.

музыкальной мысли, где находит свое воплощение система единения слова и музыкальной интонации.

В более развернутых частях (№17 *Fericirile*, №94 *Bine este cuvîntat*, №67 *Simbolul credinței*, №12 *Slavă Tatălui*, №18 *Veniți să ne închinăm*, №72 *Cuvine-se cu adevărat*) наблюдается мелодическая линия широкого дыхания. Ее отличают такие характерные признаки, как ввод скачков на широкий интервал (кварта, секста), упругий ритм пунктирных длительностей. При опоре на ясную гармоническую вертикаль варьируется направление движения мелодической линии голосов (№67 *Simbolul credinței*, №106 *Mărire Tatălui*, №12 *Slavă Tatălui*).

Тематические мотивы обнаруживают связь с песенными либо романсовыми интонациями, отличающимися широким диапазоном. Часто используемые хроматизмы в значительной мере способствуют разнообразию их звучания. Фразировка носит характер классической завершенности. Система внутренних связей, опирающаяся на вариантную повторность, секвентность, имитации, дает в дальнейшем перспективу тематического обновления, часто сочетаемого с насыщенным фактурно-аккордовым изложением (как, например, при гармонизации каждого звена секвенции в №92 *Unul Sfînt*). Такова и длительно пропеваемая мелодия в партии солирующего голоса в №12 *Slava Tatălui* и №17 *Fericirile*. Обнаруживаемая некоторая гармоническая незавершенность, разомкнутость окончания фраз (на терции или квинте основного трезвучия) служит дополнительным импульсом для дальнейшего развертывания или разработки музыкального материала.

Принцип обновления формы при общей ее строфичности характерен для большей части развернутых хоровых номеров, отличающихся внутренним единством музыкального тематизма. При этом автор разнообразит приемы его развития. Так, в №18 *Veniți să ne închinăm* при общей форме песнопения *ABB₁* стреттно-каноническое вступление голосов сменяется вариантным проведением попевок в восходящем и нисходящем движении. Далее, в свою очередь, появляются секвентно-канонические проведения в двух голосах, отличающиеся мягким, напевным характером (т.14). Секвенция, достигая кульминационной вершины, приводит к вертикальному перестраиванию фактуры и модуляции в *Des-dur*. Регистровый спад возвращает не только к исходному тональному уровню, но и к повторению всей строфы при буквальном сохранении секвентного звена. После неточных канонических секвенций возврат уже звучавшей тональности *Des-dur* (при исходной *Es-dur*), придает каденции на пониженной VI ступени, благодаря варьированию, несколько обновленный колорит.

С композиционной точки зрения весьма показательным славительное песнопение №17 *Fericirile*, написанное в трехчастной форме. При всей гармонической насыщенности, фактура во вступлении (*Andantino*) отличается мягким характером звучания благодаря печальным распевным интонациям в мелодии на фоне секундовых ходов в партиях дополняющих голосов. Светлое, возвышенно-приподнятое настроение в начале темы сопрано (*Più mosso*) возникает после эффекта ухода, угасания звучности во вступлении. Достигнутый контраст способствует активному ожиданию дальнейшего развития, открываемого стреттно-имитационными проведениями той же темы, дублированной в терцию и закрепляющей настроение радости, благостного верования.

В следующей строфе обозначается диалог, где проведению темы в нижних голосах отвечает пара верхних. Далее строфа *Fericirilei cei flămânzi* приносит контраст по сравнению с предыдущим развитием благодаря декламационно-выстроенной мелодической линии, которую характеризует репетиционное повторение звуков, торжественный колорит тональности *As-dur*, пунктирный ритм.

Реприза основной темы после ее повторного сольного ввода, но уже в *F-dur*, изменена, и особенно существенно — в третьем проведении темы, которое основано на вычленении интонационных звеньев, имитационно перебрасываемых из одной партии в другую. Стреттно

изложение призвано активизировать общее динамическое движение и логично подготовить вторую часть — *Allegretto*. Характер радостного оживления привносят незатейливые, игривые интонации этой части, оформленные движением в активном танцевальном ритме (3/8), с характерным признаком «притопа» (с. 24 и далее).

Жанровое разнообразие *Fericirile* подтверждено и третьей частью — *Andante religioso*, где заметно смещение смысловых акцентов в сферу образности, связанной с возвышенно-углубленным чувством верования. Песенная мелодия, спокойно льющаяся в своем плавном движении, вводит в состояние умиротворения и покоя. Мягкая пластика интонационного оборота, завершающего музыкальную фразу на словах «*pentru mine...*», естественно вливается в *tutti*'йное звучание заключительного раздела *Bucurați-vă...* Тенденция озвучивания каждого слога либо «микрораспева» гласных, движение четвертными и восьмыми в узком диапазоне в заключительном эпизоде призваны отразить приподнято-гимнический настрой и непоколебимый характер вдохновенного служения Господу.

Подводя итог нашим наблюдениям, заметим, что в плане общей композиции в *Литургии* усматривается определенная иерархичность структуры. Так, например, при общей строфичности, в *Fericirile* присутствуют признаки циклической композиции, подчеркнутые средствами темпового, тематического, тонального, метроритмического и даже жанрового контраста; при этом в первой части — *Più mosso* — обнаруживается репризная трехчастность.

текст	<i>Întru-mărarăia Ta...</i>	<i>Fericirile cei săraci...</i>	<i>Fericirile cei ce plâng...</i>	<i>Fericirile cei blânzi...</i>	<i>Fericirile cei flămânzi...</i>
темп	<i>Andantino</i>	<i>Più mosso</i>			
части	вступление	strofa 1	strofa 2	strofa 3	strofa 4
количество голосов	4	1	2–3	2–4	4
тональность	<i>d</i> → <i>As</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>As</i> → <i>F</i>
такты	11	12	8	12	13
темы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>

<i>Fericirile cei milostivi...</i>	<i>Fericirile cei curați...</i>	<i>Fericirile făcători pace...</i>	<i>Fericirile cei prigoniți...</i>	<i>Fericirile veți fi...</i>	<i>Bucurați-vă...</i>
			<i>Allegretto</i>	<i>Andante religioso</i>	
strofa 5	strofa 6	strofa 7	strofa 8	strofa 9	strofa 10 (coda)
1	3	4 (polif.)	4	4 (solo)	4 (tutti)
<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>b</i> → <i>As</i>	<i>Es</i>	<i>as</i>
9	8	13	20	12	6
<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>

К стиливым приметам духовного произведения С. Бузилэ в полной мере относится гибкое и разнообразное использование тональной палитры, как на уровне развернутых по форме частей, так и на микроуровне распевания четырех тактов: *Amin*, с. 40; *Dă Doamne*, с. 120; *Amin*, с. 112. В условиях расширенной ладо-тонально системы стремление придать прочность тональному центру выявляется постепенно, за счет центростремительных функциональных отношений, подготавливаемых не с самого начала песнопений, где в качестве «стартового» ввода дано не основное трезвучие тонической функции, с устоем на I ступени в басу, а его обращение (как в №37 *Dă Doamne*, с. 42 или в №42 *Amin*, с. 46). В другом случае используется также S_6 (№36 *Dă Doamne*, с. 42), III ступень (№64 *Amin*, с. 65). Все это создает некоторые неудобства для исполнителей, особенно в случае начала с увеличенного трезвучия, как в *Slavă Ție, Doamne*, с. 36.

В свою очередь, расширение, обогащение тональной палитры песнопений происходит благодаря разнообразному соотношению или сопоставлению тональностей, находящихся в различных степенях родства. Наряду с эпизодическими сменами тональностей, композитор прибегает и к более ярким их сопоставлениям, применяемым с целью «расцвечивания» частей в песнопениях, более развернутых по форме, что способствует качественному обновлению их музыкального колорита (так, например, в №17 *Fericirile*).

Выбор тональностей, как и процесс модулирования, помогает рельефно выделить и тонально обособить части *Литургии*. Индивидуализации авторского гармонического почерка способствует метод усложнения, расширения спектра тонально-функциональной гармонии посредством широкого ввода хроматизмов, что приводит к обострению внутрिलाдовых тяготений, обеспечивающих плавную, естественную подготовку тональностей в *Cuvine-se cu adevărat*, с. 98 и в *Slavă Ție Doamne*, с. 36, и т.д.

Обогащение ладовой системы, усложнение аккордики, частое модулирование сопряжено с усилением линейной функции аккордов — появлением различного рода проходящих, вспомогательных созвучий, а также с хроматическим движением, что порой делает гармонический стиль непривычно усложненным для церковного хорового письма (как, например, в №3 *Doamne miluește*, с. 2). Хроматизация мелодической линии привносит напряженность и красочность в звучание, а ее применение в нескольких голосах поочередно или одновременно придает гармонической вертикали объемность (*Pre Tine Te lăudăm*, с. 92).

В заключение отметим, что, активное модулирование, сложность функциональных соотношений и гармонических связей, широкое использование сопоставлений мажоро-минорных красок в *Литургии* повсеместно определяет специфику индивидуально-творческого решения автора в написании данного духовного произведения. В то же время обилие альтераций и хроматизмов, усложненной аккордики, модуляций делают *Литургию* С. Бузилэ трудноисполнимой с точки зрения скромных возможностей церковных хоров. Здесь необходимо свободно владеть разнообразной техникой вокального интонирования, основанной на интонационно-интервальном ощущении гармонии, на осмыслении певцами проходящих и вспомогательных созвучий при опоре на возникающие в процессе модуляции тональности как на определенные, устойчивые. Это предполагает высокий уровень профессионализма исполнителей.

Важным средством музыкально-художественной выразительности для композитора является динамика. Об этом говорит хотя бы тот факт, что динамические оттенки выписаны в данной *Литургии* с особой тщательностью. В то же время очевидно, что автор рассчитывал на широкое исполнение своего произведения хорами профессионального уровня. Как известно, степень громкости голоса в хоре определяется обычно динамическими возможностями певцов, а также зависит от особенностей изложения — от фактуры, регистра, тесситуры. У С. Бузилэ начало многих разделов *Литургии* дано в высокой тесситуре у хоровых партий сопрано, теноров при средней динамике (искусственный ансамбль). Следовательно, композитор предполагал, что хористы должны обладать определенным опытом, прочными вокально-хоровыми навыками и умениями.

Дирижеры-практики неоднократно убеждались в зависимости динамики от темпа. Композитором умело учтена эта зависимость. Темп также соответствует жанру и характеру исполняемого песнопения и *Литургии* в целом.

Традиционные правила подхода к музыкальному оформлению *Литургии* аккуратно и скрупулезно точно выдержаны композитором. Своеобразие же ее заключается в том, что композитор предложил расширенное музыкальное оформление богослужебного действия, выписав и обновив даже те его разделы, где обычно используется простой повтор, как, например, в ектеньях. Наконец, богатая палитра тональных красок, которую так тонко ощущал композитор, по-новому освещает авторскую трактовку канонического текста, которая, при сохранении прочих параметров,

не противоречит традиции и делает адресную ориентацию распевов безошибочно верной в отношении православного христианского богослужения.

Библиографические ссылки

1. BUZILĂ, S. *Enciclopedia interpreților din Moldova*. Chișinău: ARC, 1999.
2. ПОЖАР, С. *Правду искал в Библии*. Рукопись из личного архива С. Пожара.
3. BUZILĂ, S. *Graiul neamului: Pagini din muzica corală națională*. Chișinău: Hyperion, 1991.