

**СЦЕНИЧЕСКАЯ КАНТАТА *CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE*
E. МАМОТ: СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ ПЛАН И МУЗЫКАЛЬНО-
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

CANTATA SCENICĂ *CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE* DE E. MAMOT:
PLANUL DE CONȚINUT ȘI PARTICULARITĂȚILE MUZICAL-DRAMATURGICE

THE SCENIC CANTATA *CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE* BY EUGEN MAMOT:
CONTENT PLAN AND MUSICAL-DRAMATURGIC PECULIARITIES

NADEJDA CAULEA,

doctorandă, lector,

Universitatea de Stat Nistreenă T. Șevcenco, or. Tiraspol

Lucrarea reprezintă o analiză a Cantatei scenice în baza textelor folclorice "Cântece de șezătoare" a compozitorului Eugen Mamot. Este evidențiată o linie muzical-dramaturgică în gruparea textelor de poezie lirică ale cântecelor populare moldovenești selectate de compozitor, reprezentând o evoluție a iubirii dintre doi tineri îndrăgostiți. Articolul cuprinde unele observații privind imaginile muzicale și mijloacele ale limbajului muzical folosite de compozitor în realizarea ideilor artistice. Se analizează planul de conținut pentru fiecare din cele șase părți ale Cantatei, sunt tratate mijloace de personificare vocal-corală a personajelor populare, a jocurilor și dansurilor tradiționale, precum și unele mijloace armonice și de formă.

Cuvinte-cheie: Eugen Mamot, compozitor din Republica Moldova, muzica corală, cantata scenică, poezie lirică națională, folclorul moldovenesc, strigătură.

This paper presents an analysis of folk texts based on the stage Cantata "Cântece de șezătoare" ("Songs of social evenings") by composer Eugen Mamot. It highlighted a musical-dramaturgical line in grouping the texts of Moldovan folk songs lyrics selected by the composer; it effectively represents an evolution of affection between two young lovers. The article includes some observations on artistic images and means of the musical language used by the composer to achieve his artistic ideas. The content plan for each of the six parts of the Cantata is analyzed, and some procedures of vocal choral impersonation of popular characters are treated, the games and traditional dances as well as some harmonic and form means are discussed.

Keywords: Eugen Mamot, composer of the Republic of Moldova, choral music, stage cantata, Moldovan poetry, Moldovan folklore, witty couplet (*strigatura*).

Хоровое творчество Е. Мамота представлено большей частью миниатюрами. За время своей творческой деятельности композитор создал свыше 80 хоровых произведений для однородных и смешанных хоровых составов (в том числе на фольклорные тексты), а также многочисленные хоровые обработки народных мелодий.

К области вокально-симфонической музыки относятся три кантаты Е. Мамота: *Cîntece de șezătoare* – сценическая кантата¹ для четырех солистов, хора и симфонического оркестра, написанная на молдавские народные тексты (1984); *Bună dimineața, soare!* – для сопрано, детского и смешанного хоров и симфонического оркестра на слова Г. Виеру (1985); *Cutezătorii* – для детского хора на слова А. Чокану (1987).

Кантата *Cîntece de șezătoare* была написана уже зрелым музыкантом, тем не менее, она оказалась первым опытом в создании вокально-симфонических произведений. В 1984 г. Е. Мамот стал дипломированным композитором, дважды выпускником Института искусств им. Г. Музическу по классу композиции В. Загорского (в 1968 г. Е. Мамот закончил этот же институт по классу хорового дирижирования Е. Богдановского).

Кантата *Cîntece de șezătoare* – один из немногочисленных образцов вокально-симфонического жанра в Республике Молдова, в основе которого лежит фольклорный текст. В 80-е годы, на очередной волне произведений патриотического содержания, в изобилии создаваемых молдавскими композиторами, Е. Мамот – один из немногих, кто обратился к фольклорным источникам².

Тексты народных молдавских песен, положенных в основу каждой из 6 частей кантаты, подобраны таким образом, что общий план первых 5 частей выстраивается в сюжетную линию. Она представляет собой своего рода диалог между парнем (*bădiță*) и девушкой (*mândruța*), в то время как последняя – шестая часть – это выражение радости и безграничной любви к родному краю.

¹ Как известно, основоположником сценической кантаты является Карл Орф. Сочиненная композитором кантата *Кармина Бурана* на тексты средневековых «мирских песен» (1935—1936), в которой сочетаются музыка, танец и сценическое действие, знаменовала собой появление нового музыкально-театрального жанра XX века. В связи с темой данной статьи уместным будет вспомнить о так называемой хореографической кантате *Свадебка* на текст русского свадебного обряда И. Стравинского (полное название произведения – *Свадебка*: русские хореографические сцены для солистов, хора, четырех фортепиано и ударных, сочинение 1921—1923 гг., либретто автора по русским народным песням из сборника П.В. Киреевского), которую сам композитор именовал балетом.

² В 1981 г. В. Загорский пишет кантату *Кто росу сбивает* на стихи по фольклорным мотивам из сборника *Любовные песни* Г. Виеру.

Так слова *I части* – *Du-te dor în valea seacă*³ – образно передают чувства тоскующей по возлюбленному девушки. Обращение в произведении к «тоске» (*dor*) как к одушевленному персонажу, собеседнику – явление нередкое в молдавском фольклоре: */Du-te dor în valea seacă / Măi, dorule, măi! /*. В то же время чувство, именуемое этим словом, более глубокое, неоднозначное, трудно поддающееся описанию, оно передает и любовь, любовное томление, и желание, и печаль, и тоску. Это важное для румынской культуры и духовности понятие пытались охарактеризовать и философы, как например, Константин Нойка [2], и духовные лица, например, священник Д. Стэнилоу [3]. Довольно распространенный в лирической фольклорной поэзии (музыкальных, литературных) персонаж - кукушка - играет здесь второстепенную роль: */Spune-i cucului să tacă / Măi, dorule, dorule / Să nu cînte supărat, / Că bădița m-a uitat /*.

Du-te dor în valea seacă решена в куплетно-вариационной форме, дробность которой преодолевается двумя видами варьированных куплетов (а и б), а также объединением нескольких мелких куплетов в две большие части. Обе части связаны друг с другом по принципу варьирования (А А₁), но отличаются в гармоническом отношении (*Es-dur – F-dur*), разделяясь модулирующим инструментальным эпизодом.

Открывает произведение тринадцатитактовое инструментальное вступление в темпе *Andante*, в тональности *B-dur*, которая сменяется на *Es-dur* со вступлением альтов. Тембровая выразительность женских голосов, нестабильность ладовой окраски (повторяющаяся мелодия часто звучит уже не на тоническом трезвучии, а на трезвучии VI ступени – в тональности параллельного минора) - воплощают образ тоскующей девушки, передавая тоску и светлое чувство любви одновременно. Лиричность, мелодичность звучания и, вместе с тем, распространенное в данном разделе длительное распевание отдельных слогов вызывают некоторые ассоциации с дойной. Куплет b₂ первой части звучит *a cappella*, подчеркивая выразительность и глубину печали в тексте: */Să nu cînte supărat, că bădița m-a uitat, măi dorule, dorule/*. Вторая часть представляет собой расширенный вариант первой, здесь, как и в первой части, превалирует параллельно-переменный лад. Неожиданное завершение хоровой партии и всей части на *Mu-мажорном* трезвучии (при основной тональности второй части *F-dur*) вносит определенный колорит, создавая ощущение некоторой незавершенности. В то же время произошедший тональный сдвиг подводит к тональности следующего номера кантаты – *cis-moll*.

Инструментальное сопровождение данной части, насколько позволяет нам определить рукописный клавир кантаты, не отличается ритмическими, интонационными или гармоническими особенностями. Поддерживая хоровую гармонию, иногда контрастируя в ладотональном отношении, аккомпанемент предоставляет первенство в характеристике музыкального образа хоровым партиям.

Указания динамического развития отсутствуют в I части, что предположительно обеспечивает некоторую свободу интерпретации для исполнителей. Содержание текста и выразительные особенности музыки подразумевают исполнение текста данной части с динамическими оттенками в интервале *p-pp*.

³ Народный поэтический текст *Du-te dor în valea seacă* вдохновил и других композиторов на создание музыкальных произведений. Например, румынский композитор Тудор Жарда является автором одноименной хоровой лирической миниатюры, а молдавский композитор П. Русу сочинил фольклорный вокальный цикл под этим названием [1, p. 81].

II часть - *Mîndra mea e ca o floare* – является своеобразным ответом тоскующей девушке ее возлюбленного. Логично предоставленная мужским партиям, часть задумана в том же темпе *Andante*. Постоянная ритмическая пульсация одиночных унисонных звуков в размере 3/4 на первой и третьей долях на протяжении всей части (за исключением нескольких тактов, где в аккомпанементе появляются октавные унисоны в басу и аккорды, большей частью диссонирующие, в том числе расположенные по секундам, при сохранении ритма) воспроизводит характерную ритмическую формулу молдавского народного танца.

В продолжение темы тоски молодой девушки, мужские голоса исполняют на нюансе *pp* слова восторга молодого парня о своей возлюбленной: *Mîndra mea e ca o floare, măi dorule măi / Cu miros de lăcrimioară // Cu zîmbet pe buzișoare // Parc-ar fi ruptă din soare/*. После каждой фразы повторяются столь часто встречающиеся в лирических молдавских народных песнях слова припева – *Măi, dorule, măi!*

Начавшись в тональности *cis-moll*, вторая часть заканчивается в тональности на полтона выше – натуральном *d-moll*. Такой нередко встречающийся прием гармонического развития вносит в достаточно спокойную часть кантаты некоторое напряжение. Ладовая переменность присутствует и в этой части.

III часть - *Foicică doi bujori*⁴ – продолжает повествование о развитии чувств влюбленных, на этот раз от имени девушки, но уже не о ее тоске, а об ожидании сватовства своего возлюбленного. Распевная мелодия у сопрано соло в более подвижном темпе *Moderato con moto* с богатыми переключками-подпевками женских хоровых партий (большой частью в третьем куплете) передает сцену посиделок девушек, занимающихся шитьем, вышиванием, где главная героиня, готовя себе приданное, дожидается своего жениха: *Astă iarnă-n șezători / Mi-am cusut ie cu flori / Și-am cusut-o fir cu fir / Poalele cu trandafir /*.

Часть написана в куплетно-вариационной форме. Первый и второй куплеты исполняются в тональности *F-dur*. Мало отличающаяся от первого куплета, мелодия солирующей партии во втором проведении расширяется, модулируя по окончании в тональность *G-dur*, оснащается хоровыми подголосками и более разнообразным инструментальным сопровождением. В немногословном третьем куплете женский хор (S I, SII и AI, A II) выводится на главную роль, и соло сопрано постепенно уходит на второй план: *Și-am făcut-o de mireasă / Să mă ei bădiță acasă/*. Такое хоровое решение, оживляющее сцену, можно расценить как иллюстрацию желания остальных девушек, принимающих участие в посиделках, также в скором будущем выйти замуж. Расширенное инструментальное окончание III части через ряд отклонений подводит на последних тактах к *Ля-мажорному* трезвучию как доминанте тоники *D-dur*, что создает впечатление незавершенности.

IV часть - *În grădină la mîndra* для соло тенора и мужского хора - написана в куплетно-вариантной форме, где мало отличающиеся между собой первые два куплета звучат в тональности *B-dur*, переменно сменяющейся тональностью параллельного минора *g-moll*. II и III куплеты отделяет 15-тактовый инструментальный проигрыш, модулирующий в ряд тональностей – *h-moll, d-moll, H-dur* (миксолидийский *H*), где завуалировано звучит интонационный мотив основной темы из I части кантаты. III

⁴ *Foicică doi bujori* Е. Мамота, написанная для сопрано и фортепиано на народные стихи, исполнялась 14 июня 2011 г. в рамках Международного фестиваля *Дни новой музыки* в Кишиневе.

куплет – вариант первых двух куплетов - лишь фрагментарно воспроизводит интонации предыдущих разделов. В данном куплете, написанном в тональности *e-moll* (периодическая отмена диеза на ноте *fa* указывает на фригийский лад), композитор, как и в предшествующей части, отводит главную роль хору (в данном случае мужскому). Тем самым тембр мужских голосов становится олицетворением всех молодых парней-женихов, повествующих, прихвастывая, о столь сильной любви девушек к ним: *În grădină la mîndra bate vîntul cînepa, of! / Şi mi-o bate drept în floare / Mîndra după mine moare // Şi mi-o bate la mijloc / După mine sare-n foc // Şi mi-o bate la tulpină / Mîndra plînge şi suspină /*.

V часть – *Strigături* – для соло S, A, T, женского и мужского хоров. Этот жанр народной поэзии отличается небольшими пропорциями, чаще всего он представлен краткими четверостишиями, которые выкрикиваются во время сельских праздничных танцев в их ритме, подзадоривая участников. Шуточный, юмористический характер текстов любовного или бытового содержания, написанных часто в двусложном стиховом размере – хорее, с перекрестными или парными рифмами, напоминает русские частушки. Тематика шуточно-лирических «куплетов» этой части в произведении Е. Мамота отражает сквозную тему всей кантаты - взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Яркая, самобытная, задорная, довольно объемна (283 т.) часть насыщена «событиями», разворачивающимися в диалоге женских и мужских партий.

По своей структуре *Strigături* делятся на пять больших разделов по схеме А А₁ В С А₂ coda, каждый из которых в свою очередь написан в куплетно-вариационной форме, образуя несколько куплетов. Инструментальное вступление (25 т.) в размере 3/8 в быстром темпе задает танцевальный характер начальному разделу А, темповое обозначение *Allegro moderato* присутствует только в начале раздела В.

Слова в партии сопрано соло становятся ответом на хвастовство парней из предыдущей части: *Bădiţă cu părul creţ, bădiţă bădiţă / Nu te crede prea-ndrăzneţ, bădiţă bădiţă/*. В продолжение с тем же текстом вступает женский хор, который, поддерживая некоторое время фон для «strigături» сопрано соло, замолкает, предоставляя возможность солирующим голосам «выкрикнуть» слова насмешки над молодыми парнями: *La bădiţă lăudat / Şade fînul ne-adunat / Şi s-ar duce să-l adune / Dar se teme de şopîrle /*. Композитор применяет *fa-бекар* в тональности *G-dur*, что указывает на миксолидийский лад *G*. Ритмические комбинации в вокально-хоровых и оркестровых партиях, состоящие в основном из восьмых и шестнадцатых длительностей, ярко подчеркивают характер традиционной молдавской танцевальной музыки, однако, ее жанр композитор уточняет только в репризе - *Oleandra*. Типичной особенностью жанра *strigături* народной поэзии оказывается полиритмия, образующаяся между двудольным ритмом стихов и собственно музыкальным (трехдольным ритмом), а следовательно, и ритмом хореографическим движений [4, р. 464].

С началом третьего раздела В, *Allegro moderato* вступают в диалог мужские сольные и хоровые партии, меняется размер – 2/4, ладотональность – *D-dur* (с чертами миксолидийского лада), динамический нюанс остается прежним – *mf*, что приближает музыкальное звучание к разговорной речи в обоих разделах. Отвечая насмешкой на насмешку, молодые парни (соло Т и В) в свою очередь упрекают девушек в лени и неряшливости: *La leliţa cea frumoasă, hop şi iară hop! / Stau fusoarele netoarse,/ Fusu-i aruncat în tindă,/ Ea se uită în oglindă, hei! /*. Слова */hop şi iară hop! /* звучат после каждой фразы в мужском хоре в синкопированном ритме. Не доводя процесс взаимных упреков

до бесконечности, молодые парни (соло Т на фоне поющих закрытым ртом мужских хоровых партий) все же не устояли перед девичьей красотой: *Spune-mi mândro-adevărat / Cu ce apă te-ai spălat / Că m-ai fermecat mândruța mea, mândrulița, fa /*.

Четвертый раздел С – признание молодого парня в причине своего безделья: */De-am lasat caru-ncarcat, / Cîmpul de fin neadunat, / Și-am venit la tine-n sat, mândrulița mea /* - проходит на нюансе *p* сначала в тональности *a-moll*, затем с добавлением в конце каждой фразы «вздоха «*of*» с нисходящим глиссандо в тональности *c-moll*. В данном проведении инструментальное сопровождение, уйдя на второй план, постепенно умолкает, предоставляя возможность мужским голосам спеть свое «признание» *a cappella*. При повторении последняя фраза звучит на *ff* с темповым изменением - *rit.*, чтобы, вероятно, передать утверждение намерения и силу мужского характера музыкального персонажа. Следующая, завершающая данный раздел фраза, с контрастной сменой динамики на *pp*, не возвращаясь в первоначальный темп после *rit.*, очень точно передает другую сторону мужского характера - проявление нежности и любви: *De mă chinui ziua-ntreagă, / Ca sî-ți spun că tu-mi ești dragă, mândrulița mea /*.

Четвертый и пятый раздел С и А₂ отделяет оркестровая зарисовка, перекликающаяся в интонационно-тематическом отношении со вступлением кантаты. Указание композитора – *Oleandra*, подкрепляемое трехдольным размером 3/8 и характерной фактурно-ритмической формулой аккомпанемента, соответствует характеру молдавского танца. Ответом девушки (в исполнении соло А), опровергающим самонадеянность парней в развернувшемся диалоге, состоявшемся в третьем разделе, являются слова: *Nicidecum nu îndrăznesc, bădiță, bădiță / Ca să-ți spun că te iubesc, bădiță, bădiță*. Они подтверждают гордый характер девушки, не позволяющей себе в силу своего нрава признаться парню в своих чувствах (*mândră* в переводе с румынского обозначает «гордая»).

Первый куплет данной части написан в тональности *F-dur*. Основная группировка длительностей в указанном выше размере – 2 восьмые + 2 шестнадцатые – продолжает линию танцевальности, заданной в сопровождении. В четвертом куплете все с той же мелодической интонацией в том же ритме, но уже в тональности *A-dur* и в сопровождении женских хоровых партий, соло А продолжает излагать свой ответ, косвенно признаваясь в любви к парню: *Dar te uită-n ochii mei, bădiță bădiță / Vezi că spun mai bine ei, bădiță bădiță/*.

Начало очередного куплета в тональности *D-dur* совпадает с кодой, которая, сохраняя ритмическую пульсацию, построена путем поочередного вступления партий в восходящем порядке - AI, AII и SI+SII - с одним и тем же словесным текстом (из предыдущего куплета), с использованием полифонического приема имитации. Дальнейшее развитие представлено наложением текста (из первого раздела) в исполнении мужского хора: *De mă chinui ziua-ntreagă,..... /*, в то время как женские партии сначала расппевают *bădiță măi*, затем, со всеобщей сменой размера 2/4, многократно скандируют *bădiță!* Все эти наложения сливаются в едином *Pe-мажорном* аккорде хора (с включением в него ноты *mi* - второй ступени) с продолжительностью звучания почти 11 тактов; на последних 5 тактах звучит инструментальный квартаккорд, состоящий из звуков миксолидийского лада *pe* (за отсутствием *si* и самой терции *fa#*). Этот красиво звучащий «диссонанс» порождает звуковое ощущение заключения, заменяя привычное ожидаемое финальное тоническое трезвучие.

Пятая часть *Cîntece de șezătoare* завершается на *ff*. Несмотря на гармонические признаки *D-dur*, при ключе фигурирует *соль#* как указатель лидийского лада, однако композитор отменяет его, заменяя на *соль бекар*, и лишь за 2 такта до финального аккорда он вводит *соль#* как звук в составе *DD₇*. Все перечисленные музыкальные средства обеспечивают коде части характер финала-апофеоза.

Объемная, динамичная, разнообразная по своим музыкальным средствам, украшенная одним из оригинальных молдавских фольклорных жанров – *Strigături*, пятая часть Кантаты Е. Мамота по праву может считаться драматургическим центром произведения. Дополненная сценическим действием, она вполне могла бы стать частью оперы в народном стиле. Композитор, точно следуя фольклорному тексту, многогранно использовал разнообразные ритмы (синкопированные, ритмические пульсации молдавских танцев), лады народной музыки (смешанные и однородные), ярко передающие смысловые нюансы и интонационное движение в диалоге персонажей.

VI часть – *Dragu-mi-i și mult mi-i drag* – содержит признание в любви к родному краю от первого лица: *Dragu-mi-i și mult mi-i drag / Să trăiesc pe-acest frumos meleag / Dragu-mi-i să ies în zori / Între spice între flori / Să lucrez câmpiile / S-ascult ciocârliile / Unde luce soarele / Și șoptesc izvoarele /*.

Рассматриваемая часть написана в трехчастной репризной форме с контрастной серединой по схеме (A B A₁). Первый раздел, следующий за небольшим инструментальным вступлением (11 т.), изложен в темпе *Moderato* в размере 4/4 в тональности *F-dur*. Основную тему от ее варьированного повтора отделяет 12-тактовый инструментальный проигрыш, не содержащий знакомых интонаций и не отличающийся особым развитием. По окончании раздела звучит инструментальный эпизод, ритмический рисунок которого представлен преимущественно триолями. В последних двух тактах его звучит основной мотив, которым открывалась данная часть, но уже на основе доминанты к *D-dur* – тональности средней части B.

Следующий, средний раздел (B) в темпе *Lento*, в характерном для танцевальной молдавской музыки размере 6/8, вносит существенный контраст. Распевая большинство слов каждой из четырех строк, с вокализмом после каждой на слог «*la*», весь хоровой состав выдерживает ритмическую пульсацию молдавской хоры (такой ритм в сочетании с медленным темпом передает характер хоры).

Начало репризы – незначительно варьированного повторения первого раздела – предвещает последний из трех тактов середины, где звучит основной мотив раздела A. Репризу композитор снабдил ремаркой *Maestoso*, которая оказывается не столько темповым обозначением, сколько указанием на характер звучания. В конце части композитор вводит трехголосный хорал крупными длительностями, исполняемый по антифонному принципу чередования мужских и женских голосов. В заключении хор застывает на длительной педали. Динамика, указанная в начале данной части, не изменяется, и предполагаемого кульминационного роста на мелодически укрупненных словах по окончании произведения не наблюдается.

Сценическая кантата *Cîntece de șezătoare* Е. Мамота воплощает образы народной поэзии с помощью соответствующих музыкально-выразительных средств из арсенала музыкального фольклора, среди которых выделяются музыкальные интонации и мелодии фольклорного типа, песенно-танцевальные жанры, ритмы молдавских танцев, лады народной музыки. Чередование разножанровых вокально-хоровых и инструментальных

эпизодов формирует своего рода кантату-сюиту, веноч популярнх песен и танцев. Не усложняя ни хоровые партии, ни инструментальное сопровождение, обращаясь к популярным поэтическим текстам, придерживаясь принципа узнаваемости «музыки на слуху», композитор выдерживает в произведении стиль «простой и понятной народу» музыки.

Библиографические ссылки

1. *Compozitori și muzicologi din Moldova = Композиторы и музыковеды Молдовы: Lexicon biobibliografic.* Alcăt. G. Ceacovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992.
2. NOICA, C. *Pagini despre sufletul românesc.* Ed. a 2-a. București: Humanitas, 2000. ISBN 978-973-50-00615
3. STANILOAE, D. *Reflecții despre spiritualitatea poporului român.* București: Elion, 2002. ISBN: 973-85040-9-0
4. *Dicționar de termeni muzicali.* București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.