

78.03(478)
T80

**TRADITII SI INOVATII
ÎN MUZICA SECOLULUI
AL XX-LEA**

**ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ
В МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

78.03(1175)
T 86

COMISIA NAȚIONALĂ A REPUBLICII MOLDOVA PENTRU UNESCO
НАЦИОНАЛЬНАЯ КОМИССИЯ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
ПО ДЕЛАМ ЮНЕСКО

Academia de Muzică "G. Musicescu"
Академия музыки имени Г. Музическу

**TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN
MUZICA SECOLULUI
AL XX-LEA**

**ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ В
МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

MATERIALELE CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE INTERNAȚIONALE
МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

18/11/10) 17002

CZU 78
T80

COLEGIUL DE REDACȚIE:

prof. univ. S.Țircunova (redactor responsabil),
prof. univ. C.Rusnac, prof. univ. V.Axionov, T.Osmochescu.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

проф. С.Циркунова (ответственный редактор),
проф. К.Руснак, проф. В.Аксенов, Т.Осмокеску.

Sunt caracterizate unele tradiții reînviată și tendințe noi în muzica națională și universală din sec. XX.

Studiile sunt adresate compozitorilor, muzicologilor, profesorilor și studenților instituțiilor muzicale speciale, cercetătorilor în domeniul teoriei și istoriei muzicii, etnomuzicologiei.

Характеризуются обновление традиций и новые тенденции в национальной и мировой музыке XX века.

Статьи адресованы композиторам и музыковедам, педагогам и студентам специальных музыкальных учебных заведений, специалистам в области теории и истории музыки, музыкальной фольклористики.

CUPRINS

Cuvânt înainte	5
<i>E.Zinkevici. Facultas ludendi ale postmodernului muzical</i>	8
<i>M.Skrebkova-Filatova. Privire generală asupra evoluției fenomenului pitoresc în muzică (de la Vivaldi la Respighi)</i>	16
<i>D.Voiculescu. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX</i>	23
<i>A.Kenigsberg. Elemente vechi și noi în operele lui Puccini</i>	28
<i>V.Konnov. Opera "Salomea" de Richard Strauss (dezvoltarea tradițiilor operelor romantice germane în sec.XX).</i>	35
<i>V.Axionov. Tradiții și inovații în muzica instrumentală a lui I.Stravinski</i>	43
<i>E.Cigariova. Muzica spirituală în creația lui Alfred Schnittke</i>	52
<i>V.Melnic. Opera "Chocforele" de Aurel Stroe</i>	58
<i>R.Aladova. Influențe literare asupra operei bielorusă: tradiții și inovații</i>	66
<i>V.Tcacenco. Un aspect al rock-esteticii</i>	71
<i>I.Miliutina. Reflecții asupra proceselor integraționale în sistemele de stil și de gen: realizări și pierderi</i>	79
<i>S.Țircunova. Elemente vechi și noi în sonata compozitorilor din Moldova</i>	88
<i>T.Berezovicova. Aspecte ale integrității ciclului de suită instrumentală în creația compozitorilor din Moldova</i>	95
<i>E.Mironenco. Tendințe noi în creația compozitorilor din Moldova (anii 90)</i>	104
<i>G.Cociarova. Procedee facturale noi, influențate de folclorism, în muzica compozitorilor din Moldova</i>	112
<i>E.Florea. Folclorul în lumina culturii muzicale moderne</i>	117
<i>S.Badrajan. "Cântecul miresei" — funcționalitate, aspecte ale problemei stratificării diacronice</i>	124
<i>G.Cealcovschi-Mereșanu. Unele reflecții referitoare la geneza colindei la români și alte popoare</i>	127
<i>Z.Stolear. Evreii în cultura muzicală din Moldova</i>	131
<i>L.Reaboșapca. Particularități ale muzicii pentru pian din sec.XX</i>	135
<i>I.Suhomlin. Trăsături arhetipale în orientarea estetică a creației lui G.Ciobanu ("Pentaculus" și "Pentaculus minus")</i>	138
<i>M.Beliș. Aspecte ale sintetizării genurilor în cantata "Cine scutură roua" de V.Zagorschi</i>	146

СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии	3
Е. Зинькевич. <i>Facultas ludendi</i> музыкального постмодерна	8
М. Скребкова-Филатова. Проблемы эволюции живописности в музыке (от Вивальди до Респиги).	16
Д. Войкулеску. Выразительные возможности новых полифонических тех- ник в XX веке.	23
А. Кенигсберг. Старое и новое в музыкальном творчестве Пуччини.	28
В. Коннов. Опера Рихарда Штрауса "Саломея" (к вопросу о традициях немецкой романтической оперы в XX веке).	35
В. Аksenov. Традиции и инновации в инструментальной музыке И. Стра- винского	43
Е. Чигарева. Духовные жанры в творчестве Альфреда Шнитке.	52
В. Мельник. Опера "Хозфоры" Аурела Стросе.	58
Р. Аладова. Белорусская опера в ее связях с литературой: традиции и новаторство.	66
В. Ткаченко. Об одном аспекте рок-эстетики.	71
И. Милюткина. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции: обретения и потери.	79
С. Циркунова. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы.	88
Т. Березовикова. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы.	95
Е. Мироненко. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг.	104
Г. Кочарова. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы.	112
Е. Флора. Фольклор в контексте современной музыкальной культуры.	119
С. Бадражан. "Песня невесты" — особенности функционирования и диахронической стратификации.	124
Г. Чайковский-Мерешану. К вопросу о генезисе колядки у румын и дру- гих народов.	127
З. Столяр. Евреи в музыкальной культуре Молдовы.	131
Л. Рябошапка. Некоторые особенности фортепианной музыки XX века.	135
И. Сухомлин. Архетипальность как компонент эстетической ориента- ции в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений "Pentaculus" и "Pen- taculus minus").	138
М. Бельх. Тенденции жанрового обогащения в кантате В. Загорского "Кто росу сбивает"	146

CUVÂNT ÎNAINTE

Culegerea de față cuprinde rezumatele comunicărilor ținute de către specialiștii în studierea artei muzicale la conferința științifică internațională "Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea", care a avut loc în toamna anului 1995 la Chișinău.

După cum a menționat dl Constantin Rusnac — Secretar General al Comisiei Naționale a Republicii Moldova pentru UNESCO, rector al Academiei de Muzică "G.Musicescu", profesor universitar, în ultimii ani, în pofida anumitor greutăți și obstacole de ordin financiar, evoluarea unor anumite conferințe, simpozioane, seminare dedicate problemelor cultural-științifice, a căpătat un caracter sistematic. Să amintim Sesiunea științifică anuală pe care o realizează Institutul de Istoria și Teoria Artei al Academiei de Științe. Printre cele mai de seamă manifestări cultural-științifice putem numi Congresul al XVIII-lea al Academiei Româno-Americane de Științe și Arte (Chișinău, 1993), Simpozionul internațional "Arta din perioada postbelică: valori și nonvalori", organizat de către Institutul de Istoria Artei "George Oprescu" al Academiei Române împreună cu Institutul de Istoria și Teoria Artei al Academiei de Științe a Moldovei în anul 1994.

În cadrul acestor simpozioane, problemele muzicale erau prezentate destul de modest, deoarece muzicologia se manifesta ca parte integrantă a sistemului de științe umaniste. Acțiunile științifice consacrate subiectelor pur muzicale se realizează la Chișinău mai rar. În această ordine de idei poate fi numită conferința muzicologică organizată de Academia de Muzică "G.Musicescu" care a avut loc la sfârșitul anului 1993, masa rotundă din cadrul ediției a V-a a Festivalului internațional "Zilele muzicii noi" (Chișinău, 1995).

Actuala conferință este mai amplă, mai reprezentativă nu numai din punctul de vedere al numărului de participanți, ci și a problemelor abordate. O putem aprecia drept prima manifestare muzicologică în cadrul Universității de vacanță inițiată de Comisia Națională a Moldovei pentru UNESCO cu participarea profesorilor Academiei de Muzică "G.Musicescu", a membrilor Uniunii compozitorilor și muzicologilor, a cercetătorilor Academiei de Științe și a oaspeților sosiți din România, Rusia, Ucraina, Bielorusia. Oaspeții conferinței au prezentat șapte comunicări, celelalte cincisprezece sunt realizate de către muzicologii chișinăuieni.

Deși conferința are un generic foarte amplu dar totuși integru, comunicările concrete dezvăluie diferite ipostaze ale problemei de bază. Diversitatea subiectelor discutate ar putea fi sistematizate în următoarele trei compartimente. Primul compartiment axează unele subiecte de ordin general. Cel de-al doilea cuprinde studii referitoare la folclorul muzical și influența

lui asupra creației componistice moderne. Baza celui de-al treilea compartiment o constituie analiza operelor unor reprezentanți de frunte ai muzicii contemporane.

Printre problemele de ordin general, se cere a fi menționată categoria de postmodernism în arta muzicală. După opinia dnei Elena Zinkevici — doctor habilitat, profesor universitar, șefa catedrei Istoria muzicii a Academiei de Muzică din Kiev, cele mai primejdioase experimente postmoderne înseamnă înlocuirea operei muzicale compuse cu diverse tendințe aleatorice hiperbolizate, sau cu diferite acțiuni caracteristice teatrului instrumental absurdist. O altă opinie cu privire la teatrul instrumental o exprimă Viktor Elkinovski — teoretician și compozitor din Moscova. În optica lui, teatrul instrumental, inclusiv și cel în cadrul căruia se utilizează muzica notată cu niște semne special inventate, îi dă compozitorului și interpretului o anumită posibilitate de a-și dezvolta fantezia creatoare.

Aspecte ale semanticii muzicale sunt abordate de dl Dan Voiculescu — doctor, profesor universitar la Academia de Muzică "G.Dima" (Cluj-Napoca) și dna Marina Skrebkova-Filatova — doctor habilitat, profesor universitar la Conservatorul "P.Ceaikovski" (Moscova). Dl Voiculescu explică valoarea expresivă a noilor tehnici polifonice, iar dna Skrebkova-Filatova analizează unele tendințe picturale în muzică. În paginile culegerii mai sunt examinate și raporturile muzicii cu literatura. Drept dovadă servește comunicarea dnei Radoslava Aladova — doctor, conferențiar universitar al Academiei de Muzică din Minsk. Reflectarea prin mijloacele muzicale a unor concepții filozofice este abordată de dna Victoria Tcacenco — doctor în studiul artelor (Academia de Muzică "G.Musicescu", Chișinău). Ea analizează unele motive subconștiente de tip nirvana specifice fenomenelor respective ale muzicii rock. Elena Mironenco — doctor, conferențiar universitar la Academia de Muzică "G. Musicescu" urmărește tendințele curente de renaștere a subiectelor biblice în creația compozitorilor din Moldova.

Majoritatea comunicărilor prezentate de către profesorii Academiei de Muzică "G.Musicescu" este consacrată trăsăturilor de gen și de stil ale artei componistice din Moldova. În această ordine de idei de menționat referatele doctorilor în studiul artelor Izolda Miliutina "Reflecții asupra proceselor integraționale

în sistemele de stil și de gen: realizări și pierderi", Ludmila Reaboșapcă — "Particularități ale muzicii pentru pian din sec.XX", Svetlana Țircunova — "Ele-mente vechi și noi în sonata compozitorilor din Moldova".

Diferite aspecte ale folclorului muzical din Moldova sunt abordate de către dna Eleonora Florea — doctor în studiul artelor, profesor universitar, dl Gleb Ceaicovschi-Mereșanu — profesor universitar, doctoranda Svetlana

Badrajan, dl Petru Stoianov — doctor habilitat, cercetător științific principal la Academia de Științe a Moldovei. Dezvoltarea folclorului evreiesc și a muzicii culte evreiești în Moldova postsovietică este urmărită de dl Zinovie Stolear — cercetător științific principal la Academia de Științe. Fenomenului de folclorism în creația componistică din Moldova îi este dedicată comunicarea dnei Galina Cociarova — doctor, conferențiar universitar la Academia de Muzică "G.Musicescu".

Un loc aparte îl ocupă studierea tradițiilor și inovațiilor în creația unor clasici ai muzicii moderne. Eugenia Cigariova — doctor, conferențiar la Conservatorul "P.Ceaikovski" (Moscova), analizează ultimele opere semnate de Alfred Schnittke. Trăsăturile specifice muzicii instrumentale a lui I.Stravinski le dezvăluie dl Vladimir Axionov — doctor habilitat, profesor universitar (Chișinău). Dna Ala Kenigsberg — doctor habilitat, profesor universitar și dl Vladimir Konnov — doctor habilitat (Sankt-Petersburg) prezintă o viziune nouă asupra căilor de dezvoltare a teatrului liric, respectiv, în operele lui G.Puccini și în opera "Salomea" de Strauss. Dna Victoria Melnic — doctor în studiul artelor (Chișinău) dezvoltă specificul interpretării genului de operă în creația lui Aurel Stroe.

Importanța materialelor publicate constă nu numai în abordarea științifică a fenomenelor puțin studiate, ci și în promovarea procesului muzical-didactic. Sperăm, că prima conferință muzicologică din cadrul Universității de vacanță, realizată sub egida Comisiei Naționale a Republicii Moldova pentru UNESCO, să devină o temelie trainică a următoarelor manifestări științifice și culturale.

COLEGIUL DE REDACȚIE

FACULTAS LUDENDI МУЗЫКАЛЬНОГО ПОСТМОДЕРНА

Совершенно очевидно, что сбывается пророчество Йохана Хейзинги, еще в 1930-е гг. писавшего, что усиление агонального (состязательного) чувства "движет мир в сторону игры"¹. В музыке XX века это стало одной из ведущих тенденций, отличающих его от века XIX (слишком "серьезного", по мнению Й. Хейзинги): вспомним игру со стилями в полистилистике, игру со "структурами" в алеаторике, с исполнителями и слушателями — в хеппенинге и т.д.

Но "игровой элемент" в XX веке не только "прибавляет в весе", меняется и его качество. *Facultas ludendi* (игровая способность), "чистейшей и высшей демонстрацией" которой Й. Хейзинга считал музыку², проявляет себя по-разному в разных историко-стилевых контекстах. Нынешняя реальность большинства композиторских школ "постсоветской формации" — их вступление в эру постмодерна — наиболее открыто проявляет себя в музыке молодых. Почему постмодерн, уже более 30 лет выгодно чувствующий себя в западном искусстве, "догнал" нас именно сейчас — вопрос отдельный, требующий разнонаправленного анализа. Рассмотрим лишь один — игровой — аспект этой новой для нас ситуации (опираясь на материал молодежных форумов и фестивалей, преимущественно — киевских).

Для начала — расширим радиус размышлений привлечением факторов, часто остающихся вне музыковедческого внимания. Обратимся к названиям современных произведений. "Номинативный анализ" исполняющейся музыки дает богатую пищу для умозаключений. Взглянем на афишу одного из последних молодежных композиторских международных фестивалей в Киеве. Здесь фигурируют такие названия произведений: "...В легком дыхании", "Со дня на день", "Последнее слово", "Доказательство против сумасшедшего", "Когда утомленное сердце...", "Эти осколки льда", "Маленькие тайники"... Что это? Возврат к тотальной программности? Каков смысл этой странной вербализации искусства, априорно не поддающегося словесному описанию? И явление это вовсе не локально. Вот программы других недавних фестивалей современной музыки. Ленинград, 1991: "Преломленное время", "Раньше или позже", "Птицы в искривленном пространстве II". Москва, 1992: "Лучи далеких звезд в искривленном пространстве", "Танцество", "Утро после несчастья", "Отзвуки ушедшего дня". Второй Киевский Форум, 1993: "Соната ожидания", "Диалог с собственным отражением в зеркале", "Лицом к звездам", "Отлетающим птицам". На Киевском Форуме-94 из 42 инструментальных произведений (украинских и зарубежных) только 5 имели при-

вычные написания (типа Трио, Вариации), остальные были "беллетризованы". На этом фоне сочинение Михаэля Фельтмана (Германия) с вызывающим заголовком "Без названия" (и без всяких литературных пояснений, на которые не скупились другие) выглядело как подчеркнутое нежелание "тусоваться".

Безусловно, программные названия — не новость в музыке. Новое здесь другое: *объект и функция* декларируемой программы. Известно, что в программном пласте европейской романтической традиции доминирует предметность, персонажность, порой сюжетная развернутость: "Картинки с выставки", "Пинии Рима", "Франческа да Римини", "Облака", "Игра воды", "Ученик чародея", "Девушка с волосами цвета льна", "Битва гунинов", "Послеполуденный отдых Фавна".

Встречается ли сейчас что-либо из привычного арсенала образности? Да. Например, море. Это, видимо, один из вечных образов в музыке, и почти на каждом, самом авангардном современном фестивале найдутся два-три "моря". Но в отличие от известных музыкальных "мари" (Римского-Корсакова, А.Рубинштейна, Глазунова, Дебюсси, Чюрлениса) "Море" Олофсона Кента (Швеция) для гобоя, трех кларнетов, фагота, валторны и контрабаса (Киев, Форум-94) вдохновлено не морской стихией, а ее "живописным переводом" — картинами и скульптурами П.Йонссона. Отсюда не встречающийся ранее в "морской программе" акцент на "выразительности человеческого тела, постепенно погружающегося в воду" (авторское пояснение).

Еще один опус на Форуме-94, напоминавший о традиции, — сочинение для гобоя соло Карела Волянского (Израиль) с сюжетно-развернутым названием: "Пять полетов бабочки-однодневки". Это еще одна сквозная нить программной музыки — так сказать, энтомологическая, начатая Франсуа Великим (с самым богатым ассортиментом насекомых — "Пчела", "Бабочка", "Монка"), продолженная Римским-Корсаковым (знаменитым "Полетом шмеля") и разнообразными "бабочками" — Грига, Шумана, Дебюсси и др.

Что же касается подавляющего большинства произведений, то их программы предельно *субъективизированы*. Названия имеют *абстрактно-номинативный* характер ("Прикосновение", "Последнее слово", "Со дня на день" и т.п.), и многие из них (в виде фразеологических оборотов или "осколочных структур") звучат как первая строка стихотворения, которая, как известно, и служит часто его наименованием: "Когда угнетенное сердце..", "В легком дыхании...", "В ожидании себя...".

Было бы напрасно искать в этой музыке "овеществления" заявленных программ. Уровень связи между названием и заключенной в музыке информацией здесь примерно тот же (если не ниже), что и на заре программности в миниатюрах французских клавесинистов с их одинаково галантными, оде-

тыми в кружева мордентов “Жнецами” и “Вязальщицами”, “Египтянками” и “Венецианками”. Сколь бесполезен был спор, разгоревшийся в свое время во французской печати о том, кого изобразил Франсуа Куперен в своей пьесе “La Soupe en pot” — себя, свою жену или кузину, столь же бессмысленны попытки “материализовать” (вербализовать) “Прорастание тишины”, “Эти осколки льда”, “Доказательство против сумасшедшего”. А если у кого-то возникнет искушение связать пьесу для четырех саксофонов Е.Костицына “В легком дыхании” с почти одноименным рассказом И.Бунина “Легкое дыхание”, то он будет глубоко неправ и, заглянув в буклет, обнаружит в авторском комментарии ссылку на один из эпизодов Второй книги Моисея Ветхого Завета как на программную основу. Иными словами, авторы “структурируют свои переживания” (как определял В.Шкловский функцию заголовка) на путях столь далеких ассоциаций, что каждый слушатель с полным правом может “снимать” с произведения свою информацию — согласно своему музыкальному и жизненному опыту. Беллетризованные же заголовки лишь мешают этому, “умерщвляют восприятие” (Г.Орлов).

Чему в конечном итоге служат эти названия? Вот тут-то мы и возвращаемся к вопросу об игре в ее современных — *прагматических* модификациях. Вы подходите к афише и, вместо привычных “квartetов”, “сонат”, “концертов”, навешающих на музыкального неопита эвоту, читаете: “Вот так начинается что-то дьявольское...”, или — “Доказательство против сумасшедшего”, или — “Прогулки в пустое...”. Чувствуете? Вас уже зацепило, вы заинтригованы, в вас проснулся детективный азарт и вы готовы мчаться на концерт выяснить, что скрывается под столь заманчивыми обещаниями. Это же старый прием “рыночной экономики”! Его отлично знали и использовали наши предки, когда, издавая книги, писали в подзаголовках: “зело пречюдная и удивления достойная гистория”, или — “страха и ужаса исполненная и неизреченного удивления достойная гистория”. Одним словом, в произведениях молодых композиторов повысилась *экспрессивная* роль заглавий (а значит и их коммуникативность) — ради *рекламной* функции. Заглавие стало яркой “упаковкой”, в которую завернут товар, от ее дизайна зависит покупательский успех. А пышные авторские комментарии в буклетах — дополнительный декоративный аксессуар этого дизайна. Таким образом, вы еще до начала концерта втянуты в игру, где автор выступает великим мистификатором, завлекающим вас в свои сети, чтобы продолжить с вами игру уже на концерте.

Итак, чем же в корне отличается “игровая ситуация” в постмодерне от *facultas ludendi* музыки вообще? Своей *заданностью*. Вместо имманентно присущего музыке игрового начала — сознательная и подчеркнутая установка на игру. Установка эта декларируется авторами в названиях (например,

"Полифонические игры" А. Гринберга), в комментариях, в указаниях исполнителям. Анна Игнатович (Польша) — участница Варшавской осени-93, прямо заявляет: "Сочинение музыки — это моя любимая игра... Моя мечта — чтобы исполнители и слушатели забавлялись так же хорошо, как я" (Из буклета "Варшавская осень-98"). А вот пояснения композитора Тань Дуни (на той же "Осени") к своему произведению "Круг с четырьмя Трио, дирижером и аудиторией": "Представляю себе это произведение как обряд, в котором принимают участие музыканты, дирижер и публика... Это круг, который охватывает весь зал, а дирижер здесь — главный жрец... Хотелось бы, чтобы перед концертом слушатели внимательно прочитали указания, касающиеся их участия в исполнении этого произведения. В трех его местах публика должна подключиться к музыкантам. Перед исполнением произведения дирижер репетирует с публикой эти фрагменты..."

Аналогичные игры между композитором, исполнителями и слушателями разыгрываются и на киевских форумах. Не отягощенные опытом общения с подобным искусством (для многих знатоков и любителей современная зарубежная музыкальная культура до сих пор *terra incognita*: столбовая дорога соцреализма старательно огибала "зараженные" авангардом зоны) и исполнители, и аудитория (в основном, молодая) искренне забавляются, ощущая себя участниками потешного действия, да еще с привкусом "ереси", "бунта". И если в большинстве случаев отправным толчком для разгадки авторских ребусов являются названия, то в упоминавшейся работе М. Фельтмана ("Без названия") слушательская фантазия была "отпущена". И каждый мог по-своему трактовать "сверхреальность" этой пьесы, где художественным полем было молчащее пространство, а инструменты (бас-кларнет, виолончель, фортепьяно) пытались "прорваться" сквозь его безмолвие. В попытках освоить "связную речь" они "выталкивали" в тишину звуки-крики, исполненные агрессивной энергии. Но им так и не дано было научиться "говорить" и слиться в согласном ансамбле.

Та же задача — "овладения речью" — была, по сути, поставлена и в опусе В. Полевой "Прогулки в пустоте" для инструментального секстета. Автор прокомментировал его как хеппенинг, где самими музыкантами во главе с дирижером инсценируется своего рода акт творчества. Здесь были "отпущены" оркестранты, которые во всю резвились, "добывая" звуковой материал всеми возможными способами, заполняя акустическое пространство звуковым "мусором". Возникает ситуация, альтернативная той, что сложилась — за века становления — в коллективном исполнительстве, в которую Генрих Орлов (нарочито утрируя) называет "обезличиванием" музыканта: у каждого из исполнителей — "своя партия, состоящая из мелодических фрагментов, фигураций, ритмических формул или отдельных нот. С этими

обрывками чужих мыслей перед глазами, зажатый между волями композитора... и дирижера, он лишен... возможности проявить свою артистическую индивидуальность... Его вклад в исполняемую музыку еще более деперсонализируется в неизбежных унисонах и удвоениях...³ Опус В.Полсвой и ему подобные — напротив — отмечены “плюралистическим персонализмом”, который приводит, в конце концов, к хаотическому нагромождению звучностей (вспоминаются вырвавшиеся из-под дирижерского контроля музыканты в “Репетиции оркестра” Феллини). Предел звуковой вакханалии кладет автор: поднимаясь из зала на сцену, композитор останавливает распавшихся музыкантов, отстраняет пианиста и начинает играть *guasi*-баховский хорал. Этот “плоток” чистой классики действует отрезвляюще, к фортепиано присоединяется секстет, и строгое звучание “высокой речи” объединяет все — до того разрозненные — исполнительские интенции. Игра окончена...

Очередной вывод: “прибавляя в весе”, игровой элемент обедняется — он утрачивает “освященность” (Й.Хейзинга). Внешние формы игры вытесняют из нее эстетический фактор, и нарушение этого равновесия возвращает игру к ее истокам, к “самодостаточной” игре в чистом виде (вспомним признание Анны Игнатович). Подобную “самодостаточную” игру Ю.Лотман объясняет как “непродуктивную деятельность, где мотив лежит не в *результате*, а в самом *процессе*”⁴.

Мутациями, которым подверглась *facultas ludendi* музыки в постмодерне, обусловлены и многие другие его сущностные признаки, к примеру, комментирование (авторские пояснения для исполнителей и слушателей). Задачи пояснения содержания произведения такие комментарии не ставят; они разъясняют скорее задачи аналитические, технические, игровые. Приведем примеры: “В основе концепции произведения — процесс развития интервальной структуры” (И.Гайдено. “Метаморфозы” для баяна, скрипки и виолончели); “Автор исследует изменения “персонажей” пьесы с помощью изменения концепции восприятия времени” (С.Шмилович); “Концепция произведения исходит из метафизического аспекта смерти как события, основанного на времени” (Я.-Б.Боллен. “Вакуум. Ламенто” для скрипки и фортепиано); “Идея бесконечности всего сущего формирует концепцию произведения” (И.Тараненко. “*Ab ovo ad infinitum*” для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и магнитной пленки). Создается впечатление, что главное для авторов — научное исследование проблемы времени.

Вытесняемый из произведения эстетический фактор возмещается априорной поэтической или философской авторской “привязкой”. “Неовещественная” художественная энергия сублимируется в словесном пояснении. Примат игрового начала требует расширенной инструкции (расшифровки

“условий” игры). В результате музыка “пропитывается словом и словесностью”.⁵ В литературно-аналитический комментарий превращается и заглавие, и пространные программы, и даже само произведение, выступающее как бы анализом самого себя. Таков опус В.Полесой, представляющий собой своего рода метафору творчества: рождение произведения из хаоса наплывающих, туманных образов, неясных ощущений.

Другой признак постмодерна, непосредственно связанный с его *facultas ludendi* — *освобожденность от жанровых обязательств*. Жесткие жанровые привязки, когда название совпадало с жанровым определением (симфония, увертюра, рапсодия и т.п.) или уточняло его (Испанское каприччио, Венгерская рапсодия, Карпатский концерт и т.п.) нарушались и раньше, проявляясь в таких заголовках как “Музыка для ...” (струнных, духовых и т.п.) “Композиция для...” (хора, оркестра). Затем позволились и совсем уж нейтральные: “Конструкция” (“Иллюзорные конструкции” П.Шиманского — Форум-93), “Работа ...” (“Новая работа для флейты, фортепиано и ударных” Дж.Гитека — Ленинградская весна-91), “Материал...” (“Материал для произвольного состава инструментов” Корнелиуса Кардью — Варшавская осень-93). Модифицируются и привычные названия, появляются “Музыка для друга” (не эхо ли на “Каприччио на отъезд возлюбленного брата?”) или — эдак “простенько” — “Красивая музыка №4” (А.Рабинович — Альтернатива-90).

Жанровые определения формировали слушательскую установку, очерчивая “сферу понимания” (В.Шкловский) произведения. В искусстве постмодерна произведения не поддаются жанровым определениям. Некоторые участники Форума-94 прямо декларировали неприятие “парализующего благоговения перед жанром” (Этерт Мориц, Германия). Их сочинения — это *тексты*, полностью эмансипированные от каких-либо жанровых намеков. Французский структуралист Ролан Барт считает, что “текст принципиально отличается от... произведения:

это не эстетический продукт, а знаковая деятельность;

это не структура, а структурообразующий процесс;

это не пассивный объект, а работа и игра” и т.д.⁶

Нить его рассуждений подхватывают другие исследователи. “Теперь произведение — это “текст”, т.е. сопоставить его можно не с домом, выстроенным с фундамента до крыши, а с кучей камней, досок и прочих материалов, из которых можно построить дом”.⁷ Текст — это “поток письма, в который можно войти дважды и трижды. ...он может начинаться и кончиться чем угодно и одинаково долго тянется во всех направлениях — континуум невесомости”.⁸

Все это в полной мере относится к опусам М.Фельтмана (“Без названия”), И.Тараненко (“Ab ovo ad infinitum”), Г.Овчаренко (“Качалась тышина

в небе"), С.Шмидовича (Трио №1) и др. — в них тоже можно в любой момент "войти и выйти". В них и подобных им "текстах" главенствует "первичная" звуковая материя — все эти разрозненные звуки, выкрики, дуновения и постукивания, перемежаемые более осмысленными фрагментами, — из всего этого слушатель формирует смысл, превращаясь таким образом в полного смысле слова в сотворца исполняемого опуса.

Отказ от жанровых, драматургических, композиционных правил означает сознательную установку на *деконструктивность* целого. Здесь достаточно большая амплитуда: от фрагментарного дискурса до преднамеренного хаоса. Каждый фрагмент может измеряться одним звуком, подчеркиваться долгими "зависающими" паузами и даже визуально: у Я.-Б. Боллена (Нидерланды) исполнители (скрипач и пианист) в конце каждого фрагмента генеральной паузы застывают в "позиции" последнего звука. Принцип преднамеренного хаоса представлен в опусе В.Полевой, где композитор моделирует "свалку" звукового мусора, словно развертывая метафору А.Ахматовой "Когда б вы знали, из какого сора растут цветы, не ведая стыда". Вариант "свалки как картины мира" представляет собой опус И.Тараненко для фортепианного квинтета и магнитной пленки, где сталкиваются в одновременности различные музыкальные "экспонаты": фрагменты из музыки к кинофильму "Иисус Христос", украинская баллада "Да любил парень распрекрасную девку" в исполнении фольклорного ансамбля, авторские импровизации и т.д. Все это должно символизировать идею "бесконечности всего сущего" (авторский комментарий). "Музыкальная суспензия" И.Тараненко не нова ни по структурно-композиционному замыслу, ни по философской "начинке" глубоко-мысленного авторского пояснения, но зато убедительно иллюстрирует типичный для эры постмодернизма эклектизм как конструктивный принцип творчества.

Вернемся к риторическому вопросу, прозвучавшему в начале статьи: почему постмодерн "догнал" нас именно сейчас? Мы привыкли во всем видеть глубокий, социально детерминированный смысл и продолжаем — по инерции — искать его теперь. А может быть сегодня, когда арацхесвицы в искусстве нет, это всего лишь обычная "детская болезнь", попытка показать свою инакость? Однако же не случайно постмодерн с его восприятием жизни как хаоса (а многие считают это специфической постмодернистской эпистемой) вошел в резонанс с нашим искусством именно тогда, когда мы все — всей бывшей страной — "впали в хаос", стремясь выбраться из-под обломков старого мира и построить на его развалинах мир новый?! В связи с этим название постмодернистского опуса В.Полевой "Прогулки в пустоте" вызывает дополнительные смысловые свечения. Вспомним, с чем связывает *пустоту* Г.Гессе, описывая прошлое (напомним: действие "Игры в бисер" отне-

сено на сотни лет вперед, так что "прошлое" романа — это время Г.Гессе, "настоящее" — наше время): "Неуверенность и неподлинность духовной жизни того времени, во многом другом отмеченного энергией и величием, мы, нынешние, объясняем как свидетельство ужаса, охватившего дух, когда он в конце эпохи вроде бы побед и процветания, вдруг оказался лицом к лицу с пустотой, с большой материальной нуждой, с периодом политических и военных гроз, с внезапным недоверием к себе самому, к собственной силе и собственному достоинству, более того — к собственному существованию".⁹

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992. С.225. ⁹
2. Там же. С.211.
3. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон — Санкт-Петербург. 1992. С.205.
4. Лотман Ю. Игра// БСЭ. Т.10. С.31.
5. Михайлов А.В. Концепция произведений искусства у Теодора Адорно//О современной эстетике. М., 1972. С.164.
6. Барт Р. Семиология как приключение//Мировое дерево. М., 1993. С.81
7. Якимович А.К. Магические игры на горизонтальной плоскости// Мировое дерево. М., 1993. С.132.
8. Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе// Знамя. 1991. №1. С.227.
9. Гессе Г. Игра в бисер. М., 1992. С.31-32.

REZUMAT

În articol sunt abordate unele aspecte ale jocului artistic în muzica postmodernului, funcțiile titlurilor programatice izbitoare ale operelor componistice și ale comentariilor de autori, raporturile ipostazelor estetice și programatica creației artistice postmoderniste.

ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ ЖИВОПИСНОСТИ В МУЗЫКЕ

(от Вивальди до Респи)

Явление музыкальной живописности упоминают многие авторы, исследующие особенности оперных, балетных, хоровых, камерно-вокальных жанров, киномузыки и т.д. Вместе с тем, чертами живописности обладают также чисто инструментальные произведения — оркестровые, ансамблевые, сольные, — отмеченные особой красочностью, картинностью, “зримостью” музыкальных образов. В первую очередь, это сочинения, связанные с литературно-поэтической программой того или иного типа: от достаточно обобщенной, преломленной лишь в названии (“Размышления”, “Грезы”), до весьма пространной и детализированной (как в “Фангастической симфонии” Берлиоза). Импульс живописности может исходить также со стороны изобразительных искусств. Масштабы, жанры, формы, исполнительские составы инструментальных произведений, обладающих “живописными” чертами, весьма разнообразны — это могут быть как миниатюрные пьесы, так и многочастные симфонии и сюиты. Попробуем определить, какими чертами отличаются подобные произведения и какова историческая эволюция категории живописности в музыке.

На наш взгляд, эта категория может иметь несколько значений. Наиболее широкое относится к тем явлениям инструментальной музыки, в которых отчетливо наблюдается “наклоненность” (или “наклонение”) музыки к искусству драмы, театра, сцены. Правда, в этом случае не имеются в виду жанры музыкального театра (опера, балет). Речь идет о чисто оркестровых или камерно-инструментальных произведениях, в которых преломлена специфика театрального искусства. С помощью средств инструментальной музыки перед слушателем как бы разворачиваются яркие “сцены”, возникают драматические коллизии, сценические ситуации. В иных случаях могут возникать ассоциации со сказкой, эпосом, повествованием. Произведение, отражающее черты живописности в широком смысле, обладает свойствами порождать у слушателей зрительные представления, что типично для выражения характеристической стороны в структуре художественного содержания музыки.

Более узкое значение музыкальной живописности связано с “наклонением” музыки к изобразительному искусству и с воплощением музыкальными средствами некоторых принципов живописи, рисунка, графики, иногда скульптуры и архитектуры (напомним образы “Затонувшего собора” Дебюсси, “Стрельчатых арок” Сати и др.). Еще один, наиболее узкий смысловой

оттенок данного понятия возникает при превращении в музыкальный пейзажный картинности.

Истоки музыкальной живописности (во всех смыслах) формировались постепенно, и сама данная категория прошла длительную историческую эволюцию, охватывающую не менее трех столетий. Показательно, что даже в изобразительном искусстве понятие живописности утвердилось не сразу. Оно появилось в XVIII веке, в результате стихийного противопоставления эстетических требований романтиков изживающим себя нормам академизма. Именно в это время возник интерес к эмоциональному началу в искусстве, к индивидуализации образов и характеров, ко всему неизведанному и таинственному. Тогда же утвердилось стремление к познанию чужеродных для Европы культур, стал заметным живой интерес к фольклору, легендам, природе. Все это достаточно типично для европейского искусства второй половины XVIII века. Примеры тому можно найти в самых разных его областях: от декоративной парковой архитектуры до литературы (упомянем в этой связи красочные описания различных путешествий, картин природы, нравов и фольклорных обычаев). В том же ряду стоит и собственно живопись: романтические пейзажи английских художников "живописного стиля" (Гилпина, Тернера) обязательно воплощали необычные явления природы (бури, штормы), многоцветные восходы и закаты, свет луны. Аналогичные тенденции стали формироваться и в музыкальном искусстве.

По-видимому, наиболее ранним, но уже достаточно зрелым примером музыкальной живописности может служить творчество Вивальди. Его "звуковые картины" с обостренным ощущением зрительного компонента — перспективы, пространства, света, — ошеломляли современников. "Зримость" образов знаменитых программных концертов "Охота", "Ночь", "Буря на море", "Времена года" усиливается воспроизведением широкого спектра "голосов природы" — порывов ветра, щебета птиц, шума волн, — и воплощается в замечательных колористических находках, обогативших скрипичное исполнительство. Творчество Вивальди стало мощным толчком для развития музыкальной живописности, о чем писали многие музыканты, в частности, Стравинский.

Не меньшую роль сыграли на этом пути и опыты последующих поколений композиторов. У их истоков стоит Моцарт.

Как ни странно, моцартоведение почти не занималось вопросами музыкальной живописности в творчестве великого классика, хотя примеров тому в его музыке достаточно много. Большинство из них встречается в оперном жанре (воссоздание картин "ужасов", грозы в "Дон Жуане"). Однако немало красочных образов содержит и инструментальная музыка Моцарта, тесно связанная с танцевальными жанрами. В менуэтах, лендлерах, контрдансах,

где использованы народные бытовые мелодии, перед слушателями возникают колоритные, буквально "зримые" сценки из жизни Германии и Австрии XVIII века.

Еще одну область музыкальной живописности у Моцарта составляют серенады, дивертисменты, ноктюрны, кассации, которые сочинялись специально для исполнения на вольном воздухе, для увеселения и развлечения гостей на празднествах. Существенную роль в этих произведениях играет фактор пространственности (эхо, переклички, ощущение простора). Так, одним из интереснейших опытов Моцарта является ноктюрн Ре мажор для 4-х оркестров (KV286). Пространственно-живописные черты этого сочинения проявляются благодаря замечательной находке композитора: все музыкальные фразы, прозвучавшие в исполнении первого оркестра (две валторны и струнные) повторяются поочередно вторым, третьим и четвертым оркестрами, имеющими тот же состав. Эти повторы обозначены как "первое", "второе" и "третье" эхо и постепенно усекаются в масштабах (эхо как бы "истаивает", отзвуки теряются, удаляясь в пространстве). Таким образом, фактор пространственности как компонент колористичности используется Моцартом совершенно сознательно.

Интересны поиски Моцарта и в тембровой сфере: в частности, он одним из первых использовал в своих ансамблях новый инструмент — стеклянную гармонику (Glasharmonica), имеющую удивительно нежное, красочное и даже фантастическое звучание, предвосхищающее хрустальный тембр челесты. В дальнейшем к стеклянной гармонике обращались в своих сочинениях Бетховен, Глинка, Рубинштейн.

Темброво-пространственные находки Моцарта, подхваченные позднее Бетховеном ("Пасторальная симфония"), нашли новый ракурс в искусстве композиторов-романтиков. Большая заслуга в развитии музыкальной живописности принадлежит Веберу. Его оперы, проникнутые духом народной легенды, сказки и волшебства, а также многие инструментальные сочинения представляют собой подлинные шедевры музыкальной живописности. Композитор постоянно обращался к национальным истокам — венгерским, русским, польским, цыганским, испанским, итальянским, — мастерски используя самые разные инструментально-тембровые эффекты, создавая блестящую и, одновременно, утонченную фактуру. От его концертных рондо, полонезов, фортепианных сонат и фантазий, наполненных яркой колористичностью, протягиваются нити к опусам Шопена, Берлиоза, Листа, Чайковского, восхищавшихся творчеством выдающегося мастера.

Одним из важных достижений Вебера в развитии музыкальной живописности стало красочно-фоническое понимание гармонии. Колористические тональные планы в его сочинениях, внезапные тонально-гармонические

полутоновые и тритоновые сдвиги имеют существенное значение для драматургии инструментального целого, подчеркивают его "сценическую" суть.

В XIX веке категория музыкальной живописности все более отчетливо разветвляется на различные жанрово-стилевые направления, каждое из которых использует свой круг выразительных средств. Так, уже достаточно определенно можно выделить две линии — театрально-драматургического и танцевально-хореографического "наклонений", — в пределах инструментальной музыки. Позднее выявляется и третья линия, связанная с изобразительными искусствами. Танцевально-хореографическое "наклонение", широко представленное в творчестве многих композиторов, особенно интенсивно развивал Шуман, опираясь на достижения Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта. Один из интереснейших примеров "претворенного" танца находим в его "Карнавале", драматургическое решение которого связано с изображением многоликой, но единой танцевальной ситуации, почти всецело преломляющей образ столь предпочитаемого в XX веке вальса: радостную праздничность общего вальса в "Пресамбуле", затасную лиричность и мечтательность танца-монолог в "Эвзебии", страстную устремленность и порывистость движений в "Флорестане" и множество других оттенков. Являясь танцевально-хореографической основой образности целого, вальс окрашивается в "Карнавале" различными "жанрово-тембровыми" красками, как бы примеряя к себе разные карнавальные маски, зримо проносящиеся перед слушателем. Танец становится главным действующим лицом сочинения. В этом смысле драматургический профиль и характер музыкальной живописи шумановского цикла, при всей множественности проявлений, в целом имеет стабильную, достаточно неизменную структуру.

Совсем иное драматургическое решение, зависящее от "наклоненности" музыкальной живописности к театру, драме, сцене, встречаем в другом выдающемся фортепианном цикле XIX века — "Картинках с выставки" Муссоргского. Несмотря на "художественное" название, пьесы цикла гораздо ближе по характеру к полным событийности "театральным сценкам", чем к статичным "картинкам" — в этом, несомненно, отразился оперный опыт великого русского композитора. Событийность, развертывание ситуаций, порождающих перед слушателями яркие "зримые" сцены, воплощаются благодаря поразительной по разнообразию палитре движений, воссозданных музыкальными средствами.

Это ничем не скованный шаг "Прогулки" с ее переменным метром 5/4, 6/4, 7/4 и неквадратными построениями, что формирует образный строй свободного, "прогулочного" шествия множества людей. Это образ причудливо-странного и даже зловещего движения прихрамывающего гнома с его судорожными прыжками, длительными выжидающими остановками, сопо-

ставлением предельно удаленных друг от друга регистров. Это тяжеломерно-сеуклюжее движение телеги в "Быдле", хрустально-прозрачные, как бы светящиеся, хрупко-невесомые порхания "невывулпившихся птенцов", призрачно-таинственные мерцания в "Катакомбах", жуткая сказочность Бабы-Яги и т.д.

Цикл Мусоргского по своему драматургическому профилю имеет иную направленность, чем "Карнавал" Шумана. Смысл "Картинок" в том, что каждое проведение рефрена — "Прогулки", — как бы олицетворяющего образа зрителя на выставке, постепенно меняется под воздействием предыдущих и превосходит последующие сценки-номера: зритель как бы подпадает под влияние этих сценок. Рефрен трансформируется и в конце концов полностью сливается с эпизодами.

Театрально-сценическая природа цикла Мусоргского требует результативности драматургического процесса, приводящего к иному, чем у Шумана, качеству: характер музыкальной живописности, преломленный через театральность, является мобильным, в произведении происходит образно-жанровая модуляция — множественный красочно-контрастный мир "картин-сцен" Гартмана начинает долетать над первоначальным образом "Прогулки".

Таким образом, уже на примере циклов Шумана и Мусоргского становится ясно, что "наклоненность" музыкальной живописности к разным видам искусства (к хореографии и к драматическому театру) требует и различных драматургических решений, отражающих стилевые особенности творчества немецкого и русского композиторов.

Существует еще одна линия музыкальной живописности, сформировавшаяся к концу XIX века и бурно развивающаяся в XX веке. Она опирается на "наклоненность" музыки к изобразительному искусству, особенно — к живописи и еще точнее — к ее картинно-пейзажному направлению. В связи с этим можно назвать имена Дебюсси и Равеля, Прокофьева и Бартока, Римского-Корсакова и Сати, Лядова, Глазунова, Респиги и многих других.

Особенность картинно-живописной линии в музыке заключается в том, что музыкальный пейзаж воспринимается слушателем не только "зримо", но и как бы одновременно, во всей его пространственно-красочной структуре. При этом музыкальная картина остается все время стабильной, неизменной на протяжении звучания, и главное ощущение слушателя — это созерцание, а не слежение за драматическими коллизиями. Отсюда — круг специфических музыкальных средств, характерных для "пейзажности" Дебюсси, Прокофьева, Бартока, Респиги и др.

Так, одним из важных компонентов музыкальной картинности является медленный или умеренный темп, дающий возможность детально вслушаться ("всмотреться") в каждый элемент ткани. Сами эти элементы достаточно

разнообразны в интонационно-фактурном отношении. Звуковая ткань таких сочинений наполнена множеством орнаментальных украшений, форшлагов, пассажей, фактура многослойна, она охватывает большое регистровое пространство, и каждый ее элемент отличается индивидуализированностью. Можно говорить о "партитурности" фортепианной фактуры, нередко записанной на трех нотных станах.

Красочно-изобразительные эффекты фактуры в подобных живописно-пейзажных пьесах нередко связаны и с особенностями гармонии: Прокофьев, например, часто использует субдоминантовую сферу, Дебюсси — целотонные звучания и красочные сопоставления тональностей, нетерцовые вертикали, Барток — кластерные созвучия.

Главный же свойство всех сочинений, преломляющих картину-созерцательную образность, является тип тематического развития: при всей контрастности и яркости элементов ткани, драматургический облик целого лишен каких-либо конфликтных столкновений, взрывов, сдвигов, переломов в общем спокойно-созерцательном настроении, порождающем красочно-пространственные картины. Разумеется, общие эстетические основы музыкальной пейзажности принимают разные национально- и индивидуально-стилевые черты у различных композиторов. Так, в целом можно отметить приверженность Прокофьева к миру русской сказки, Дебюсси — к искусству французских художников-импрессионистов, Бартока — к венгерской фольклорности.

Замечательно интересный пример музыкальной живописности, в котором сочетаются разные ее виды — театральность, хореографичность, картинность, — находим в оркестровой сюите Респиги "Пинии Рима". Сюита, выстроенная в последовательности "день-вечер-ночь-утро", демонстрирует самые разнообразные грани живописно-пространственных решений в музыке. Это — широкий простор солнечной, южной "оперно-балетной" сценки в первой части, наполненной блестящими "сполохами" труб, яркими "выпрыжками" флейт и веселой барабанной дробью. Театрально-хореографическая основа игр и танцев детей в "Пиниях виллы Боргезе" выходит на первый план.

Совсем иную структуру живописности имеет вторая часть — "Пинии у Катакомб", музыкальная пространственность которой характеризуется сумрачным колоритом. Возникает семантика соборности, уходящих вверх стен катакомб, труб органа. Эффект приближения и последующего удаления толпы древних христиан, поющих скорбные псалмы, напоминает театральный, даже кинематографический прием в музыке.

Третья часть — "Пинии на Янникуле" — полнее всего отражает картинно-красочные грани музыкальной живописности, рисуя южные ночные пей-

жажи, вызывая ощущение созерцания и любования красотами роскошной средиземноморской ночи. Любопытен специфический темброво-кolorистический эффект, использованный композитором в последних тактах части: здесь включается магнитофонная запись пения соловья на фоне хрулько-прозрачных трелей струнных и "тающих" флажолетов арфы.

Совмещение различных граней музыкальной живописности особенно отчетливо в четвертой части — "Пинии Алпиевой дороги", — где воспроизведение приближающихся "когорт древнего консула" к Риму, ритмы шагов, эффект как бы балетного шествия перерастают в красочную картину солнечного утра, наполненного сверканьем ослепительного оркестрового tutti.

Подводя некоторые итоги, можно сделать вывод о том, что категория живописности в музыке имеет важное эстетическое значение, она прошла ряд эволюционных этапов, "осваивая" специфическими средствами музыки принципы других видов искусств, совмещая их, синтезируя и вырабатывая все новые и новые аспекты. По-видимому, в XX веке среди разных типов музыкальной живописности наиболее широкое распространение получает картинная, пейзажная "наклоненность". В поисках и находках сонористической и электронной музыки, в разнообразных экспериментах "пространственной" музыки и тембровой полифонии, роль живописности — во всех ее проявлениях, — как важного качества музыкального языка современности, очень велика. Живописность пронизывает сочинения многих выдающихся композиторов нашего времени — Шнитке и Бриттена, Щедрина и Булеза, Лигети, Вареза и других. Исследование музыкальной живописности — интересная и актуальная задача музыковедения и эстетики.

REZUMAT

M. Skrebkova-Filatova abordează tendința pitorească în muzică, evidențiind ipostaze ale acesteia, dependente de influența asupra muzicii artei dramatice, picturii, coregrafiei. Sunt caracterizate etapele de bază ale evoluției tendinței date în creația componistică universală.

CAPACITĂȚI EXPRESIVE ALE NOILOR TEHNICI POLIFONICE ÎN SEC. XX

Împreună cu domeniile înrudite — melodica, armonia, formele — polifonia a cunoscut în secolul nostru o evoluție spectaculară. Unii teoreticieni văd în scriitura epocii noastre un revirament al polifoniei, considerând-o drept o a treia perioadă importantă, după Renaștere și Baroc. Dacă Clasicismul și Romantismul s-au limitat la utilizarea resurselor tehnice tradiționale, cristalizate, cu mai puține tendințe de inovație în acest domeniu, sec.XX va găsi deosebiri inovatoare în paralel cu evoluția conceptelor melodico-ritmice, armonice sau structurale.

Față de sistematica tehnicilor de scriitură din Renaștere și Baroc, care se limitau la trei tipuri bine definite și constante — contrapunctarea, imitația și contrapunctul dublu, — secolul nostru a marcat, pe de o parte, o nouă viziune asupra acestor concepte clasice, iar pe de altă parte — importante deschideri prin procedee noi: heterofonia, polifonia heterogenă liberă, polifonia de atacuri, polifonia de repetiție, polifonia punctualistă, polifonia de grupe, polifonia de masă (textura) și polifonia aleatoare.¹

În interpretarea aportului la evoluția tehnicilor de scriitură ale marilor spirite creatoare ale secolului, observarea problematicii polifonice nu este lipsită de interes. Multitudinea curentelor sau orientărilor stilistice cristalizează la răstimpuri noi modele tehnice, noi concepte, care se impun în timp.

Formele înnoitoare ale celor trei tehnici de sorginte clasică impun și ele atenția prin rezultatele ce înnoesc în fapt înseși aspectele expresive. *Contrapunctarea ostinată* (la Stravinski, Șostakovici, Orff) e menită să exprime — prin repetarea cvasi-statică a unor formule melodice scurte și pregnante — imobilitatea, gradarea unor tensionări, sau, dimpotrivă, poate atinge nuanțe umoristice. Prin *contrapunctarea poliritmică și polimetrică* (la Stravinski, Bartók, Lutoslawski) se adâncește contrastul dintre vocile participante la discurs, sporind esențial tensiunea și coeziunea internă ce se repartizează în mai multe fluxuri melodice (vezi Cvartetul nr.4, partea a patra de Bartók). Lărgirea contrastului dintre voci în legătura cu conceptul contrapunctic se aprofundează apoi prin abordarea *bi- și politonalismului* (modalismului), ca sursă de subliniere a independenței aparente a vocilor, dar și ca posibilă sursă de sporire a tensiunii interne. Particularități expresive pregnante are și *contrapunctarea serială*. Reprezentanții celei de a doua școli vieneze o abordează în mod diferențiat. Ideal al unui constructivism "la rece", care pornește de la unitatea primordială de o valoare supratematică — lineară, după cum remarcă Th.Adorno și R.Lewinowitz. Pentru a nu fi folosit în sens imitativ elementar, vocile cunosc desigur și cu transformări ritmice, variații

de registru, stări seriale sau transpoziții diferite, acoperind nu numai configurații melodice, ci și armonice, mai dense, cu desfășurări mai lente sau mai rapide. Tenta expresionistă e dată atât de ritmica utilizată, cât și de gradele de disonanță ajunse la apogeu prin conducerea lineară independentă, ce permite orice conglomerat. *Mixturile contrapunctice*, în fine, de sorginte medievală (*cantus gemellus*), întâlnite la Prokofiev sau Messiaen, aduc diviziuni multiple ale unui element melodic văzut într-o formă acordică, ce întăresc un plan contrapunctic prin repetări izomorfe sau, dimpotrivă, prin schimbări în structura internă a acordurilor (vezi preludiul "Les sons implacables du rêve" de Messiaen).

Procesul legăturii firești dintre tradiție și inovație se exprimă și în domeniul tehnicii imitative. Autorii neoclasici nu numai că largesc diversitatea tipologică în sensul modificării intervalelor expozitive, sau al aplicării imitațiilor în sfera bi-tonală-bimodală, ci întăresc coeziunea redactării stretto-urilor, cultivă canonul, invențiunea și fuga la alte coordonate (Hindemith, Șostakovici, Bartók), contribuind la o diversificare expresivă necunoscută anterior. Serialismul (Schönberg, Webern) ajunge la un fel de "structuralism modular" atunci când tronsoarele seriei sunt înrudite între ele, iar dispunerea imitativă utilizează cele patru forme posibile. Expresivitatea ușor mecanicistă a scriiturii bazate pe oglindă și recurență, chiar dacă provoacă mai mult admirația ochiului, înseamnă un triumf al rațiunii, de care Webern, de pildă, era mândru, conștient de faptul că mai multă coerență nu e posibilă: victorie a spiritului raționalist-constructiv. Că sensurile imitației pot fi văzute și într-un alt context înnoitor le probează și structurile multidivizate (pe partide instrumentale) ale unor microimitații ce conferă un contact cu stereofonia (M. Istrate. "Pe o plajă japoneză") sau merg până la muzicile intuitive (K. Stockhausen. "Stimmung", unde ceea ce rostește ca model o voce este imitat de la foarte liber, distrubant chiar, spre cât se poate de asemănător, până la contopire).

Contrapunctul dublu, multiplu, polimorf, vizând inversările sau permutările de planuri, se află la confluența proceselor imitative și contrapunctice. Realizând congruența între secțiuni și conferind unitate întregului, tehnica aceasta a câștigat mult în amploare și conferă nuanțe expresive ce țin mai ales de stenic, constructiv, dens, complex și echilibrat. Rezultate obținute de Bartók ("Microcosmos"), Șostakovici (24 Preludii și fugi — unde toate fugile sunt construite cu 1-3 contrasubiecte), de Schönberg ("Moise și Aron", Interludii) sunt notabile. Acestui concept i se realizează *polifonia cu axe de simetrie* a lui Webern, care utilizează canonul, contrapunctul dublu și recurența în cele mai ingenioase îmbinări, cu periodice noduri (axe de simetrie). Adevărată geometrie în spațiu, această muzică are o frumusețe numerică și se adresează unui spirit hiperraționalist (cu precădere auditorului secolelor viitoare). În domeniul mobilității orizontale a suprapunerilor de voci se remarcă experiențele lui Messiaen privitor la pedalele ritmice

(suprapuneri de voci cu dimensiuni inegale, tratate repetitiv), care datorită complexității lor structurale duc la un punct-limită analiza auditivă, dar lasă să se intervadă coloristica specifică autorului.

La confluența dintre vechile tehnici de scriitură și cele noi stă principiul *polifoniei heterogene libere* (neimitative și necontrapunctice). Derivând probabil din motetul primitiv prerenașcentist și din quodlibetul baroc, care reuniau mai multe melodii și texte diferite după criterii vertical-armonice, polifonia heterogenă liberă câștigă mult teren în muzica sec. XX, căci aceasta se vrea bogată, complexă. Stravinski și Schönberg sunt primii care suprapun acțiuni în paralel, urmați de Varèse ("Intégrales" și "Ionisation") și mai apoi de Messiaen ("Mode de valeurs et d'intensités" sau "Oiseaux exotiques"). Exprimiând pluralismul, diversitatea, spectacularul, această scriitură se pretează mai puțin pentru lucrări integrale, ci mai ales pentru fragmente.

Un alt filon important îl constituie procedeele polifonice noi, manifestate prevalent în muzica postbelică. Mănunchiul de tehnici polifonice moderne a dat o nouă configurație expresivă muzicii noi, lărgindu-i coordonatele estetice.

Heterofonia, cultivată în mod protocoenic de G. Enescu, e văzută ca o "pendulare continuă între unison și plurimelodie" (Șt. Niculescu). Boulez propune dihotomia heterofonie convergentă — heterofonie divergentă. Prima categorie se referă la variantele unei melodii unice, dispusă în mai multe planuri, cu tendința spre exprimarea la unison. Prin cele trei subtipuri pe care le-am remarcat în creația lui Enescu (expunere reductivă, expunere variată, expunere în imitații libere), acest tip de heterofonie tinde spre cultivarea culorii nostalgice, gândiriste, de înclinație filosofică, subliniind subiectivismul trăirilor artistice. La Șt. Niculescu apare alternanța mereu divergentă între momentele de unison și mișcare, pe care am numit-o *heterofonie divergentă*. Interesante și expresive pagini heterofonice se găsesc în unele lucrări semnate de S. Toduță (oratoriul "Miorița", madrigalele "La curțile dorului" etc). Ne pare simptomatic faptul că în ultimele decenii și alți autori de frunte ai creației europene s-au apropiat de heterofonie (Ligeti — în "Requiem", Lutoslawski — în Preludii și fugă, etc.).

Polifonia de atacuri, bazată pe adăugarea intrărilor într-o structură muzicală staică sau ușor mișcată, se leagă de procese de micropolifonii (Lutoslawski. "Jeux vénétiens", p. IV), de creșteri armonice și tensionale (Penderecki. "Lukas-Passion") sau de direcționarea treptată a discursului pe diagonala realizată din scurte intrări sau pedale multiple atacate simultan (Stroc. "Arcade"). Coloratura modernă a acestei noi tehnici de scriitură ține de domeniul abstractului, constructivului dominat de raționalism, obiectivismului.

Mulț teren a câștigat în ultimele decenii *polifonia repetitivă*, care pare a deriva din concepțiile minimaliste, aplicate însă în contexte structurale de diverse grade de complexitate, în funcție de numărul de voci, de numărul de formule

suprapuse și repetate. Derivație a unei concepții liber-imitative sau a alteia de natură heterogenă liberă, această tehnică se pretează pentru crearea unor structuri conjuncte sau disjuncte, în care cântatul în ansamblu este de obicei de factură liberă (nesincronă), cu rezultate expresive notabile (Lutoslawski, "Paroles tissées").

Polifonia punctualistă, realizată prin dispersia materialului muzical, se leagă de un principiu pictural, ca și de *Klangfarbenmelodie*. Cultul pauzei și al variației timbral-dinamice continue a condus (la Webern, Boulez, Stockhausen) spre crearea unei atmosfere de colț modern, structuralist, în condițiile unui determinism raționalist controlat. Estetica discontinuului a pătruns nu numai în muzicile orchestrale sau camerale, ci și în domeniul vocal-coral (L. Nono, C. Țăranu, A. Vieru).

Polifonia de grupe, utilizată în lucrările destinate unor ansambluri mai mari (coruri, orchestre, grupe instrumentale), tinde spre organizări complexe, cu substrat stereofonic sau de supraordonări de polifonii sau heterofonii. De la momente din "Moise și Aron" de Schönberg până la "Gruppen" și "Carré" de Stockhausen sau "Diario polacco '58" de Nono, excelând în cristalizare oferite de Lutoslawski în "Jeux vénitiens", se naște o tipologie bogată. Afiindu-se la polifonia heterogenă liberă, polifonia de grupe ne apare de o tentă expresionistă aparte, capabilă să exprime tensiuni puternice, încordări, supraetajări de evenimente, într-o viziune quasi-cinematografică.

Gradația tehnică crește în cadrul *polifoniei de masă*, unde, prin numărul mare de voci se texturează un spațiu muzical mai amplu sau mai redus, în imagini atât de complexe, încât amănuntele sau detaliile nu mai pot fi percepute în mod izolat. Unele lucrări de Stockhausen, Xenakis sau Ligeti organizează densitatea evenimentelor pe baze deterministe, controlate, unde absolutizarea principiului linear ajunge la un punct terminus. Capacitățile expresive ale unei astfel de tehnici se leagă de un abstracționism exacerbă, de o viziune asupra alienării umane ce ne pândeste în ultimele decenii, de imagini apocaliptice. Nu e mai puțin adevărat că texturarea unor spații de dimensiuni mai mici poate crea și imagini poetice, a căror plasticitate să constea din alternarea petelor de culoare de diferite dimensiuni și conformații interioare, cu un rezultat expresiv aparte.

În fine, *polifonia aleatoare*, legată de plurivalența interpretărilor unei scheme de compoziție din perioada post-serială cu intrupări fonice variabile, încheie tipologia polifonică modernă. În unele lucrări semnate de Stockhausen, Cage, Penderecki, Ligeti ș.a., precum și în multe din lucrările noilor generații de creatori, se apelează la acest procedeu tehnic de imprecizie voită a notării tocmai pentru a sugera libertatea interpretativă. Lipsa barelor de măsură, libertatea ritmică, permisiunea de a improviza pe celule date, apelarea la o notație schematică etc., permit și presupun aportul interpreților la realizarea unor variante fonice. De un colorit extern de divers, acest procedeu se leagă mai ales de heterofonie, de

heterogenia liberă, având particularități expresive ce pendulează între poetic și abstract.

NOTE

1. Vezi: Voiculescu Dan. Aspecte ale polifoniei secolului XX. Teză de doctorat, Cluj, 1983.

REZUME

В статье анализируется роль полифонии в музыке XX века, говорится о развитии традиционных приемов полифонического письма. Автор рассматривает такие явления как остинанто, полиритмическое, полиметрическое, политональное и полимодальное контрапунктирование, выявляет новые имитационные формы, определяет понятие сериального контрапункта, анализирует всевозможные композиционные приемы, основанные на принципе симметрии. Кроме того, автор констатирует зарождение и широкое применение в XX веке новых полифонических техник, таких как гетерофония, полифония вступлений (микрополифония), пуантилистическая полифония, полифония групп и звуковых масс (текстура) и алеаторическая полифония.

СТАРОЕ И НОВОЕ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПУЧЧИНИ

Место Пуччини в истории итальянской оперы достаточно своеобразно. Будучи крупнейшим оперным композитором конца XIX — первой четверти XX века, он явился последним звеном великой цепи, растянувшейся почти на 125 лет. Ее первое звено — Россини, самый популярный композитор начала века XIX. Год спустя после премьеры его последней оперы “Вильгельм Телль” восходит звезда Беллини: в 1830 г. он ставит “Капулетти и Монтекки”, в следующем году — “Сомнамбулу” и знаменитую “Норму”. Беллини умирает молодым, не дожив до 35 лет, но одновременно с премьерами его опер в Милане ставятся зрелые оперы плодовитого Доницетти, приносящие ему мировую славу — “Анна Болейн” (1830) и “Любовный напиток” (1832). Сраженный душевной болезнью, Доницетти последние пять лет не пишет ничего, но успевает оценить талант молодого Верди. За год до премьеры последнего произведения Доницетти “Дон Паскуале”, в 1842 г., оперой “Набукко” начинается карьера “маэстро итальянской революции”, а за год до смерти Доницетти Верди ставит лучшую оперу раннего периода — “Макбет” (1847). Премьера же последней его оперы, “Фальстаф”, состоялась в 1893 г., и в том же году постановкой “Манон Леско” началось зрелое творчество 25-летнего Пуччини. Рядом с ним творили Масканы и Леонкавалло — композиторы меньшего масштаба, открывшие, однако, новое направление в итальянской опере — веризм (“Сельская честь” — 1890, “Паяцы” — 1892). На протяжении 30 лет регулярно, с перерывом вначале в 3-4, а затем 6-7 лет, проходят премьеры 9 опер Пуччини, пока работу над последней, “Турандот”, не оборвала смерть. Премьера состоялась два года спустя, в 1926 г.; и хотя в Италии, как всегда, было немало композиторов и многие обращались к жанру оперы (среди них Малипьеро, Респиги, Далла-Пиккола), — ни одна из опер не завоевала широкой популярности. А оперы Пуччини, как и сто лет назад, идут на сценах всего мира.

В таких условиях нетрудно себе представить, что Пуччини выступил хранителем национальной традиции. И, действительно, в сравнении с итальянским маэстро, его современники в других странах, особенно тех, что с середины XIX века безуспешно оспаривают у Италии право называться первой оперной державой мира, предстают яркими новаторами. Рихард Штраус, чье зрелое оперное творчество началось в 1905 г., открывает своей “Саломеей” экспрессионизм, а четыре года спустя, по выражению одного немецкого исследователя, словно грозовая буря над миром, проносится его “Электра”. Однако в 1911 г. в “Кавалере роз”, не порывая с вагнеровской

традицией, он находит для себя другую модель — Моцарта и через пять лет, во второй редакции “Ариадны на Наксосе” создает первый оперный образец неоклассицизма, откровенно воскрешая старые традиции оперы XVIII века — с завершенными номерами, ариями и ансамблями, украшенными блестящими виртуозными колоратурами. Или еще один крупнейший оперный мастер первой половины XX века — Прокофьев, создавший на протяжении 10 лет, с 1916 по 1927 гг., три оперы, из которых “Игрок” и “Огненный ангел” поражают необычностью и могут быть отнесены к экспрессионизму, а написанная между ними “Любовь к трем апельсинам” возраждает традиции оперы-буффа. Те же традиции достаточно отчетливо проступают в “Мавре”, оперном первенце Стравинского — композитера, на протяжении десятилетий потрясавшего мир своим новаторством. Его опера-оратория “Царь Эдип” (1927) стала одним из ярчайших образцов оперного неоклассицизма.

Однако и в творчестве Пуччини при внимательном анализе обнаруживается весьма своеобразное сочетание старого и нового, что делает его истинным сыном XX века. В качестве примера обратимся к “Тоске”, стоящей у порога XX столетия (премьера 14 января 1900 г.). Сюжет, вполне традиционный для прошлого века, не случайно привлек в свое время внимание Верди тираноборческим пафосом, трагическими событиями из многовековой истории борьбы за свободу Италии. Взаимоотношения трех главных героев заставляет вспомнить “Трубадура” или — из более ранних опер — “Эрнани” и “Альзиру”, где соперники в любви являются, так сказать, и политическими противниками: тенор — свобододолюбивый герой, баритон — тиран, наделенный безграничной властью. Но хотя речь идет о разгромленной Римской республике 1800 г., о приближении Бонапарта-освободителя, одержавшего победу при Маренго, в “Тоске” нет тех народных сцен, которые так вдохновляли итальянцев середины XIX века и благодаря которым Верди заслужил имя маэстро итальянской революции. Зато усилены черты натурализма, жестокости, привнесенные в итальянскую оперу веризмом: пытки, зверское убийство, расстрел. Достаточно сравнения с тем, как показана насильственная смерть в операх Верди, чтобы убедиться: Пуччини — композитор нового XX века, в котором будут и мировые войны, и фашизм, возникший на родине композитора, и лагеря смерти, и многое другое.

Еще ярче свидетельствует об этом последняя опера Пуччини — “Турандот”. Традиции “Аиды” — пышной экзотической легенды с соперничеством в любви принцессы и рабыни — бесспорны. В отличие от “Тоски” здесь немало массовых сцен, но как непохожи они на “Аиду”! Не случайно Пуччини обозначает хор не “народ”, а “толпа” — слепая, изменчивая, страшная, то любующаяся палачами, то жалеющая казненных, то требующая вырвать тайну у Лю, то горестно оплакивающая ее смерть. Контрасты, на которых не-

редко построенны оперы Верди, а "Турандот" приобретает совсем иной характер. Там — романтические антитезы: мощь власти и одиночество человека, внешний блеск и внутренняя пустота, хрупкость любви, которая, однако, оказывается сильнее любого зла, и обязательная победа добра, хотя и утверждаемая ценою гибели его носителей. Здесь — события жуткие, кровавые и рядом — шутовские сцены масок, занимающие так много места (непосредственно след за казнью персидского принца в I акте, перед кульминационной сценой загадок — во II, перед сценой смерти Лю — в III). И сам образ принца Калафа совсем не романтичен, он очень близок к новому герою XX века — жестокому, чуждому сострадания, напористому, не останавливающемуся ни перед чем, чтобы получить очаровавшую его красотку, а вместе с ней — и власть; в сцене пытки Лю Калаф ограничивается несколькими словами и, не оплакав ее, умершую за него и по вине Турандот, сразу же забывает бедную девушку, буквально переступает через ее тело и бестрепетно устремляется на завоевание Турандот. Поэтому победа любви и благополучная развязка оказываются весьма проблематичными.

Интересно сравнение Пуччини не только с Верди, но и с веристами. Вообще, проблема "веризм и Пуччини" — тема отдельного исследования. Затронем здесь лишь один ее аспект — трактовку Пуччини типично веристского сюжета: старый муж, молодая жена и любовник, взаимоотношения которых начинаются незадолго до бегства молодых и заканчиваются убийством любовника оскорбленным мужем. "Плащ" Пуччини, поставленный в 1918г., отделяет от "Паяцев" четверть века. Казалось бы, развязка в "Паяцах" еще более жестока — двойное убийство. Однако оно вызывает если не катарсис, то хотя бы всеобщее потрясение, особенно по контрасту с наивной комедией о Паяце, Арлекине и Коломбине. В "Плаще" же убийство является чем-то обыденным, не только никого не потрясающим, но и никем не замеченным. Притом оно обставлено жуткими натуралистическими подробностями, которые так любит XX век с его смакованием мерзкого, отвратительного. Убив любовника, муж накрывает его плащом, о котором незадолго до того так меланхолично вспоминал в разговоре с женой, как о символе семейной жизни, и заставляет Жоржетту усесться на него. А потом, сдернув плащ, как сказано в ремарке, "тычет отчаянно визжащую женщину в труп ее любовника". Иной, чем в "Паяцах", является и общая атмосфера действия. Там — в далеком уже XIX веке — звон колоколов и свирельные наигрыши, мечты о воле, воплощенной в полете и пении птиц, которые возникают в воспоминаниях Недды о матери. Здесь — мрачный пейзаж большого города с равнодушно катящей воды Сеной, с резкими гудками барж, военными сигналами, напоминающими о казарменной муштре, с фальшивыми звуками шарманки и жалкими мечтами пожилой пары, грузчика и мусор-

щицы, о прошлом семейном благополучии.

Следует отметить и новый социальный статус героя-любовника, появление которого в опере всегда связывается с XX веком: Луи — рабочий-грузчик, и его первая характеристика отнюдь не является лирической (он жалуется на тяжесть труда и проклинает свое подневольное положение). Заметим в скобках: рабочие становятся героями опер впервые вовсе не в 1899 — 1900 гг., когда появляются “Ева” чеха Ферстера и “Луиза” француза Шарпантье: в написанной в революционном 1848 г. “Регине” немецкого романтика Лорцинга речь идет о забастовке на фабрике и о штрейкбрехерстве, да и работница табачной фабрики Кармен никак не меньше относится к рабочему классу, чем модистка Луиза, хотя и вышла она на оперную сцену за четверть века до конца XIX столетия. В “Плаще” рабочее происхождение героя имеет лишь косвенное отношение к разворачивающейся драме. Если для Недды далеко не безразлично, что ее старый муж — хозяин бродячего театра и она поэтому вынуждена жить в чуждом ей мире сцены, а молодой возлюбленный — крестьянин, сулящий ей привычную, нормальную жизнь, — то героиня “Плаща” могла бы решиться на побег с любым молодым человеком, не обязательно рабочим. И все же пролетарская и люмпенская среда накладывает особый отпечаток на первые сцены оперы Пуччини, и начальный хор грузчиков вызывает у некоторых исследователей смелые ассоциации с Мусоргским.

“Плащ” был задуман Пуччини не как самостоятельное произведение, а как часть триптиха одноактных опер. И в их объединении тоже проявляются новаторские черты. Если Вагнер в тетралогии “Кольцо нибелунга” или Берлиоз в дилогии “Троянцы” объединяют части общим сюжетом, героями, идеей, жанром, то Пуччини, наоборот, подчеркивает несхожесть сюжета и оперных жанров. (Напомним, что первоначальный замысел, также по-своему необычный, был все же объединен одним литературным источником — изданными в Италии под названием “Стенные рассказы” ранними произведениями Горького). За кровавой веристской драмой “Плаща”, стремительной и сжатой, следуют медленно разворачивающиеся, первоначально идиллически окрашенные сцены монастырской жизни с участием только женских персонажей в “Сестре Анжелике”. Пожалуй, трудно найти оперный аналог этой тихой драме материнской любви, когда в предсмертном бреду отравившаяся монахиня видит мадонну не с младенцем Христом, а с ее, сестры Анжелики, воскресшим сыном на руках. За таким лирическим анданте триптиха следует скерцозный финал — “Джанни Скикки”. Казалось бы, это традиционная опера-буффа с сильной сатирической окраской, с множеством остроумных ансамблей и минимумом лирических эпизодов, — однако она написана на средневековый сюжет, с исторически существовавшим заглавным героем (ко

торого Пуччини нашел в “Божественной комедии” Данте), что для жанра “буффа” весьма необычно. И опять новый, неожиданный поворот в трактовке традиционной сюжетной схемы: ловкач баритон устраивает семейное счастье влюбленных тенора и сопрано, оставив в дураках старика баса (вспомним “Севильский цирюльник” Паизиелло и Россини, “Дон Паскуале” Доницетти) — но делает это попутно; главное для Скикки — добыть себе богатство, одурачив жадных и глупых наследников.

В целом триптих Пуччини демонстрирует то же сочетание экспрессионизма и неоклассицизма, которое характерно для других опер первой половины XX века, хотя и в достаточно своеобразной форме. “Плащ”, где во втором, ночном разделе царит гнетущее ожидание неизбежной катастрофы (что заставляет вспомнить экспрессионистскую монодраму Шенберга “Ожидание”), противостоит “Джанни Скикки”, моделью для которого, как и для многих образцов неоклассицизма, послужила опера-буффа XVIII — начала XIX века. Хоралы же “Сестры Анжелики” напоминают о другой излюбленной модели неоклассицизма — духовной музыке эпохи барокко (и даже средневековья).

Трактовка Пуччини других сюжетов — в частности, восточных, достаточно распространенных в музыкальном театре рубежа XIX и XX веков, — также свидетельствует о новаторстве композитора. Не случайно “Мадам Баттерфляй” стала по существу японской национальной оперой: ее героине и исполнительнице не в Италии, а в Японии был поставлен памятник и там же объявлен международный конкурс на лучшую Чио-Чио-сан. А шесть лет спустя Пуччини оказался автором первой американской оперы — “Девушка с Запада”, премьера которой в 1910 г. состоялась в Нью-Йорке. Как в “Мадам Баттерфляй” он использовал подлинные японские темы, так и в “Девушка с Запада” чутко передал североамериканский (в том числе, индейский, мексиканский) колорит, ввел джазовые ритмы, звучание банджо и подчеркнул то сочетание жестокости и сентиментальности, которое столь любят американцы. Казалось бы, взят совершенно традиционный оперный сюжет о победе любви, к тому же со счастливой развязкой (тоже американская традиция happy end). Но сколько же здесь обиденной жестокости — привычные приметы XX века, начиная от издевательского наказания карточного шулера в массовой сцене I акта и эффектного выхода Минни под звуки выстрелов из кольта (то же будет повторено в III акте) и кончая финальной характеристикой главного героя, когда тенор поет известное Ges-dur-ное ариозо “Ch’ella mi creda libero e lontano” с петлей на шее, а с последней нотой его собираются вздернуть на ближайшем суку. Особенно показательна кульминация II акта: через щели в потолке на лицо шерифа падают капли крови, он грубо стаскивает с чердака окровавленного, потерявшего сознание героя, а затем

играет с героиней в карты на его жизнь, причем она плуствует (чем не современный гангстерский фильм!).

И в средствах музыкального воплощения Пуччини обнаруживает, с одной стороны, связь с традицией XIX века, прежде всего с Верди, а, с другой стороны, их новую трактовку, делающую его оперы произведениями XX века. Пуччини — мелодист, как и Верди, как все итальянские композиторы, — недаром их так любят вокалисты. Но как непохожи его мелодии на вердиевские! Сила Пуччини, его тайна и обаяние — не в протяженных мелодических линиях, охватывающих широкий диапазон, хотя у него есть и эффектные верхние ноты. Он изумительно передает все изгибы живой человеческой речи — не в речитативе, как в XVIII веке, не в приподнятой театральной декламации, как Верди и другие композиторы второй половины XIX века, не в *Sprechgesang*, как, вслед за Шенбергом и Бергом, делают почти все композиторы нынешнего века, — а в тонко детализированной лирической мелодике, чутко сочетающей говор и распев. Иногда он вводит даже прозаическую разговорную речь, у Верди служившую лишь сугубо функциональным средством — для чтения писем (в “Макбете”, “Травиате”). Особенно эффектно эта новая краска использована в коде “Джанни Скикки”, являясь как выводом данной оперы, так и эпилогом всего триптиха: прямое обращение к зрителям, ведущее свое происхождение от народного средневекового театра.

При такой дробности мелодики естественно, что у Пуччини нет больших арий, в которых Верди раскрывал глубины человеческого духа, смены психологических состояний. В операх Пуччини преобладают краткие ариозо — эмоциональные всплески, органично включенные в непрерывно развивающиеся драматические сцены. Ведь то, что обычно называется первой арией Каварадосси или Калафа, арией Тоски или Чио-Чио-сан — это небольшие сольные эпизоды развернутых диалогов, никак не выделенные композитором в партитуре. В этих диалогах проявляется присущее Пуччини чувство сцены — не случайно он назвал себя “человеком театра”. Слушатель ни на мгновение не отвлекается от сцены, он захвачен напряженно разворачивающейся драмой и не в состоянии расслабиться, чтобы просто наслаждаться красотой арий (которые и у Верди надолго останавливают внешнее действие, хотя — в отличие от его предшественников — служат целям раскрытия действия внутреннего). Показательно, что Пуччини не использует традиционную с конца XVIII века форму двухчастной арии, которая продолжает играть достаточно важную роль на протяжении всего следующего столетия, вплоть до “Отелло”.

Для раскрытия сочетания старого и нового в творчестве Пуччини весьма поучительно сравнение его опер с произведениями Верди и веристов в

трактовке различных оперных форм (драматических диалогов и любовных дуэтов, ансамблей и хоров, увертюр и других оркестровых эпизодов), в средствах гармонического языка, в принципах оркестровки и т.п. Однако рассмотрение всего комплекса музыкально-выразительных средств требует тщательного и подробного теоретического анализа, что предполагает отдельную самостоятельную работу.

REZUMAT

În articol sunt dezvăluite unele tradiții și inovații caracteristice operelor lui G.Puccini, sunt urmărite raporturile lor atât cu creația lui G.Verdi, cât și cu cea a compozitorilor secolului al XX-lea.

Autorul acordă o atenție deosebită exegezei semanticii operelor pucciniene.

ОПЕРА РИХАРДА ШТРАУСА "САЛОМЕЯ"

(к вопросу о традициях немецкой романтической оперы в XX веке)

Созданием "Саломеи" завершилось восхождение Штрауса к вершинам оперного жанра. Несмотря на серию скандалов, вызванных премьерой "Саломеи", опера сразу же стала постоянной и желанной частью европейского репертуара, однако в зеркале критики она продолжает оставаться объектом порицания как достойное декадентского искусства начала века. Основная причина недоразумения — видимое несоответствие этического и эстетического рядов оперы. В плане разрешения их кажущегося противоречия приведем высказывание Рихарда Шпехта, автора первой фундаментальной монографии о творчестве Штрауса: "В конечном итоге, Саломея и Электра (здесь — персонажи одноименных опер. — В.К.) были отторгнуты от их земного праха, от внушающего ужас их истерзанного человеческого облика и подняты к чистейшим вершинам через музыку Штрауса".¹ Как же осуществил композитор это истинно романтическое искупление образов, вызванных его звуковой магией из стихии варварской, языческой древности?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратить внимание на отношение сюжета оперы к библейской легенде об обстоятельствах гибели Иоанна Крестителя. Согласно Евангелиям от Матфея и Марка, тетрарх Иудеи Ирод Антипа отдал приказ казнить пророка, содержащегося в темнице под водосемом. Приказ этот был внушен Иродиадой, ненавидевшей Крестителя за то, что пророк неустанно обличал ее разврат. В отличие от религиозной и апокрифической литературы, в дальнейшем светском бытовании сюжета преимущественный интерес был прикован не к пророку, а именно к Иродиаде. Этот образ воскрешают романтики: в 1841 г. в поэме Гейне "Атта Троль" Иродиада выведена ведьмой; она посещает своего рода романтическую Вальпургиеву ночь, держа в руках серебряное блюдо с головой Иоанна Крестителя, которую целует подобно Саломее в финальной сцене оперы Штрауса. Характерно, что Гейне ссылается на неизвестное Библии, но живущее в народе предание, будто ненависть Иродиады к Крестителю была вызвана тайной любовью. Этот мотив отсутствует в "Иродиаде" Флобера (1877), где впервые появляется сама Саломея как орудие мести Иродиады, однако он вновь оживает у Уайльда, где именно Саломея становится причиной гибели Иоканаана (древнееврейская версия имени Иоанна Крестителя).

Уайльд создал свою "Саломею" в 1892 г. на французском языке для Сары Бернар. Его Саломея томится в душном мире дворца Ирода, ненавидит всех его обитателей и, подобно шекспировской Джульетте, влюбляется в

пророка, громкогласно позорящего ее мать и весь ее род. У Уайльда любовь Саломеи овеяна мотивами языческой стихийной чувственности, его героиня слагает восторженные гимны красоте тела Иоканаана, вольно варьируя поэтические мотивы Песни песней Соломона. Однако дальнейшие взаимоотношения героев становятся страшной изнанкой шекспировской трагедии. Натолкнувшись на яростный отпор пророка, пламенная страсть Саломеи превращает гордую восточную принцессу в настоящее чудовище. Итогом мести, которую она замыслила по собственной прихоти, независимо от Иродиады, становится усекновение главы Иоанна Крестителя, а дальше — гибель самой Саломеи по приказу Ирода раздавленной щитами его солдат.

Напомним, что "Саломея" была второй по времени, вслед за "Пеллеасом", "литературной оперой" XX века. Штраус сразу же заинтересовался пьесой Уайльда в постановке Макса Рейнгаардта, некоторое время раздумывал над либретто, составленным Антоном Линднером, пока в его фантазии спонтанно не возникла музыка начального эпизода оперы на оригинальный текст Уайльда в немецком переводе Хедвиги Лахман. Потребовалось не так уж много сокращений пьесы, чтобы работа над оперой была именно таким образом доведена до конца. Казалось, все эти обстоятельства возникновения оперы говорят о том, что ее музыка, столь интимными узами связанная с литературно-сценическими прообразом, должна была бы вместе с сюжетом претворить всю напоминающую кошмарный сон атмосферу пьесы, где причудливым образом соединились мотивы изощренной чувственности с оргиастической иступленностью, ведущей к кровавой и варварски-жестокой развязке.

Однако этого не произошло. Вопреки мнению авторитетного знатока творчества Штрауса Эрнста Краузе, опера не стала "превращенной в музыку историей". Штраус продемонстрировал колоссальную изобретательность в выборе средств музыкальной выразительности для адекватного воспроизведения отталкивающих, теневых сторон человеческой натуры, темных глубин подсознания, выявленных Уайльдом. В этом он опирался на достижения австро-немецкого романтизма. Поэтому представления о Саломее — "цветке зла" оказались преображенными.² Музыкальным же символом штраусовской Саломеи и, одновременно, ключом к концепции всей оперы является лейт-мотив любовного признания Саломеи. В отличие от других опер, которые мерцают отблеском разнообразных ассоциаций, но вместе с тем являются непрерываемой собственностью композитора, эта тема стала аллюзией (почти на уровне цитаты) темы песни-баллады Карла Леве "Том-рифмоист". Цитирование Штраусом песни Леве — один из случаев, когда Штраус прикасается к самым глубинным истокам романтической Innerlichkeit. При этом скрытые возможности данного материала (в дальнейшем — "мелодия Леве")

в выражении первой любви и величайшего гнева Саломеи Штраус исчерпывает до дна. Этому способствовала исключительная сила драматической экспрессии, полученная с помощью уникального по природе оперного синтеза, встречающегося у Штрауса только в "Саломее" и "Электре".

Жанровая природа "Саломеи" и "Электры" представляет собой явление, стоящее у истоков нового оперного симфонизма XX века, прослеживаемого в таких характерных образцах, как "Воццек" Берга, "Огненный ангел" Прокофьева, "Матис-художник" и "Гармония мира" Хиндемита. Сущность этого явления можно свести к параллельному, скоординированному действию вокально-драматических и инструментально-симфонических принципов формообразования, не утрачивающих своей специфики в ущерб друг другу. Новым по отношению к оперному симфонизму XIX века (прежде всего, вагнеровскому) является то, каким образом оркестровая ткань становится проводником инструментальных форм и жанров в оперную драматургию. Этот "подводный ток" симфонического развития периодически "выходит на поверхность" в оркестровых интерлюдиях между вокальными номерами, с тем, чтобы в самих вокальных эпизодах вновь уйти в глубину и организовать там "форму второго плана".³

Что касается жанровой специфики опер Штрауса "Саломея" и "Электра", то их принято определять как "симфонические поэмы со сценическим действием". В "Саломее" симфоническая поэма "вмонтирована" в оперную драматургию таким образом, что отдельные сцены являются в то же время эпизодами симфонической поэмы, несут в себе функции разделов классической сонатной формы, но при этом также определяются внемузыкальными факторами.

Программность в "Саломее" имеет сложную природу: в ней необходимо выделить внешний и внутренний слой. В роли "внешней", сюжетно-событийной программности выступает многокрасочный спектр музыкальных цитат, реминисценций и аллюзий, которыми ассоциативно "отвечивает" музыка оперы. "Поэтическая программа" эвентуально формирует поэтическую идею, которая, при всей своей многозначности, становится проводником активной роли музыки в переосмыслении сюжета, его романтического "искупления".

Явление оперного симфонизма у Штрауса было продолжением вагнеровской лейтмотивной системы. Специфичным для Штрауса ее вариантом в "Саломее" и "Электре" стала рассредоточенная сонатность. Ее первым признаком является бицентрический характер композиции первых трех сцен оперы, включающих выход Саломеи, пророка и объяснения между ними. Наличие принципов сонатности в комплексной форме целого подтверждается поляризацией контрастирующих лейтмотивно-тематических устоев на эк-

позиционном участке драмы (центры притяжения, соответственно, до-диез минор и до мажор) с уравниванием этих тональных отношений музыкального материала в заключительной сцене Саломеи, выполняющей функцию динамической репризы первых трех сцен. Однако прямое воздействие сонатно-разработочных приемов развития прослеживается именно в оркестровых интерлюдиях между сценами 1-2 и 3-4, где глубинный поток симфонического развития словно вырывается на поверхность. Они становятся кульминациями действия, средоточием тематических процессов, и требуют пристального внимания

Задолго до Берга и Шостаковича Штраус в "Саломее" закрепил значение оркестровой интерлюдии (антракта) между картинами (актами) как средоточия динамики интонационно-тематических процессов, драматургически связанного с высказыванием "от автора". Поэтому интерлюдии дают концентрированное выражение "поэтической программы" оперы. Первая интерлюдия "Саломеи" драматургически выражает нетерпение героини, с трепетом ожидающей выхода Иоканаана из подземной цистерны; вихрь противоречивых мыслей и желаний проносится в ее сознании... Симптоматично, что тема любовного признания Саломеи ("мелодия Леве") впервые звучит именно здесь, до явления пророка на сцене. Однако самым активным "ферментом" в брожении звуковых идей становится другая тема, появляющаяся в басах оркестра в момент, когда Саломея подходит к краю колодца, на дне которого находится темница Иоканаана, и пытается разглядеть, что там внутри. Музыка бездонной глубины колодца в книге Шпехта ассоциируется с образом зловещего дракона с желтыми глазами. Ассоциация оправдана тем, что этот материал, прообраз будущего лейтмотива Иоканаана, по музыке является аллюзией музыки дракона Фафнера, стерегущего сокровище (вагнеровский "Зигфрид", второй акт). С этим вагнеровским звуковым образом в оперу входит демоническое начало — характерная примета мира образов немецкой романтической оперы. Демонизм становится основным мотивом чувств и поступков Саломеи, и это закрепляется во второй оркестровой интерлюдии, впечатляющей картине катастрофического перерождения "16-летней принцессы с голосом Изольды" в ее зловещего двойника-оборотня, который будет жить и действовать на протяжении четвертой картины оперы.

В неменьшей мере демоническое начало участвует в формировании поэтических представлений образа Иоканаана, хотя это происходит уже за пределами оркестровых интерлюдий, в условиях завершенных и монументальных вокальных форм третьей картины оперы. Трудно согласиться с устоявшимся мнением о неудаче, постигшей Штрауса при воплощении образа пророка. Его нужно попытаться понять, не измеряя масштабами образа Иоана Крестителя из Библии и не принимая буквально самокритичных высказы-

ний Штрауса, первоначально намеревавшегося придать Иоканнану оттенок комизма. Пресная диатоника начальных реплик пророка, доносящихся из подземной цистерны, обычно трактуется как его лейтмотивная характеристика; но она совершенно не показательна хотя бы потому, что звучит из-за сцены приглушенно и попросту неразборчиво. Однако эти диатонические мотивы валторновых "золотых ходов" в условиях минора явственно обнаруживают связь с лейтмотивами Вельзунгов из "Валькирии" (третья сцена оперы). Трагедийная подоплека образа Иоканаана закладывается в монолог третьего акта. Ступенчатая атмосфера предгрозового спокойствия связана здесь с явлением существа, которому, казалось бы, чужды человеческие эмоции; но при этом гневные реплики пророка потенциально несут заряд мятежной взрывчатости. Пафос обличения мира Саломеи и Иродиады, хоть и перебивается просветленными пророчествами грядущего пришествия Мессии, тем не менее приобретает неистовый характер. Это происходит в диалоге Саломеи и Иоканаана, где под влиянием все возрастающей настойчивости Саломеи нагнетаются предпосылки катастрофического развития ситуации (в особенности в момент самоубийства влюбленного — Саломею Нар-рота, самой романтической фигуры оперы; его гибель символизирует начавшееся страшное перерождение героини). Роковое проклятие, посылаемое пророком Саломее в ответ на ее признание, подводит черту под экспозиционным участком драмы.

Участок драмы от начала четвертой сцены до казни пророка и заключительного монолога героини соответствует разработочному разделу симфонической поэмы. Штраус, следуя традициям программного симфонизма Берлиоза и Листа, придает разработке ярко выраженный инфернальный характер. Явление Ирода и Иродиады со свитой на сцене напоминает страшный ночной кошмар. Ощущение ирреальности происходящего создается рядом приемов: калейдоскопичностью, разорванностью, фрагментарностью формы, вокальным стилем, для которого становятся обычными эксцентрические перепады между нервными, истерическими выкриками, напыщенными "ходульными" репликами и сентиментальными, банально-эротическими интонациями. Характерно обилие причудливых гармонических оборотов, свидетельствующих о начале распада тональности. Однако первая впечатляющая кульминация четвертой картины все же связана с радикальным обновлением полифонических средств. Дело в том, что романтики были весьма чувствительны к "изнанке" жизни, и их восприятие человеческого "подполья" в значительной степени опосредовано образами дьявольского интеллекта. В этом — причина их влечения к звуковому рационализму, к жестко графичной полифонии и фуге. Наиболее полифонический номер партитуры "Саломея" — "еврейский квинтет" четвертой сцены. Его родство с гротескными эпизода-

ми симфонических поэм “Тиль Уленшпигель” и “Так говорил Заратустра”, высмеивающими схоластическую лжеученость — факт, часто упоминающийся в литературе о Штраусе. Другое дело — драматургическая функция этого номера в рамках целого, где квинтет — отнюдь не частный отстраняющий эпизод, или, как его называет Шпехт, “блестящий пасквиль в форме скерцо”. Квинтет — это смысловая кульминация и опора четвертой картины, настоящий апофеоз абсурда, слепой и грубой материальной силы, которую Штраус почти предметно передает упорно “вдалбливаемым” остигнато в партии оркестра. Атмосфера жестокого, непримиримого фанатизма вовлекает в свою орбиту не только незадачливых талмудистов, но и Иродиаду и готовит музыку Саломеи после ее “Танца”, где героиня внезапно сбрасывает маску девственной чистоты и целомудрия, оборачиваясь жестоким, кровожадным инфантильным существом, коварно играющим на порочных наклонностях Ирода.

Идея хореографического номера как средства обрисовки сложнейшего характера демонстрирует глубинные, сущностные черты штраусовского стиля и в ином варианте, как известно, повторится в финале “Электры”. Было бы трудно представить себе нечто подобное у Вагнера. С точки зрения оперного симфонизма “Танец” представляет собой симфоническую поэму, по смыслу точно корреспондирующую с заключительной сценой оперы. В ходе исполнения “Танца” героиня, согласно восточному ритуалу, последовательно сбрасывает с себя возложенные на ее тело все семь покрывал, вызывая бурный восторг Ирода. Однако, к ужасу присутствующих, она на этом не останавливается, обнажая сперва изнанку своей души (требование головы Иоканаана), а затем и тайники сердца (она признается, что тайна любви больше, чем тайна смерти). Этот острый душевный конфликт штраусовской Саломеи выявлен в крупной форме оркестровой фантазии на лейтмотивы оперы, состоящей из трех разделов, развитие которых идет от почти ритуального по строгости балеро к органистически-иступленной скерцо-токате. Поэтический замысел танца задается его первоначальным разделом, испанский колорит которого мотивирован ассоциациями с романсом “Пандеро”, получившим широкое распространение в немецком музыкальном быту (автор текста — Альваро Фернандес де Альмейда, автор популярного перевода — Эммануэль Гейбель).

Музыкальные образы четвертой сцены предоставляют редкую возможность буквально по тактам проследить возникновение звуковых средств, характерных для раннего музыкального экспрессионизма, таких как зловещие “блики” увеличенного лада, битональность, полное раскрепощение диссонанса, “рваная” синкопированная ритмика, Sprechstimme в вокальной партии Ирода. Правда, вся эта “раскаленная звуковая лава” вскоре (после громового

крепнendo ударных на фоне замолчавшего оркестра) вновь сменяется позднеромантическими звуковыми формами, лишь расцвеченными отдельными зловещими бликами битональности в финальной сцене "любовой смерти Саломеи". "Salomeens Liebestod" — это грандиозная парафраза "Смерти Изольды" из вагнеровского "Тристана". Заключительный эпизод, где Ирод отдает приказ солдатам умертвить Саломею, по верному наблюдению Шпехта, остается формальной данью сюжету, Саломея у Штрауса угасает до того, как убивают ее бrenное тело...

Такова первая зрелая опера Штрауса. Ее интонационный фонд и арсенал драматургических приемов в равной мере свидетельствуют и о продолжении, и о преодолении вагнеровской традиции. Далеко не все в данном вопросе может быть детерминировано объективными историческими закономерностями эволюции оперы, многое связано со сходством и различием творческих индивидуальностей Рихарда I и Рихарда II. Обладая, как и Вагнер, характерным сочетанием дарований поэта, драматурга и симфониста, Штраус в гораздо большей степени, чем Вагнер, тяготел к интонационной наглядности образных представлений (иногда они перемещались в граничащую с натурализмом сферу "предметной" звукописи), к дистанцированной обрисовке героев. Вагнеровская "драма идей", оперный миф эволюционировали у него в сторону моцартовской "оперы характеров" (симптомы "полифонии характеров", безусловно, есть и в "Саломее"), а образы романтического томления у Штрауса оказались замещенными доведенным до абсолюта культом сильной и свободной личности, поставившей себя в центр мира и выявляющей в неслыханной доселе мере теневые, оборотные стороны этого нового всплеска ренессансного индивидуализма. Таковы Саломея и Электра у Штрауса. Однако характерная для искусства модерна индивидуалистическая эстетика у Штрауса лишена азартного нигилизма по отношению к романтизму даже в этих двух его творениях "бури и натиска". Накануне неомоцартианского "Кавалера роз", "Саломея" и ее "двойник" — "Электра" — в творчестве Штрауса стали двумя мощными протуберанцами, "выброшенными" из кипящей лавы позднеромантического стиля и давшими удивительно зрелые образцы звуковых средств, драматургических приемов и критериев художественной правды, характерных для оперной музыки XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Specht R. Strauss und sein Werk. Bd. 1-2. Leipzig; Wien; Zürich, 1921.
2. В ряду немецких прообразов героини Штрауса нужно упомянуть еще и Кундри, в которую Клингзор (согласно тексту Вагнера) попытался вдохнуть образ Иродиады, и Пентесилею, героиню одноименной трагедии Генриха фон Клейста, охваченную безумием и вступающую в яростный смертельный

ный поединок со своими возлюбленным Ахиллом, а после просветления гибнущую, не в силах вынести горечи ужасной победы в этой схватке.

3. Потенциальные возможности подобным образом созданного оперного материала к превращению в циклическую симфонию были продемонстрированы Прокофьевым в Третьей симфонии и Хиндемитом в симфониях "Художник Матис" и "Гармония мира".

REZUMAT

Articolul este consacrat aspectelor de bază ale operii lui R. Strauss "Salomea". Este determinată concepția artistică a acesteia în comparație cu cea a piesei omonime de O.Wilde, precum și cu alte versiuni ale subiectului biblic. Sunt caracterizate trăsăturile de gen, funcțiile leitmotivelor, ale interludiilor orchestrale în legătură cu dezvoltarea principiului de sonată. Autorul ajunge la concluzia ce ține de continuare și, concomitent, de învingere a tradiției wagneriene.

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ И. СТРАВИНСКОГО

Известно, что Стравинский, хотя и не был основоположником определенной музыкальной школы, оказал поистине fascinaрующее воздействие на очень многих композиторов XX века. В России это прежде всего молодой С. Прокофьев, ранний и поздний Д. Шостакович, Р. Шедран, Г. Свиридов, в Германии — К. Орф, К. Хартман, в Италии — Фр. Маччипьеро, А. Казелла, в Испании — М. де Фалья, в США — А. Копленд, В. Томсон, У. Пистон, во Франции — Д. Мийо, О. Мессенан. Влияние композиционной техники Стравинского очевидно и у многих представителей румынского культурного ареала. Оно сложно опосредовано в Камерной симфонии Дж. Энеску, но предстает более явно, например, в произведениях А. Кастальди, Ф. Лазера, З. Ванча, П. Константинеску, М. Негра. Не прошли мимо опыта Стравинского и композиторы Кишинева, о чем свидетельствует творчество Г. Няги, С. Лунгу, А. Муляра, И. Маковса, Д. Киченко, Г. Чобану и, в особенности, П. Ривилиса. Специфика стиля каждого из них может быть отчетливее выявлена в процессе сравнительного анализа. Многие исходные пункты, критерии для такого анализа даст изучение наследия Стравинского.

Существует вполне обоснованное мнение о том, что Стравинский — композитор по преимуществу театральный. Поэтому его инструментальная музыка долгое время пребывала как бы в тени театральных сочинений. Между тем, значение инструментальных жанров трудно переоценить. Инструментальные опусы Стравинский писал, как и театральные, на протяжении всей творческой жизни, более того, музыке знаменитых балетов предшествовал целый ряд инструментальных работ, а после "Потоп" — последнего "музыкального представления" (так назвал его сам Стравинский) композитор создал еще несколько инструментальных сочинений.

Если сопоставить соответствующие цифры, становится ясным, что инструментальных произведений у Стравинского в два с половиной раза больше, чем театральных: двадцать театральных опусов оттеняются более чем пятьюдесятью инструментальными (причем, в их число мы не включили инструментальные сюиты по материалам балетов и новые версии ранее созданных инструментальных опусов).

В одном из интервью лондонской "Observer" (1921) Стравинский подчеркнул: "Я никогда не пытался в моих сценических произведениях

делать музыку иллюстрацией действия и наоборот... Даже в ранних сочинениях, даже в "Жар Птице" я заботился о чисто музыкальном построении формы. Только та форма и стоит чего-то, которая включает в себя материал музыки как таковой".¹ Естественно, что "материал музыки как таковой" выступает в наиболее чистом и сконцентрированном виде именно в инструментальных сочинениях, свободных от связи с поэтическим словом и сценическим действием.

Не только сами по себе инструментальные произведения Стравинского, но и высказывания композитора о них играют ключевую роль в освещении проблемы традиционного и нового.

В понимании Стравинского, "каждый композитор должен ощущать в себе присутствие прошлого и одновременно всю полноту достоинства интеллектуального мира. Только благодаря этому "историческому чутью" (выражение Т.Элиота. — В.А.) творец осознает свое собственное место в современном ему обществе".² Это означает, что с субъективной точки зрения, сопряченность к традиции дает композитору возможность соизмерить собственные устремления с основными тенденциями духовной жизни в их историческом развитии. Объективно же для Стравинского "традиция — не завершение прошлого, но живая сила, одухотворяющая современность".³ Стравинский специально акцентировал отличие традиции от привычки: "... Привычка приобретаетсЯ бессознательно и является механическим фактором, тогда как традиция осуществляется в результате сознательного и обдуманного отбора..."⁴

В этом высказывании сплелись две проблемы: соотношение сознательного и бессознательного в творческом процессе и принцип отбора компонентов традиции. Общеизвестна значительная роль рационального начала, интеллектуального самоконтроля в творческом процессе Стравинского. Эти факторы выходят на первый план на стадии реализации творческого замысла. Первоначальный же импульс замысла порой вспыхивал у Стравинского как бы подсознательно. Примечательно следующее признание композитора Р.Крафту по поводу возникновения идеи Октеа для духовых инструментов: "Октет родился во сне... и на следующий день (я. — В.А.) не мог вспомнить ни одной детали, но я хорошо помню, что меня заинтересовало во сне — количество музыкантов..."⁵ (Далее Стравинский перечисляет наименования инструментов и говорит, что Октет был написан быстро и с воодушевлением.)

В другом высказывании об Октее, впервые напечатанном в Нью-Йорке в 1924г., Стравинский подчеркнул значение принципа отбора, регламентации в творческом процессе. В данном случае речь идет о минимальном количестве духовых инструментов, достаточном для реализа-

ции художественного замысла и о жестокой регламентации в области громкостной динамики: "Мною отвергаются все нюансы между *forte* и *piano*. Поэтому эти два динамических оттенка являют здесь тот единственный лимит динамики, который определяет ее функции при исполнении".⁶

Индивидуальные принципы отбора компонентов традиции составляют лишь один из аспектов ее обновления. Другой аспект, собственно инновационный, Стравинский называет словом "изобретение", а истинного творца сравнивает с изобретателем. Дар изобретательства Стравинского может продемонстрировать следующий его комментарий по поводу собственных Вариаций для оркестра памяти О.Хаксли (1964): "Эти вариации серии... Из одной серии я делаю девяносто шесть. Девяносто шесть разных серий на основе геометрических связей — ибо размещаю ноты геометрически..."⁷

В беседе со Стравинским Р.Крафт вспомнил: "Один писатель-романист (Ишервуд) однажды жаловался Вам на трудности в некоторых технических вопросах повествования. Вы посоветовали ему найти модель".⁸ Это не случайно. Избранные компоненты традиции трактованы Стравинским как модели — то есть как первичный материал, подвергающийся многократным изменениям, лимиты которых продиктованы как свойствами первоисточника, так и сущностью предполагаемого результата. В итоге Стравинский искусно достигает балансирования на грани старого и нового, ожидаемого и неожиданного, давно утвердившегося в музыкальной практике и только что изобретенного.

Подтвердим сказанное авторскими комментариями двух сочинений, отдаленных во времени. Первое из них — Скрипичный концерт *in D* (1931): "Подзаголовки моего Концерта — Токката, Ария, Каприччио, — как и, на поверхностный взгляд, музыкальная ткань, могут навести на мысль о Бахе. Я очень люблю Концерт Баха для двух скрипок: об этом, вероятно, позволяет судить дуэт солиста со скрипкой в оркестре в последней части моего Концерта. Но у меня также используются и другие дуэтные сочетания, и фактура почти повсюду носит характер скорее камерный, чем оркестровый".⁹ Другое сочинение, в котором Стравинский специально подчеркнул эффект балансирования на грани своего и чужого слова — "Монумент Джезуальдо ди Венозе" (1960): "Я не старался угадывать, что сделал бы Джезуальдо... Я даже выбирал бесспорно неджезуальдовские решения... Мои партии — не попытка реконструкции. Они настолько же мои, насколько джезуальдовские".¹⁰

Ит. сама модель, закодированные в ней смыслы выступают как знаки традиции. Работа с моделью, изобретательные ее преобразования,

как и отступления от нее выполняют функцию инноваций. Продемонстрируем это положение на примерах из жанрового среза инструментальной музыки Стравинского.

Охарактеризуем вначале первичные, простые жанры, к которым предпочитал обращаться Стравинский. Как личность, остро реагирующая на учащенный пульс эпохи, Стравинский культивировал прежде всего широкий комплекс моторных жанров. Моторные жанры были для него главными выразителями идеи движения. О важности этой идеи говорят не только заголовки сочинений: вспомним "Движения" для фортепиано с оркестром (1959) или "Симфонию в трех движениях" (1945). Показательны и многочисленные высказывания Мастера.

Любимое слово Стравинского — *жизнь со временем* — вместе со временем, в ногу со временем.¹¹ Побывав в США еще до окончательного переезда туда, Стравинский писал: "Темп в Америке выше, чем во всем остальном мире. Страна двигается поражающе быстрыми шагами. Все это привлекает меня."¹² Говоря о "Труппах" К.Штокхаузена, Стравинский отметил: "...Это сочинение в целом дает большее ощущение движения, чем любая другая вещь Штокхаузена..."¹³ Комментируя собственное творчество, Стравинский подчеркнул, что "нотная единица и темп возникают в моем воображении одновременно с самим интервалом".¹⁴ И далее: "Соотношения темпа и смысла — для меня первоочередная проблема музыкального порядка, и пока я не уверен, что нашел правильный темп, я не могу сочинять".¹⁵ Когда Крафт спросил Стравинского: "Что Вы считаете главной проблемой в исполнении вашей музыки?", maestro ответил: "Главное — темп. Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа".¹⁶

Моторные жанры в музыке Стравинского являются выразителями не только определенных темпо-ритмов, типов движения. Они раскодируют *семантику* музыкального тематизма, поскольку выступают в значении символов конкретных исторических эпох и национальных культур. Национальную принадлежность моторных жанров способны наглядно продемонстрировать №2 и №4 из "Пяти легких пьес для фортепиано в четыре руки": "Эспанола", "Неаполитана", либо финальная "Полька" из "Трех легких пьес для фортепиано в четыре руки". Историко-культурный диапазон используемых Стравинским моторных жанров поистине огромен: от гавота, токкаты, менуэта до вальса, румбы, рэгтайма, кан-кана.

Моторные жанры выполняют также важные формообразующие функции. Моторные тематические ячейки выступают в роли импульсов, *initio* для последующего развития. Об этом свидетельствуют *allegri* концертов и симфоний Стравинского. Так, например, малая терция, являющаяся

интонационным ядром главной темы, в характере приглушенного марша, из первой части "Симфонии в трех движениях", образует затем нижний пласт контранунктирующих голосов в ткани связующей темы (гротесковая румба) и в кричащей, драматически напряженной побочной теме. Другая функция моторных жанров выходит на первый план в сюитах и в вариационных формах. Чаще всего абрис таких форм у Стравинского напоминает цепочку, а моторные жанры играют роль ее звеньев.

Рассмотрим с этой точки зрения вторую часть Октега для духовых. Авторское наименование этой части — "Тема с вариациями". Оригинальность, новизна трактовки формы выступает при сравнении процесса работы с результатом и в самом результате. В беседе с Р.Крафтом Стравинский сказал, что изначально была сочинена та музыка, которая в итоговом варианте стала именоваться третьей вариацией (вальс).¹⁷ Так возникло несовпадение функции темы для вариаций на стадиях возникновения замысла и его реализации. Другое несовпадение с традиционно понимаемой вариационной формой состоит в том, что материал первой вариации (Стравинский называл его "отрезки гамм", в нашей интерпретации это небольшая пассакалия), многократно повторяясь, внедряясь в вариационный процесс, выполняет по существу функцию рефрена в рондо, а остальные вариации могут быть трактованы как эпизоды рондо. Если же сфокусировать внимание на самих эпизодах, то их последовательность ассоциируется с жанрово-характеристической сюитой. Однако, части ее (Марш — Вальс — Галоп)

2в. 3в. 4в.

исполняются без перерыва и прославняются, притом нерегулярно, реми-нисценциями пассакалии из первой вариации.

В диалогах с Крафтом, анализируя функции оstinato, Стравинский полемически заостренно заявил: "Это статика — то есть антиразвитие, а мы иногда нуждаемся в чем-то противоположном развитию".¹⁸ По аналогии, нечто противоположное движению можно назвать антидвижением, а соответствующие жанры — антимоторными жанрами. На наш взгляд, выразителем идеи антидвижения в инструментальной музыке Стравинского стал хорал. Семантику соотношений моторных жанров и хорала у Стравинского можно выразить следующими парами контрастных понятий: акцентирование локальных, конкретно-исторических особенностей — обобщение феноменов, надвременных, вневременных; воплощение вакхической, дионисийской стихии — тяготение к аполлонической "холодной" красоте; и, наконец, уже упомянутая оппозиция действия — созерцания, размышления.

Оппозиция "действие — созерцание" особенно наглядно и лаконич-

но выражена, на наш взгляд, в коде первой части "Симфонии в трех движениях". Там дважды сопоставлены грозная фанфара с маршевым ритмом и возвышенный хорал. Новизна решения заключается в чрезвычайно остром контрасте тембров, регистров, мелодических рисунков, ритмических фигур, громкостной динамики в условиях тотальной интеграции звуковысотных отношений (и фанфара, и хорал вырастают из единого звукового зерна: *as — g — f*). Контраст и единство музыкальных средств служат раскрытию концепции произведения. Известно, что эта симфония написана под впечатлением событий второй мировой войны. Стройная концепция "симфонии о войне и мире" внутренне дифференцирована через противопоставление звуковых символов агрессии (фанфара) и глубокого раздумия (хорал).

В данном случае драматургическая роль хорала выражена в том, что он выступает как один из полюсов бинарной оппозиции. В другом случае, как например, в "Симфониях духовых", хорал, подобно микрорефрсу в индивидуально трактованном рондо, многократно вторгается в инородную, песенно-танцевальную среду. Индивидуализация этого рондо состоит в том, что оно сочетается с как бы перевернутой, ракоходной старинной концертной формой: хоральный рефрен рондо или ритуришель концертной формы показан здесь во весь свой рост или в полном объеме только в заключительном разделе, а до того он словно мелькает, все настойчивее заявляя о себе. Это можно сравнить с той разновидностью "опрокинутой" вариационной формы, которую В.Цуккерман назвал "вариации с темой".¹⁹

Еще одна новаторская функция хорала в инструментальных сочинениях Стравинского может быть названа замещающей. Имеются в виду такие случаи, когда композитор прибегает к эффекту обманутого ожидания. Сообразуясь со спецификой модели, слушатель ожидает появления кадансового оборота. Но вместо него Стравинский вводит хоральное построение, гармоническая структура которого не имеет ничего общего с традиционным кадансом. Иными словами, жестковато звучащий, диссонирующий хорал становится функциональным заместителем кадансового оборота. Яркие примеры тому содержат первая и вторая части камерного концерта "Дамбартон-Оукс". В середине первой части и в конце первой темы второй части хоральная формула выполняет функцию полувинного каданса, а в коде этих же частей, как и в коде финала Октеда хорал играет роль полного, совершенного каданса, окончательной остановки движения.

Среди вторичных, сложных жанров инструментальной музыки Стравинский отдавал предпочтение концерту (как сольному, так и concerto

grosso), сюите в разнообразных ее вариантах и симфонии. Оригинальность работы Стравинского с этими моделями заключается и в комбинировании их между собой в рамках конкретных сочинений, и в обновлении, переосмыслении каждой из них. Продемонстрируем этот тезис на примере симфонии.

Стравинский резко расширил объем понятия "симфония". Он был одним из первых композиторов XX века, возродивших старинное, доклассицистское значение понятия симфонии как ансамбля, совместного коллективного музицирования. Таковы "Симфонии духовых инструментов" памяти Дебюсси. Множественное число слова "симфония" по отношению к небольшой одночастной композиции означает в данном случае множество ансамблей, разнообразие комбинаций духовых инструментов. Давая интервью в Нью-Йорке в 1925 г., Стравинский сказал: "Мое произведение не есть симфония в том понимании, которое предполагает следование друг за другом *Allergo*, *Andante*, *Скерцо* и т.д., но целая серия симфоний (т.е. ансамблей. — В.А.), однако, без характерного для этого жанра развития".²⁰ И действительно, плавными факторами развития здесь стали сопоставления разных объемов и плотностей звучания в рамках возрожденной и, как уже отмечалось, модернизированной старинной концертной формы.

Другие компоненты симфонии-ансамбля выступают в "Симфонии псалмов", объединившей звучание оркестра и хора. Новаторская трактовка оркестра в этом сочинении состоит в том, что из его состава изъяты скрипки, альты и кларнеты, но введены два рояля. Оркестровыми средствами Стравинский мастерски имитирует звучание колоколов и органа. Они трактованы как музыкальные символы, соответственно, православного и католического богослужения, конкретизирующие концепцию Симфонии.

Целых три возрожденных старинных значения слова "симфония" демонстрирует Октет для духовых. Это, во-первых, оригинально трактованная симфония-ансамбль, во-вторых, симфония как *concerto grosso* (моделью структуры всего цикла явно послужил трехчастный тип *concerto grosso*), в третьих — симфония как увертюра, интрада, прелюдия (именно такой смысл придал Стравинский названию — "Симфония" — первой части произведения). Темповое соотношение разделов этой Симфонии (медленно — быстро) свидетельствует о том, что моделью для нее послужила старинная увертюра французского типа.

В других сочинениях, названных симфониями, Стравинский разрабатывает классическую модель этого жанра, то есть, сонатный цикл для симфонического оркестра большого состава. Таковы юношеская Сим-

фония ми-бемоль мажор, Симфония in C, начатая во Франции и завершенная в США, и "Симфония в трех движениях", законченная в 1945 г.

Наиболее оригинально, на наш взгляд, последнее из названных произведений. Те его разделы, которые воплощают военные конфликты, основаны на творческом претворении принципов драматической сонатной формы, с производным контрастом тем, с тематическим дроблением и мотивным развитием (экспозиция и обрамляющие разделы разработки первой части, главная партия или рефрен в рондо-сонате финала). Другие разделы сочинения, символизирующие идеал мирной жизни, трактованы как своеобразные симфонии-ансамбли, как светлые пасторальные оазисы: эпизод в разработке первой части и вторая часть — концертная музыка для флейт, арфы и струнных.

Сказанное позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся творческого метода и стиля Стравинского. В обширной литературе, посвященной композитору, можно заметить две полярно контрастные точки зрения. Согласно одной из них, Стравинский тяготел к многоликости, протезизму. Другие исследователи ищут о единстве стиля Стравинского. По-видимому, контрастные исследовательские позиции спровоцированы самим Стравинским, который всегда балансирует на грани многообразия и единства. Многолики модели, к которым он обращался. Разнообразны художественные результаты работы с ними. Качеством единства, постоянства отличается сам метод работы по моделям и оригинальный почерк мастера, который заставляет вспомнить слова известной песни "Я милого узнаю по походке"...

Значение Стравинского не только в том, что он заново открывал и модернизировал целые пласты музыкальной традиции. Его артистическая индивидуальность служит примером того, что А.Онеггер назвал "мастер музыкального ремесла". В то же время, по меткому замечанию М.Друскина, он — "поэт порядка". Жан Кокто писал: "Гений анализировать не легче, чем электричество. Им либо управляют, либо нет. Стравинский владеет им полностью".²¹ В наши дни очевидно, что творческое наследие Стравинского, принципы его музыкального мышления приобрели значение традиции, которая развивается и обновляется композиторами последующих поколений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Стравинский И. — публицист и собеседник. М., 1988. С.35-36.
2. Там же. С.143.
3. Цит. по: Друскин М. О музыке Стравинского и его взглядах // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973. С. 251-252.

4. Там же.
5. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 174.
6. Цит. по: Стравинский И. — публицист... С. 40.
7. Там же. С. 247.
8. Стравинский И. Диалоги. С. 229.
9. Там же. С. 195.
10. Там же. С. 213.
11. Друскин М. О Музыке Стравинского ... С. 225.
12. Стравинский И. — публицист... С. 72.
13. Стравинский И. Диалоги ... С. 250.
14. Там же. С. 230.
15. Там же. С. 192 — 193.
16. Там же. С. 247.
17. Там же. С. 175.
18. Там же. С. 233.
19. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М., 1974. С. 54.
20. Цит. по: Стравинский И. — публицист... С. 54.
21. Цит. по: Стравинский И. Статьи. Воспоминания. М., 1985. С. 301.

РЕЗУМАТ

În articol sunt abordate aspectele reînvierii și modernizării tradițiilor muzicale clasice și preclasice în creația instrumentală a lui I. Stravinski, precum și inovațiile semnificative caracteristice acestuia. Observațiile și concluziile realizate de autor sunt bazate pe studierea lucrărilor literare stravinskiene ("Cronica vieții mele", "Poetica muzicală", "Conversațiile cu Robert Craft"), mai ales, cele obținute prin exegeza operelor componistice ale acestuia, cum sunt "Simfoniile de instrumente de suflat în amintirea lui C. Debussy", "Octetul pentru instrumentele de suflat", "Simfonia psalmilor", concertul de cameră "Dumbarton Oaks", "Concertul pentru vioară și orchestră în D", "Simfonia în C", "Simfonia în trei mișcări" ș.a.

În centrul atenției autorului se află analiza interpretării genurilor primare și secundare în lucrările simfonice și instrumentale de cameră semnate de Stravinski.

ДУХОВНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

По отношению к Шнитке часто говорят о “памяти культуры”, и, может быть, это — самое главное в его художественной концепции. Феномен искусства Шнитке по притягательности для слушателя, его необычайной популярности, достигнутой при жизни, базируется именно на том, что традиционные, понятные всем идиомы он наполняет новым смыслом. Для искусства XX века вообще характерно соединение различных культурных пластов разных эпох — их взаимодействие, противопоставление, симбиоз, синтез, — что невозможно было бы ни в XVIII, ни в XIX веках.

Художественный мир Шнитке устроен так, что все существовавшее до него — и григорианский хорал, и знаменный распев, и протестантский хорал, и музыка Баха, Моцарта, Шостаковича, и романтические клише — квазичитаты из произведений Шуберта, Брамса, стилистические аллюзии на стиль позднего романтизма — музыка Малера, Брукнера, Берга — все это органически сосуществует, и все это становится собственным языком композитора, на котором он говорит с нами. Причем, это сосуществование, за исключением немногих полистилистических коллажных сочинений, не создаст ни пестроты, ни острой конфликтности. Это его собственный язык, потому что таково его мышление.

Особое качество мышления Шнитке организует все параметры его композиций, придавая им стройность и целостность, а также сообщая его сочинениям трудно определимую словом, почти неподдающуюся обычному музыковедческому анализу творческую индивидуальность. Эта индивидуальность хорошо ощущается при непосредственном восприятии музыки Шнитке, и тем более вызывает удивление, что в своем зрелом и позднем творчестве (после Реквиема) композитор отходит от авангардистских тенденций и не пытается “придумывать” что-то новое. В этом также одна из тенденций искусства конца XX века, которую часто связывают с поставангардизмом. Действительно, возможности эксперимента на уровне музыкального языка и материала фактически исчерпаны, новое ищут в другом — в трактовке уже знакомого.

Данное качество мышления Шнитке пронизывает все в его сочинениях, проявляясь на разных уровнях. На уровне тематического материала — это цитаты и квазичитаты из старой музыки, жанро-

вые цитаты (как правило, духовных жанров). На уровне музыкального языка — это отдельные мелодико-гармонические обороты, принадлежащие обычно классико-романтическому стилю, что в соседстве с остродиссонантной современной музыкой производит особый эффект остановленного мгновения. На уровне фактуры — это техника канона и подвижного контрапункта, всевозможные полифонические присмы. На уровне структуры и композиции — использование старинных оstinatных вариаций, жанра и формы *concerto grosso*. А в произведениях, начиная с 70-х гг., преобладающей становится медитативная драматургия, при этом итог находится в конце, в тихих кодах, где время замедляется и развитие исчерпывает себя.

Во всех случаях обращение к старому материалу оказывается очень важным для композитора — это не просто колоритный штрих, внешний аксессуар, экзотическая деталь. Именно в этом состоит то самое главное, что композитор хочет сказать слушателям, причем в каждом случае как будто в последний раз. Это “вечные” темы, “последние вопросы”, которыми столь богата русская культура и, особенно, творчество любимого писателя Шнитке — Достоевского. И прежде всего — это символ духовности в широком смысле слова. Разумеется, наиболее открыто выявляется сущность такой символики, когда композитор обращается к *духовным жанрам*.

Начиная с “Гимнов”, и особенно, Реквиема, который неожиданно для самого композитора явился как бы прорывом в иное измерение и в смысле языка, и в плане концепции, это обращение происходит постоянно.

Вслед за Реквиемом из музыки к драме Шиллера “Дон-Карлос” для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (1975), духовная тематика получила отражение в следующих произведениях: “Четыре гимна” для камерного ансамбля (1974 — 1979); “Der Sonnergessang” (“Солнечный гимн”) des Franz von Assisi для двух смешанных хоров и шести инструментов (1976); Вторая симфония (“St. Florian”) для солистов, камерного хора и симфонического оркестра (1980); Второй струнный квартет (1980); кантата “История доктора Иоганна Фауста” для контратенора, контральто, тенора, баса, смешанного хора и оркестра (1983); Четвертая симфония (одночастная) для солистов и камерного оркестра (1984); три хора а сарейла (1984); Концерт для смешанного хора на стихи Нарекаци (русский перевод Н.Гребнева) из “Книги скорбных песнопений” (1984 — 1985); Первый концерт для виолончели с оркестром (1985 — 1986);

“Стихи покаянные” для смешанного хора а capella (1988); Вступление к Первому Воскресному празднику для четырехголосного смешанного хора и органа (1989).

Конечно, обращение к духовным жанрам в названных произведениях осуществляется по-разному, да и сами эти жанры трактуются расширительно, с учетом не только культовой музыки самой по себе, но и жанров, связанных с духовной традицией. Однако, представленный перечень сочинений далеко не полон, его можно было бы продолжить, так как в творчестве Шнитке существует множество промежуточных явлений. Фактически, строгой границы между “светской” и “духовной” музыкой у Шнитке нет. Действительно, подчас его симфонии, концерты, соп-сертти grossi, камерные сочинения наполнены духовностью, а духовные сочинения вбирают в себя столь характерные для стиля композитора конфликтность и трагизм, как правило, нетипичные для церковной музыки.

Шнитке в равной степени отдал дань духовным жанрам как католической, так и православной традиций. Это объясняется фактами биографии композитора. Впитав в себя как немецкую, так и русскую культуру, Шнитке крестился в католической церкви — в согласии с верой своих предков. Однако, живя в России, он посещал православную церковь и исповедовался у православного священника, своего духовника — отца Николая Ведерникова. При этом, православная религия во многом, по его собственному признанию, была ему ближе.

Два хоровых концерта — особое явление в творчестве Шнитке. В них воплотилась не только чистая духовность, но и властное стремление композитора прийти к гармонии с миром и с собой, его личное, индивидуальное обращение к Богу. Хоровые концерты открывают в мироощущении Шнитке такие грани, которых мы не находим в других его сочинениях. Эти концерты приоткрывают завесу над самым сокровенным во внутреннем мире художника. Может быть, поэтому оба они, и особенно Первый, производят на слушателя впечатление откровения.

Остановимся подробнее на втором из этих сочинений. “Стихи покаянные” на тексты из антологии “Памятники литературы древней Руси” (вторая половина XVI века), посвященные 1000-летию крещения Руси, явились для самого композитора, по его собственному признанию, “неожиданным откровением”. Позднее, в диалогах с Иващukiным, он свяжет это качество с особенностями своего творческого процесса в поздний период. Он неоднократно говорил: “Музыка мною не пишется, а улавливается...”, “У меня есть ощущение, что некоторые идеи мне были как бы подарены — они не от меня”. Очевидно, речь здесь идет об особой,

концентрированной духовности, которая диктует композитору божественное слово в музыке. В связи с этим естественно возникает проблема авторской трактовки жанра и стилиевой ориентации данного сочинения.

Жанр стихов покаянных сложился во второй половине XVI века. Он связан с великопостным покаянием, и основная тематика, главный смысл текста — обращение героя к своей душе в преддверии Страшного Суда. Не случайно стихи покаянные назывались также “слезны, умиленны” — речь в них идет о грехах, в которых погряз человек, о тщете земной жизни, о стремлении уйти в пустыню, о надежде на спасение души. Они не входили в каноническую службу и представляли как бы личное обращение человека к Богу, а это для Шнитке (как и сочетание “слезности” и “умиленности”) было чрезвычайно важно.

В беседе с автором данных строк (1990), Альфред Гарриевич так обозначил стилиевые ориентиры в “Стихах покаянных”: это и православная церковная музыка (не только XVI века, но и более поздняя, в том числе современная), и “наивный” кант XVII века (№4 и 8), и фольклорные истоки, прежде всего, плач с характерным для него глиссандированием. Причем, в рассматриваемом сочинении Шнитке нет цитат, но есть “воспроизведение манеры”, которое, пожалуй, и стилизацией назвать нельзя, так как аллюзия на “чужое слово” неразрывно сливается с авторской индивидуальной манерой высказывания.

Множественность жанровых истоков “Стихов покаянных” отражается в музыкальном языке, который, как обычно у Шнитке, поляризован, хотя полюса свободно переходят друг в друга, внутренне они связаны многими “силовыми полями”.

Полярность, вообще типичная для музыкального мышления Шнитке, здесь закономерно обусловлена текстом и сполна отвечает средневековой и барочной традиции иллюстрации слова музыкой. Например, во всех случаях, когда речь идет о грехе, страшном суде, вечных муках, возникают ползущие вниз хроматизмы. В этом можно усмотреть воплощение традиционных риторических фигур *catabasis* (в противоположной ситуации возникает восходящий ход — *anabasis*), а также — *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*.¹ Помимо этого Шнитке использует и другие европейские символы — мотив креста (№6 — о невинно убиенных Борисе и Глебе), криптограмму BACH (№12). Таким образом, русская православная и западная (католическая и протестантская) традиции здесь как бы скрещиваются.

Хроматические ходы в “Стихах покаянных” — не просто традиционные троты типа *lamento*, но экспрессивно заостренные интонации, действительно символизирующие “слезные рыдания”. Они звучат очень

современно. Это именно тот диссонантный пласт, который делает "Стихи покаянные" сложным по языку сочинением XX века. Однако, как отмечал сам композитор, атональное речитирование не связано с серийной техникой, оно скорее восходит к народному плачу и характеризуется "превышением эмоциональной ситуации" — это почти крик.

С другой стороны, известно, какую роль в формировании церковного многоголосия XVI века играли фольклорная манера интонирования и приемы народного хорового пения, в частности, народная гетерофония и подголосочность. Сознательно или интуитивно, Шнитке претворил в "Стихах покаянных" особенности строчного и демественного многоголосия — параллелизм кварт и квинт, трезвучий, секстаккордов и квартсекстаккордов, возможное кядансирование на кварте, вариантность голосов, расщепление унисона, приводящее к диссонантным сочетаниям, вплоть до параллельных секунд и септим.

Особая роль в интонационной системе "Стихов покаянных" принадлежит чистой кварте, которая, очевидно, ассоциируется с внеличным, объективным началом, в отличие, например, от малой секунды, тесно связанной с интонацией вдоха, стога, плача — то есть с субъективным, личностным началом. Так, в № 1 ("Плач Адама") квартовость возникает благодаря органному пункту на пятой ступени с-moll, часто обнаруживающему опору на кварту "соль — до", которая и завершает этот номер, создавая архаический колорит. В этом отношении показательны и нисходящие квартовые параллелизмы на слова "Господи, согрешихо", и восходящая цепочка кварт у ведущего голоса на слова "Боже милостиве". В других случаях — это квартовая вертикаль, как например, в № 7, перед ц.12, на слова "вопиюще по Христу", причем здесь возникает символическое противопоставление секундowych ("вопиющие") и квартовых ("по Христу") созвучий. В № 9 аналогичное значение имеют параллельные квартаккорды.

Другой полюс гармонической системы в "Стихах покаянных" связан с трезвучиями, которые возникают как внезапные вспышки света, озарения. Трезвучные последовательности восходят к другому историческому и стилевому пласту церковной музыки — партесному концерту и более поздним жанрам, основанным на трезвучной гармонической вертикали. С этим же гармоническим явлением связана и широко понимаемая хоральность, генетически восходящая к протестантскому хоралу, трактуемому Шнитке как символ молитвенного, просветленного ("умиленного") состояния. Трезвучные фрагменты играют особую роль в "Стихах покаянных", как и в Первом хоровом концерте: завершая многие номера, они символизируют движение к кульминации. Иными словами, явля-

ясь кадансами в форме, они одновременно несут "последнее слово", всегда обращенное к Богу. Причем, сам выбор трезвучий, их высотная позиция отнюдь не случайны. Здесь действует семантика тональностей: E-dur — "божественная" тональность, три ее бемоля издавна ассоциируются с символом Святой Троицы; C-dur — тональность света. Но особенно важен D-dur, окрашенный золотым цветом божественного, венчающий такие произведения Шнитке как Первый виолончельный концерт, Четвертая симфония, оба хоровых концерта.

В противоположность этому c-moll — трагическая тональность, связанная с человеческим одиночеством, поисками Бога. Такое значение имеет c-moll в Виолончельной сонате, в финале Третьего скрипичного концерта, в начале Концерта для фортепиано и струнных, в начале "Фауста", в финале Второго виолончельного концерта. В "Стихах покаянных" подобная трактовка c-moll наблюдается в первом номере ("Плач Адама") и в некоторых фрагментах других номеров. В этом контексте тональная незамкнутость "Стихов покаянных" (движение от c-moll к D-dur) имеет сузубо внешний характер. Избранный тональный план по сути свидетельствует о внутренней завершенности, цельности музыкальной концепции.

Таким образом, в творчестве Шнитке проблема духовности концентрирована в духовных жанрах, но, вместе с тем, выходит далеко за их рамки. Об этом свидетельствуют (в разной степени) фактически все значительные произведения зрелого и позднего периодов творчества Мастера. Во второй половине 70-х гг. и в 80-е гг. особенно примечательны в этом отношении финалы его крупных сочинений. Симфонии Шнитке, созданные в первой половине 90-х гг. (Седьмая и Восьмая), в концепционном отношении возможно трактовать как рассредоточенную, многоэтапную коду — смысловой итог творчества композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эти фигуры в аналогичных значениях выступают и в других сочинениях Шнитке, например, в кантате "Фауст".

REZUMAT

În articol este abordată dimensiunea spirituală a muzicii lui A. Schnittke. În centrul atenției autorului se situează concertul coral "Versurile de penitență" analizat sub aspectul speciilor de gen, a semanticii tonale și a utilizării figurilor retorice.

OPERA "CHOEFORELE" DE AUREL STROE

Eternele idei și teme, formulate în mitologia și în literatura Antichității, adesea au atras atenția artiștilor. Monteverdi, Gluck, Cherubini, Berlioz, Taneev, R. Strauss, Stravinski, Milhaud — iată doar câteva nume. Fiecare din aceste mari personalități artistice ce aparțin diferitor epoci și curente stilistice a prezentat propria-i viziune a lumii antice, viziune determinată atât de eul creator individual, cât și de normele etice și estetice dominante în societate în diferite țări, în diverse momente istorice.

În muzica românească exprimarea marilor idei născute în Antichitate are o bogată tradiție. Miturile și legendele despre Narcisse, Oedip, Didona și Acteon, Prometeu, Ulyse și multe altele i-au inspirat pe compozitorii din diferite generații: A. Castaldi, J. Otescu, A. Alessandrescu, C. Notarra, D. Cuclin, G. Enescu, S. Toduță, Th. Grigoriu, D. Popovici, A. Vieru și alții au dat naștere multor lucrări în diverse genuri — simfonii, poeme simfonice, balet, opere etc. Un loc important în acest context îi revine și lui Aurel Stroe de sub pana căruia au ieșit "Oedip la Colonos" după Sofocle, "Pacea" după Aristofan, "Agamemnon", "Choeforele" și "Eumenidele" după Eschil.

Aurel Stroe s-a născut în anul 1932 la București. Și-a făcut studiile la liceul de muzică și la Conservatorul din București. Printre dascăli i-a avut pe M. Negrea, I. Dumitrescu, I. Chirescu, Mih. Andricu, G. Breazu, Th. Rogalschi, E. Comișel ș.a. A urmat în repetate rânduri Cursurile de la Darmstadt unde s-a ocupat cu M. Kagel, G. Ligeti, K. Stockhausen. Din anul 1962 și-a început activitatea la catedra de compoziție a Conservatorului din București. Actualmente deține catedra de compoziție la Fribourg.

La momentul compunerii "Choeforelor" (anii 1973-1977, prezentarea în concert a avut loc la București în noiembrie 1978, iar cea scenică — în august 1979 la festivalul de la Avignon în regia lui Lucian Pintilie) A. Stroe era deja cunoscut ca autor de numeroase lucrări în diferite genuri — lucrări simfonice, camerale, vocal-instrumentale ș.a.

După cum menționează muzicologul român H. Șurianu, A. Stroe este de launa a fost și "este un explorator al ineditului, la fel și un visător de structuri profunde. El știe să conducă muzica pe valurile imprevizibile ale gândirii, în alara sferelor de acțiuni obișnuite. Totodată, ceea ce-l preocupă în special pe compozitorul A. Stroe este căutarea originilor artei muzicale".¹

În toate lucrările sale compozitorul tinde spre o viziune nouă, originală a noțiunii clasice, tradiționale (s-ar putea preciza chiar europene) de Muzică. După cum mărturisește însuși Stroe, el încearcă să lărgască "mulțimea de referință a

muzicii", utilizând atât unele procedee arhaice, tradiționale pentru diferite culturi europene și orientale vechi, cât și rezultatele obținute cu ajutorul unui sofisticat aparat logico-matematic modern. Compozitorul nu se ferește nici de utilizarea zgomotelor, acolo unde acestea i se par la locul lor. A.Stroe se află în permanentă căutare a sunetului "în stare născândă", a realității muzicale așa cum se prezintă aceasta în culturile arhaice și în folclor. "Trebuie să încercăm să reînviăm oamenii să asculte sunetele muzicale "curate" și raporturile dintre ele cu maximă concentrare", consemnează compozitorul.²

A.Stroe s-a afirmat ca un inovator pasionat și consecvent, care trecează realizarea unei sinteze între vechi și nou, între arhaic și modern, între tradiție și inovație.

Am menționat deja că pentru creația muzicală românească intruchiparea unor subiecte inspirate din Antichitate este o tradiție. Aceasta, după părerea lui A.Stroe, se datorează faptului că "miturile prin întinderea semnificațiilor implicate (și am putea adăuga, prin eternitatea problemelor și a ideilor abordate — V.M.) își arată puterea și asupra omului din zilele noastre".³

Trilogia eschiliană "Orestia" exprimă pe de o parte ideile fatalității, răzbunării sângeroase, supunerii omului forței destinului, iar pe de alta — aici și-au găsit formularea într-o formă artistică idealurile politice ale democrației ateniene, afirmarea în final a principiilor justiției morale, sancționate de areopag. Întreaga trilogie se află sub semnul unei idei primordiale: reinstaurarea justiției, a legilor încălcate printr-un șir de crime odioase. Tragedia lui Oreste constă în faptul că el, supunându-se legii răzbunării, încalcă o altă lege eternă și varsă sângele propriei mame. El este absolvit de această crimă, care, de altfel, cere o lungă și grea ispășire, doar după ce intră în acțiune o altă lege — legea compătimirii și iertării.

Fiecare din tragediile ce alcătuiesc trilogia își are propriul subiect. În abordarea muzicală a trilogiei eschiliene A.Stroe a pornit de la cea de-a doua piesă "Choeforele", pentru a urma, câțiva ani mai târziu, "Agamemnon" și apoi "Eumenidele".

"Am dorit ca muzica scrisă pentru "Choefore" să se constituie într-o construcție paralelă față de piesa lui Eschil, construcție de pe care să pot proiecta textul antic pe lumini proprii înțelegerii noastre. Partitura este, mai degrabă, rezultatul unei interpretări decât cel al dorinței de a ilustra sau de a traduce o piesă de teatru în sunete", mărturisea compozitorul.⁴

Opera este împărțită în două acte, primul — conducându-l pe Oreste la decizia de a-și răzbuna tatăl și al doilea — punând în scenă însăși acțiunea de răzbunare. Structura actelor se caracterizează printr-o succesiune de numere, ce poartă denumiri evocatoare: aria, canzona, recitativo, lamento, cavatina și readuce modelul operii baroce monteverdienne (toate denumirile numerelor în partitură sunt date în limba italiană). Componenta — cinci soliști: Oreste, Electra,

Pylade, Clitemnestra și Egist, corul alcătuit din cinci voci feminine — Choeforele, ansamblul instrumental format din nouă instrumente conferă lucrării lui Stroe un caracter de operă de cameră. Însă antorul își specifică lucrarea ca teatru muzical în două acte.

Noțiunea de teatru muzical nu este nouă. În secolul XIX și la începutul secolului al XX-lea ea a fost adesea utilizată atunci când mergea vorba de operă în general. În anul 1971 expresia în cauză capătă un sens nou și este menită să desemneze, după cum scrie muzicologul francez G.Gharbonnier, un gen nou, deschis, "un gen care nu-și limitează perspectivele între granițele unei definiții stricte".⁵ Prima regulă a noului gen este renunțarea la gigantism. Numărul restrâns al personajelor duce la modificarea relațiilor umane prezentate în scenă. Fosa orchestrală dispare și spațiul scenic devine un spațiu unic în care se desfășoară acțiunea, la care, de regulă, participă și soliștii vocaliști și instrumentiști. Astfel are loc o simbioză între teatrul liric propriu-zis și teatrul instrumental. Esența noului gen, după părerea muzicologului citat mai sus, constă "în dinamismul incontinuu al căutărilor ce țin să-i confere existență".⁶

Păstrând în aparență structura tradițională a operei, "Choeforele" lui A.Stroe se înscriu perfect în limitele (dacă putem folosi acest cuvânt) noului gen. Limbajul muzical al operei se caracterizează prin complexitate, mesajul artistic, însă, rămânând total accesibil. În operă găsim îmbinări de gramatici muzicale diferite, de elemente de sintaxă, ce țin de multe epoci și curente stilistice, de modele componistice, caracteristice pentru diverse arii geografice și tradiții culturale. După cum menționează F. Popovici, "această existență simultantă a diferitor elemente... nu apare ca o eterogenitate de tipul colajului, ci ca o restructurare coerentă a acestora într-o nouă unitate sintactică, cu care este ridicat edificiul sonor".⁷ În acest sens se poate vorbi despre o formă deosebită a polistilisticii, care dă naștere unui stil absolut personal, irepetabil al compozitorului Aurel Stroe.

Sursele muzicii lui Stroe pot fi descoperite în diferite timpuri și în diferite locuri. "Am utilizat moduri de construcție, practicate de culturi muzicale străvechi cum este cea indiană, chineză, folclor african, amerindian, din Oceania. De asemenea, anumite straturi de folclor românesc. Am vrut să subliniez astfel caracterul larg uman al teatrului lui Eschil", scria compozitorul.⁸ La toate acestea mai trebuie adăugat și faptul, că în "Choefore" A.Stroe demonstrează, de asemenea, asimilarea și cunoașterea perfectă a celor mai profunde tradiții ale artei muzicale europene.

După cum se știe, marile culturi enumerate mai sus utilizează scări sonore total diferite și anume: scara proporțiilor, aflată la baza muzicii indiene, cea a cvintelor, practică în China, scara temperată, proprie muzicii europene și scara armonicilor. Aceste scări au puncte comune doar în unele porțiuni foarte re-

strânse, fapt ce i-a permis lui A. Danielou să afirme că între ele există o prăpastie de netrecut, deoarece limbajele muzicale, bazate pe scări muzicale și reguli de compoziție proprii, prezintă sisteme semantice închise, sisteme ce pot fi înțelese și folosite doar de cei obișnuiți cu ele. A. Stroe, însă, susține că "este suficient să forțezi în adânc pentru a găsi o platformă unică, pe care au înflorit muzici dintre cele mai variate".⁹ Demersul creator al compozitorului și este îndreptat spre descoperirea acestei platforme unice, spre multiplicarea punctelor de contact, spre "stabilirea de punți între zonele inițial foarte diferite".¹⁰

Astfel, semnalăm în "Choefore" prezența a doua trasee, care prin diverse procedee specifice încearcă reunirea scărilor sonore menționate mai sus câte două.

Unul din ele este traseul parcurs de la scara de cvinte la cea de proporții. El este concentrat în partiția lui Oreste astfel, încât pornind de la niște formule melodice compuse din trei, apoi patru sunete "ce formează scări prepentatonice (în primele numere ale operii, ce-i drept, utilizate într-un diapazon foarte larg, cu salturi care adesea depășesc octava — V.M.), trecând apoi printr-o fază de pentatonică (în nr.6 — V.M.), să se ajungă la o scară destul de complexă, aflată în tratatele tradiționale ale muzicii indiene".¹¹ Este vorba de o scară tip Raga din nouă sunete Sa Gramma Schudda Kakali Antara Murchana. Mi se pare necesar să subliniez că întreg finalul operii, construit pe baza acestei scări caracteristice pentru o cultură muzicală monodică, nu este altceva decât un lung canon la unison, susținut de Oreste și violă. Ar mai trebui menționat și faptul că pentru rolul lui Oreste compozitorul preferă o voce specializată în muzica baroc (vezi partitura), cu toate că acest stil de muzică nu este prezent în limbajul muzical al personajului. În același timp, Oreste adesea cântă folosind moduri de emisie a vocii cu origini străvechi, arhaice.

Cel de-al doilea traseu — de la scara armonicilor la cea temperată, se manifestă în partiția trombonului solist, căruia compozitorul îi încredințează două roluri — cel al corifeii în actul I și cel al paznicului în actul II. Trombonul "evoluează pe scenă, purtând o structură muzicală, ce pornește de la sunetele armonice superioare ale unei fundamentale unice, pentru a ajunge prin transformări succesive la cele 12 sunete ale gamei europene moderne".¹² Pare semnificativ faptul că undeva la mijlocul "drumului" parcurs de trombon, deci pe la jumătate de cale între scara armonicilor și cea temperată, autorul citează un vechi coliad românesc din colecția lui Bartók, fluierat de trombon și transformat treptat prin aducerea lui într-un registru grav. "Cu adevărat senzațional este rolul trombonului, consemnează A. Hoffman, om-instrument ce preludiază (de exemplu, la începutul actului II — V.M.), ia parte la dramă (intervinând în momentele cruciale ale acesteia, în scena morții lui Egist și a Clitemestrei — V.M.), se lasă înspăimântat de orori, concluzionează (în intermezzo-ul dintre acte, în codă — V.M.), vine și

pleacă asemenea unui spirit omniprezent, detaliind și generalizând totul ce se întâmplă".¹³

Un element foarte important al limbajului muzical al "Choeforelor" îl prezintă microtonia. "Toată construcția, toată arhitectonica acestei opere se bazează pe transformări de microintervale, ce conferă piesei pe tot parcursul culoarea sonoră deosebită".¹⁴ Prin utilizarea microtoniei, alături de intervalele obișnuite, A.Stroe pe de o parte încearcă să se apropie de muzica Greciei antice, în care, după cum se știe, aceste microintervale erau foarte larg răspândite. Pe de altă parte, se întreprinde încă un pas întru apropierea gândirii muzicale europene și a celei extracuropene. Într-un articol al său A.Stroe scria că "intervalele muzicale de tip european simbolizează și nu creează sonor relațiile dintre sunete. Cvinta temperată nu este decât simbolul consonanței numită Quinta". Această ne permite să recunoaștem o invenție de Bach interpretată și la un clavecin dezacordat.¹⁵ Cu totul altfel sunt concepute intervalele în muzicile extracuropene. Aici sunetele nu există decât într-un context precis și bine determinat. "Cântarea și apoi găirea raportului exact dintre sunetele modului dă prin însăși natura sa conștiință actului artistic, intervalele muzicale fiind o relație și nu un simbol".¹⁶ Utilizarea microintervalicii și a repetitivității constituie noutatea melodică a "Choeforelor". "Ruptura între lumea intervalelor tradiționale și microintervale conferă lucrării originalitate", scria A.Golea.¹⁷

Partitura "Choeforelor" ne prezintă o interesantă sinteză de melodii de sorginte populară și savante. Autorul a folosit în opera sa scurte piese sau fragmente, aparținând unor colecții de muzici est-europene, stilistic divergente. Ele trebuiau să constituie, în atenția autorului, "indicativul sensibil al creșterii catastrofei de bifurcație ce caracterizează tragedia".¹⁸

Compozitorul indică în partitură mai multe procedee de lucru, de asimilare a acestor fragmente, cum sunt, de exemplu:

1. Transcripția heterofonică a melodiei în spiritul partituri.

2. Sincronizarea cu muzici contrastante; ambele aceste procedee pot fi observate în nr.8 din actul I "Visul reginei".

3. Traducerea într-o gamă ce ține de un alt sistem de organizare a înălțimilor, ajungându-se astfel la o modificare a expresiei intervalelor care compun fragmentul respectiv, sau la ceea ce A.Danielou consideră schimbare de semnificație; aici poate fi adus drept exemplu cântecul de seceriș "Cununa" citat în "Canzona" din actul I la început în forma inițială într-un mod Sol de înclinație majoră, apoi schimbându-se treptat câteva tonici, iar înclinația modului fiind ba majoră, ba minoră. Tot la același capitol ar putea fi citată și aria lui Egist din actul II. Autorul ne anunță că aici e utilizat un fragment din "Chants d'Abyssinia", însă, surprinzător, într-un Mi bemol major absolut european.

4. Permutarea circulară a notelor din care este compusă piesa, păstrându-se

duratele, o găsim în "Visul reginei".

5. Deformări întâmplătoare, datorate unor dificultăți de interpretare care rezultă dintr-o instrumentare neadecvată, ca în cazul colindului din colecția lui Bartók, interpretat de trombon, care se vede nevoit să treacă repede de la sunete fluierate la cele din registrul grav.

6. Modificări ale melodiei, ritmului, diverse interpolări ce duc la modificarea conținutului întregii piese.

"Evoluția corului format din două soprane și trei mezzo-soprane — Choe-forele (pentru care autorul preferă voci de jazz, rock, voci dense, nevibrate — V.M.) se caracterizează printr-un început în care zgomotele castagnetelor se amestecă cu strigăte și cu o melodie formată numai din două sunete ca treptat sunetele să se îmulțescă, eliminând zgomotele".¹⁹

Unul din purtătorii tradiției europene este clavecinul — simbol al temperației vest-europene, el figurează un domeniu bazat pe modurile complementare prin oglindire, reprezentând structuri tipice pentru scara temperată din 12 semitonuri. Partitura acestui instrument se caracterizează prin prezența unor cadențe arpegiate de virtuozitate (nr.1, 8 din actul I, introducerea la actul II), a unor formule tradiționale de tip bas albertin.

Tot din zona europeană face parte și orga, care pe alocuri apare cu imitații de tip frescobaldian, în altele — creând un fond specific pe care se desfășoară discursul muzical.

Partitura trio-ului de corzi este extrem de variată. Aici întâlnim elemente de tehnici de interpretare vechi cum sunt isonurile, heterofonia, procedee de scri-tură europeană tradițională, pagini de muzică aleatorică. Instrumentele apar une-ori în calitate de alter-ego al personajelor, ca, de exemplu, în evantina Electrei la momântul lui Agamemnon. Instrumentul (vioara) parcă o "înconjoară repetat, ritual, transpunând structura de melodie închisă reiterată la nesfârșit".²⁰ Un rol similar joacă viola în aria finală a lui Oreste. Alteori corzile au rol strict de acompaniament.

Un loc aparte în partitura "Choeforelor" îi revine oboiului. El, asemeni trombonului, este un "personaj-acțiune care atrage către crimă"²¹ în variațiunile din actul I. În același timp, timbrul lui nu poate să înceteze să fie simbol al pastoralului, la fel ca și sonoritățile tălângilor, introduse și ele în partitură, at-e-stând prezența timpului anistoric, de unde pleacă acțiunea.

Foarte interesant și extrem de variat este aspectul ritmic al operei (el ar merita o analiză detaliată și un studiu special). Formulele ritmice utilizate de compozitor sunt deosebit de complexe și diferite. Observăm aici formule arhaice, primitive, de tip incantatoriu, bazate pe repetări, la fel și ritmuri absolut individu-ale, de o structură irepetabilă. Întâlnim în partitură și ritmul aksak, nenumărate variante de ritmică liberă, nonmenzurată.

"Choeforele" lui A.Stroe ne prezintă o extraordinară sinteză de tradiții și inovații pe plan european și universal. Prin alegerea subiectului, prin structura operei sale Stroe apare ca un continuator al tradițiilor teatrului liric european. Prin introducerea spiritului și a atributelor teatrului muzical el este un inovator. Citarea unor melodii ancestrale de proveniență populară și savantă, utilizarea emisiunilor de voce arhaice denotă legăturile compozitorului cu trecutul muzical universal. Totodată, transformările acestor melodii, folosirea ne tradițională a vocilor și a instrumentelor țin de contemporanietate. Aplicarea unor procedee componistice proprii muzicii europene, indiene, chineze ș.a. demonstrează asimilarea tradițiilor, îmbinarea lor într-un tot unitar, producând un rezultat absolut inedit.

La un prim contact cu o lucrare muzicală atât de complexă, atât de interesantă cum este opera "Choeforele" lui A.Stroe este imposibil de a cuprinde toate laturile și orizonturile ce se deschid cercetătorului.

După cum am menționat deja, un studiu aparte ar putea aborda aspectul ritmic deosebit de bogat și de variat al acestei lucrări. În altul s-ar putea face o încercare de analiză comparată a "Choeforelor" lui Stroe cu alte "Choefore" (spre exemplu, cu partea a doua a trilogiei "Orestia" de S.Tancev sau cu "Choeforele" lui D.Milhaud.). Foarte interesantă ar fi, de asemenea, plasarea și studierea "Choeforelor" în contextul întregii opere a compozitorului.

Însă toate acestea țin, posibil, de viitor.

"În această muzică, de altfel, foarte românească, orice om de oriunde și de oricând s-ar putea recunoaște, dacă nu în profiluri melodice sau ritmice, în modurile de emisie vocală sau în timbrurile instrumentelor, atunci, cu siguranță, în tipul fundamental de gândire muzicală, care face această muzică accesibilă — nu în sensul facilității accesului, ci în acel al puterii de comunicare, pe care i-o asigură limbajul nou bazat pe elemente străvechi".²²

NOTE

1. Șurianu H. Aurel Stroe: Profil// Muzica, 1980, Nr.7, 8.
2. Stroe A. Muzici care se povestesc// Muzica, 1984, Nr.5.
3. Interviu cu Aurel Stroe// Contemporanul, 1978, 10 noiembrie.
4. Stroe A. Choeforele// Secolul XX, 1980, Nr.1-3.
5. Charbonnier G. Teatrul muzical și "Choeforele" lui A.Stroe// Secolul XX, 1980, Nr. 1-3.
6. Ibidem.
7. Popovici F. Un model componistic în muzica românească de azi// Studii de muzicologie. Vol.15, București, 1981.
8. Interviu cu Aurel Stroe// Contemporanul, 1978, 10 noiembrie.
9. Citat după: Vartolomei L. Orestia III// Contemporanul, 1978, 17 noiembrie.

10. Stroe A. Choeforele// Secolul XX, 1980, Nr.1-3.
11. Ibidem.
12. Ibidem.
13. Hoffmann A. Orestia II de A.Stroe// România Literară, 1978, 23 noiembrie.
14. Sava I. de vorbă cu A.Stroe despre "Orestia II"// Secolul XX, 1980, Nr.1-3.
15. Stroe A. Muzici care se povestesc// Muzica, 1984, Nr.5.
16. Ibidem.
17. Citat după: Șurianu H. Aurel Stroe: Profil// Muzica. 1980, Nr.7-8.
18. Sava I. De vorbă cu Aurel Stroe// Secolul XX, 1980, Nr.1-3.
19. Stroe A. Choeforele// Secolul XX, 1980, Nr.1-3.
20. Popovici F. Grădina structurilor de A.Stroe// Muzica, 1976, Nr.5.
21. Stroe A. Choeforele: Fișa de creație// Arta, 1980, Nr.9-10.
22. Vartolomei L. Orestia II// Contemporanul, 1978, 17 noiembrie.

РЕЗЮМЕ

Выражение античных идей и сюжетов в румынской музыке имеет богатую традицию. Aurel Stroe выступает ее продолжателем. Его опера "Хеффоры" (названная автором "музыкальный театр") представляет собой чрезвычайно интересный сплав традиций мирового музыкального искусства с разного рода новациями. Музыкальный язык оперы характеризуется сочетанием многих разнородных элементов, принадлежащих различным географическим, историческим и культурным традициям, дающим в синтезе особую форму полистилистики, что, в свою очередь, придает неноваторность стилю композитора А.Строе.

БЕЛОРУССКАЯ ОПЕРА В ЕЕ СВЯЗЯХ С ЛИТЕРАТУРОЙ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Взаимосвязи музыки и слова в опере очевидны: они заложены в природе жанра. В первую очередь, литературным компонентом оперы является либретто. Будучи основой музыкально-драматического сочинения, оно в немалой степени определяет художественные результаты синтеза. Вместе с тем, либретто далеко не всегда является продуктом литературы как *искусства*. В строгом смысле синтез двух искусств — со *специфическим* типом художественного мышления в каждом — возникает в случае обращения композитора к “высокопробному” литературному первоисточнику (“большой” литературе) в качестве основы оперного либретто. В этой ситуации взаимовлияние двух искусств возникает практически на всех уровнях целого: в идейно-содержательном, жанровом, драматургическом, музыкально-стилистическом. Известный паритет музыкального и литературного компонентов (при мощном воздействии на них третьего составляющего — театра) в этом синтезе все же, как правило, имеет доминанту, т.е. центральный, *определяющий* элемент, который в историческом развитии оперы не остается неизменным. Эта внутренняя подвижность системы позволяет судить об эволюции жанра, и, шире, о характере национальной культуры на том или ином этапе ее развития. Рассмотрим связи оперы с литературой на материале белорусской музыки.

Для белорусской национальной художественной культуры характерен принцип ускоренного развития. Ее позднее формирование привело к “спрессованности” многих процессов, к параллельному развитию явлений, которые в более древних культурах представляли различные исторические этапы. Принципиальное значение для судьбы белорусской оперы имеет рождение ее из литературной драмы — “Идилии” В. Дунина-Марцинкевича (середина прошлого века). “Отец” национальной драматургии, внесший значительный вклад в формирование белорусского литературного языка, определил жанр своей пьесы как *опера*. Музыка для нее была создана С. Моношко (сохранилась во фрагментах). Сочетание в этом произведении черт начальной драмы *per musica* и русской комической оперы XVIII века говорит о явном акценте на литературном компоненте.

На следующем этапе развития белорусской оперы (20-30-е гг. XX столетия) связи с литературой не ослабевают. Однако в жанровой трактовке наиболее показательных для этого времени сочинений акцент переносится

на музыкально-сценические элементы целого. Происходит это разными путями. Комическая опера Н.Аладова "Тарас на Парнассе" (1927г., либретто Ю.Дрейзена по одноименной анонимной сатирической поэме) по соотношению музыкальных и литературных компонентов ближе к классицистской опере с ее опытом "перевода" на музыкально-сценический язык комедий Бомарше, подчинения литературного текста типовым оперным формам, законам мелодического развития. Опера "В пущах Писцесы" А.Богатырева (1939 г., либретто Е.Романовича по повести Якуба Коласа "Трысина") во многом соответствует канонам советской песенной оперы, ощутимо здесь и следование русской классической оперной традиции с ее пристрастием к эпическому, вниманием к национально-характерному.

В кризисные для жанра 40-60-е гг. белорусские композиторы отказываются от контактов с "большой" литературой (оперы по преимуществу создаются на оригинальные либретто). Возрождение и укрепление связей оперы с искусством означает новый, так называемый современный период в развитии жанра (конец 70-х — первая половина 90-х гг.). Его смысл — в синтезе различных жанров, стилей, композиторских техник. Активное освоение белорусскими авторами оперно-драматургических идей XX века, в том числе и "литературной" оперы, наиболее последовательно представленной в творчестве С.Прокофьева, соседствует с возрождением характерных признаков романтической оперы, музыкальной драмы с ее тягой к сквозному симфоническому развитию. Различные традиции и художественные установки определяют принципы работы композиторов с литературным первоисточником.

Для современной белорусской оперы показателен уже сам их отбор. По-прежнему лидирует национальная литература, представленная как классикой (одноименная опера Ю.Семеняко по поэме Я.Коласа "Новая земля"), так и именами писателей послевоенного поколения В.Короткевича и В.Быкова, чье творчество получило международное признание (оперы Д.Смоляского "Седая легенда", В.Солтана "Дикая охота короля Стаха", Г.Вагнера "Тропоя жизни"). Своеобразную интерпретацию на белорусской оперной сцене получил роман М.Булгакова "Мастер и Маргарита" (одноименное сочинение Е.Глебова). В эти годы белорусская опера открывает для себя зарубежную драматургию XX века — пьесы Б.Брехта и Ф.Дюрренматта ("Мамаша Кураж" и "Визит дамы" С.Кортеса). Такого рода литература способствует углублению художественного содержания оперы, становится одним из стимулов обновления оперного стиля.

Разнообразие идей, сюжетов, поэтики названных литературных первоисточников находит отражение в жанровой трактовке музыкально-сценических произведений при одной общей, типологической для белорусской национальной оперы черте — стремлению к обобщенности, монументальности,

рельефности социального конфликта. Поэтому даже лирическая драма зачастую включает в себя элементы народной. Столь же характерна для белорусского оперного театра рубежа 70-80-х гг. — это связано с творческой манерой режиссера-постановщика С.Штейна, нередко выступающего и в роли соавтора-либреттиста — актуализация сюжета, внесение в него современных аллюзий и оценок (оперы Г.Вагнера и С.Кортеса). В драматургии это приводит к параллельному развитию двух линий — сценической и условно-театральной, ораториальной, несущей функцию авторского комментария.

Однако этот прием, типичный для оперы XX века, порой вступает в противоречие с поэтикой и самой интонацией литературного первоисточника. Так случилось в оперной интерпретации повести Быкова "Волчья стая". Хотя Г. Вагнер и сохранил ее сюжетную канву, он дополнил ее новыми сценами, раскрывающими хатынскую трагедию. Именно эти сцены оказались кульминационными и наиболее эмоционально насыщенными. Полностью "вписана" линия современников, в музыкально-стилистическом плане связанная с традицией советской песенной оперы. Эти дополнения переводят углубленно психологическую, лишенную патетики прозу Быкова в жанр открытой публицистики. При этом Г.Вагнеру удалось сохранить основную гуманистическую идею Быкова — идею самоценности человеческой жизни. Композитор находит для ее воплощения емкую музыкально-поэтическую метафору — тему белорусской народной колыбельной песни, которая получает в драматургии оперы интенсивное сквозное развитие и богатую симфоническую разработку. Таким образом, музыкальный компонент в данном сочинении (при том, что многие драматургические приемы прямо ассоциируются с прокофьевской литературной оперой) доминирует.

При значительной общности музыкально-драматургического развития иное соотношение компонентов характерно для опер С.Кортеса "Мамаша Кураж" и "Визит дамы". Прежде всего уже сам жанр литературного первоисточника (театральная драма) давал возможность либреттисту В.Халипу довольно точно следовать за его текстом. Кроме того жанровые признаки *приличия* в обоих случаях, определяющие глобальность, общезначимость социального и нравственного конфликта (место и время действия пьес условно), ораториальный элемент, уже заложенный в литературных драмах (зонги "Кураж" и финал-реквием "Дамы") оказались в русле современного белорусского оперно-театрального стиля. Как это ни парадоксально, но именно "музыкальность" пьес позволила композитору создать на этой основе сочинения, где литературный элемент обусловил специфику оперного замысла.

В "Матуске Кураж", например, брехтовское проявляется в особой роли зонгов. Это и драматургические узлы развития, и композиционная единица оперы, и главное средство музыкальной характеристики героев. Стилевым

источником, питающим зонги, стала бытовая песня. Напротив, остропсихологическая пьеса в дюрренматтовской опере Кортеса обусловила многие черты стиля, свойственные экспрессионистской драме (особенно это сказалось в утонченной выразительности музыкально-речевой интонации героев).

Зарубежная драматургия обогатила белорусские оперы новым типом образной характеристики — *трагическим гротеском*. Он проявляется через характерный принцип брехтовского “снижения”, “развенчания”. “Очуждению” персонажей “Кураж” служит пародирование и утрирование музыкальной интонации (средневековые юбилании Вербовщика, Фельдфебеля, Полковника, оперная “итальянщина” Повара). Здесь рождаются и образы-оборотни (зонг “О каплуна”, например, на протяжении трех куплетов из игриво-легкомысленной песенки вырастает в трагический фарс). Идея образа-оборотня ляжет в основу хоровой характеристики “народа” в “Даме”, рождая многозначные иронические подтексты и сложные ассоциации социально-критической направленности (хоры-эхо “единогласной” толпы, хор “Охота” и т.д.).

Вместе с тем и в этих, несущих на себе яркую печать литературного первоисточника сочинениях, специфика музыкального мышления и оперная традиция не утрачивают “прав гражданства”. На уровне образного содержания это сказывается в “облагораживании” главных героев (также как Кармен или Катерина Измайлова, Анна Фирлих, Клара-миллионерша, Или чище и утонченнее своих литературных прототипов). На уровне музыкальной драматургии это приводит к сквозному симфоническому развитию, что в “Даме”, например, сопряжено со становлением музыкальной характеристики героини в форме, близкой к сонатной.

Если оперы Вагнера и Кортеса в современном белорусском музыкальном искусстве демонстрируют новаторские решения жанра, то произведения Смольского и Солтана скорее тяготеют к традиции. В “Седой легенде” Смольского реализовано представление об опере как “*театре пения*” с его классическими формами, четким разграничением функций речитатива и кантилены. В драматургическом плане возникают параллели с “Аидой” Верди. В “Дикой охоте короля Стаха” Солтана сильны традиции оперного симфонизма Чайковского (с конкретными ассоциациями из “Пиковой дамы”), в жанровой сцене II акта ощутимо блинкинское влияние.

В этих сочинениях поиски музыкально-драматургического эквивалента прозе В. Короткевича не привели к адекватному результату (хотя в опере Смольского либреттистом выступает сам писатель). В них пересомышен жанр литературного первоисточника: социальная драма превратилась в романтическую легенду, исторический детектив — в лирическую драму; смещены смысловые акценты, остались “за бортом” историческая конкретика,

аромат старины, — то, чем так силен Короткевич. Однако “голос от автора”, голос Короткевича — художника-патриота — сохраняется в обеих операх. Он звучит в ариях-признаниях в любви к родному краю — лирических отступлениях, выполняющих функцию отстранения от действия. Главное же короткевическое влияние сказывается в общей романтической направленности обеих опер. Одно из ее проявлений — “укрупнение” и симфоническое обобщение сил зла (контрдействия). В обеих операх это происходит в сквозных симфонических эпизодах: танец нобилей у Смольского и музыка “дикой охоты” у Солтана. Думается, что эта романтическая направленность творчества Короткевича содействовала выбору композиторами определенной традиции и стилистической модели.

В более конкретной форме жанрово-стилистические связи с литературным первоисточником осязательны в опере Глебова “Мастер и Маргарита”. Трехслойность романа нашла отражение в синтезе драматургических принципов оперы и оперетты, широком развитии техники полистилистики (в частности, сочетании музыки “разных этажей” — академической и эстрадной).

Итак, белорусская опера 70-начала 90-х гг. представляет диалектическое единство, гибкое сочетание традиций и новаторства. Это справедливо и в отношении ее связей с литературным первоисточником. Множественность подходов к литературным первоисточникам, разнообразие взаимоотношений компонентов при приоритете литературного в операх Глебова и Кортеса и музыкального в операх Вагнера, Смольского и Солтана дает представление о результативном характере нового этапа в развитии оперы.

РЕЗУМАТ

Dna R. Aladova abordează etapele de bază ale evoluției istorice a operei din Bielorusia, caracterizează minuțios perioada contemporană a dezvoltării acesteia, menționează interpretările diverse ale surselor literare care servesc drept temeliiile libretourilor de opere.

ОБ ОДНОМ АСПЕКТЕ РОК-ЭСТЕТИКИ

Одним из явлений культуры второй половины XX века, заметно повлиявших на духовную атмосферу времени, стал феномен рока. Несмотря на свою сорокалетнюю историю и популярность у многомиллионной международной аудитории, рок-культура вообще и рок-музыка в частности оказались на периферии искусствоведческой науки. По-видимому, это связано с дефицитом таких методик и подходов к данному явлению, которые позволили бы его адекватно интерпретировать, ведь привычный искусствоведческий аппарат зачастую бессилен в решении подобных вопросов.

Тем не менее, в наши дни складываются благоприятные предпосылки для изучения этого явления. 90-е гг. воспринимаются теоретиками и практиками рока как своеобразный "конец рок-истории". Так, рок-журналист А. Сучилин в журнале "Контр Культ Ура" утверждает: "Музыка, имевшая живое влияние на культуру, мертва".¹ Ему вторит исследователь английской популярной музыки Р. Фрис: "похоже, эпоха рока подошла к концу".²

Действительно, стадия горизонтального развития в роке, основанного на чередовании различных эстетико-стилевых моделей, сменилась их вертикальным сосуществованием, фаза неустойчивого, "жидкого" состояния — кристаллизацией художественных форм.

В предлагаемой статье предпринята попытка истолкования эстетического своеобразия рока. Для решения этой задачи коснемся некоторых предварительных положений.

1. Рок рассматривается как некая целостность: на первый план выходят его инвариантные свойства, наиболее общие признаки, детали же намеренно вуалируются.

2. Рок представляется явлением синкретически-синтетического порядка, объединяющим ресурсы поэзии, музыки, зрелищных искусств и др.

3. Среди множества возможных подходов к анализу рок-культуры нами избран один, опирающийся на идею о квазирелигиозной природе данного феномена. Известно, что в XX веке религиозность переместилась в сферу культуры, породив множество "религиозоподобных" явлений, культивирующих "религию без бога". Атрибутика и приемы религиозной практики в них направлены на объекты "профанного" мира.

Сакральность рока неоднократно подчеркивалась исследователями и рок-практиками. Приведем некоторые высказывания. "Рок был организованной религией 60-х, связывающей не только музыку и язык, но и танец, секс, наркотики, которые действовали сообща в едином ритуале самовыражения

и духовного отключения", — писал Морис Дикстайн.³ В свою очередь, один из практиков и стихийных философов русского андеграунда Егор Летов утверждал: "Рок — не музыка и не искусство, а некое религиозное действие по типу шаманизма, которое существует, дабы утвердить определенную установку".⁴

Среди причин квазирелигиозности рок-культуры следует отметить размывание традиционного религиозного сознания в XX веке и появление различных видов альтернативного духовного опыта — от экуменизма до кружков по обучению медитации и разнообразных сект.⁵ Нередко рок-культура напрямую смыкается с религиозной практикой, "входя в быт нетрадиционных религиозных общин, используя в традиционных культовых отправлениях протестантской и католической церкви".⁶

С другой стороны, рок стал своеобразной реакцией на "деградацию религиозных чувствований в современном мире", "отделение человеческого опыта от тайных трансцендентных истоков" и компенсацию последних в далеких от религии сферах, в том числе, в искусстве.

Нельзя игнорировать также и социально-психологических предпосылок реанимации религиозного сознания в рамках рок-культуры, состоящих в стремлении преодолеть отчуждение между людьми, в попытках "найти общность с людьми как бы "поверх" существующих общественных отношений".⁷

Рок-культура по-своему моделирует отношения пастыря и паствы, представленной аудиторией рок-концерта, внимающей слову своего духовного наставника — рок-солиста или группы. Не случайно, многие персонажи рок-истории окружены харизматическим ореолом (достаточно вспомнить Джими Моррисона из группы "The Doors", Пита Тауншенда из группы "The Who" и, наконец, Джона Леннона из "The Beatles").

Рок-культура сближается с религиозным сознанием благодаря своей иллюзорно-компенсаторной реакции, "вере в чудо" как возможности нарушения причинно-следственных связей действительности".⁸ Симптоматично в этом отношении одно из высказываний Е.Летова: "Если ты веришь в то... что ты можешь менять мир, что от тебя зависит все, ты приказываешь горе — и она движется. Она не может не сдвинуться".¹⁰ Любопытно, что приведенная выше цитата — лишь "вариация на тему", отработанную в западном роке и звучащую следующим образом: "Если мы захотим, мы сможем остановить этот дождь".

Подобно любому виду религиозной практики, рок-культура ставит перед собой задачу постижения истин, недоступных сознанию и лежащих "по ту сторону" человеческого опыта. "Освобождение" сознания, "расширение его границ" постулируется теоретиками и практиками рока как основная

цель рок-общения.¹¹

Таким образом, рок-культура может рассматриваться как разновидность "мистического опыта" (термин В.Джемса)¹², предполагающего коллективный поиск трансцендентных истин, выход за пределы обыденного сознания в моменты "мистических откровений".

Различные стороны рок-культуры как религиозного комплекса нашли отражение в применяемом исследователями понятийном аппарате. Так, в работах отечественных авторов использованы определения "музыкальное переживание действительности" (Л.Персеверзев)¹³ и "фактор приобщения"¹⁴ как эквиваленты английского слова "ecstasy". Американский же исследователь массовой музыки Чарльз Хэмм характеризует рок через "коллективное участие, всеобщее переживание, тотальное приобщение".¹⁵ Предположительно термин "ecstasy" возник в самой рок-практике и принадлежит Джими Хендриксу, давшему своему альбому 1967 года название "Are You Ecstasyed?".

Сущность "приобщения" в роке, по аналогии с другими проявлениями "мистического опыта", представлена как последовательность двух состояний — "страдания" и "освобождения" от него путем неких "выших" истин, трансцендентных сущностей.¹⁶ Если первый этап связан с волевым усилием и активностью личности, с аккумулярованием напряжения, то второй характеризуется полным отключением воли, выходом психической энергии. Целью своеобразной "рок-нирваны" является стремление к "избавлению от всякого мучительного переживания",¹⁷ пронизывающего повседневный опыт носителя рок-культуры через "приобщение" к мистическим истинам.

Рок-культура как религиозный феномен сформировала два типа "приобщения". Назовем их "дионисийское" и "аполлоническое". Эти термины-корреляты широко используются в искусствоведческой литературе для обозначения наиболее общих, противоположных и взаимообусловленных начал в искусстве. Применительно к рок-культуре интерпретация дефиниций "дионисийское" и "аполлоническое" опирается на положения работы Фридриха Ницше "Происхождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм",¹⁸ в которой "дионисийское" и "аполлоническое" суть два художественных первоначала, обуславливающих эстетическую природу греческой трагедии.¹⁹

"Дионисийское" и "аполлоническое" начала у Ницше природны и стихийны: они не столько моделируются искусством, сколько привносятся в него из окружающей жизни. По словам философа, это "художественные силы, вырывающиеся из недр самой природы".²⁰ Не случайно, специфика последних вергиализуется не через "чистые" эстетические категории, а через психофизиологические состояния "опьянения" и "сновидения".²¹ Не отождествляя полностью ницшеанскую пару "опьянение" и "сновидение" с этапами "мис-

тического опыта" Джемса "страдание — освобождение", отметим, что пары понятий обладают известной смысловой близостью. Более того, некоторые эмпирические наблюдения Джемса как бы подводят под термины Ницше экспериментальную базу. Об этом красноречиво свидетельствуют рассуждения авторов о роли сновидений, наркотического забытья и других бессознательных состояний в "мистическом освобождении".²¹

Таким образом, сущность "приобщения" в роке состоит в обретении "мистического опыта" путем маятникообразного чередования двух этапов — "дионисийского опьянения" и "аполлонического сновидения".²²

"Дионисийское опьянение" пробуждает у массовой аудитории состояние, в котором "всякий чувствует себя соединенным, примиренным и слившимся со своим ближним".²³ Традиционная оппозиция "исполнитель-слушатель", "сцена-зрительный зал" заменяется в рок-коммуникации единым пространством, в котором совершается ритуальное действо. Ощущение особой психологической слитности, духовного единения, возникающее в результате вовлечения в происходящее зрителей, нередко принимает вид "коллективного экстаза, некоторого вида публичного радения, вакхического восторга".²⁵ Свое крайнее выражение эти тенденции нашли в деятельности сан-францисских психоделических групп 60-х гг., а также "Популярной механики" Сергея Курехина.

"Слияние с миром" на дионисийском этапе "приобщения" достигается путем отключения личностного начала. "Все субъективное в человеке исчезает до полного самозабвения",²⁶ — подчеркивает Ницше. Отсюда ведут свое начало деинтеллектуализация и иррационализм в эстетических декларациях и художественной практике рок-культуры, редуцирующие индивидуальность до положения биологического индивида в массе себе подобных, возвращающие рок-адепта к идеям "естественного человека", "инстинктам, которые не лгут", отрицающим завоевания аналитической традиции мышления в пользу синкретически-неделимого сознания и мультисенсорных способов его выражения.

Отмеченные выше тенденции рок-эстетики закономерно обусловили обращение последней к художественным завоеваниям сюрреализма. Во второй половине XX столетия творцы рока приблизились к воплощению программных установок основоположников сюрреализма, призывая к освобождению личности от оков разума, от традиционно понимаемых морали и нравственности в пользу бессознательного выражения духа через мистические видения, бред, воспоминания младенчества и т.д. Подобно сюрреалистической, рок-образность зиждется на предельном обострении приемов алогичности, парадоксальности, соединении несоединимого. В наиболее концентрированном виде эта эстетика обнаруживается в визуальной специфике ви-

деоклипа и продукции рок-кинематографа, приемах построения поэтических и музыкальных текстов в роке. Хрестоматийными примерами сюрреализма в роке стали история создания рок-мюзикла "Волосы" Г.Макдермота, отличающегося случайностью, "алеаторическим" подходом к компоновке литературного сценария сочинения, либо поэтический текст концерта группы "Pink Floyd" 1975г. "Wish You Were Here", построенный как серия "наплывов" маниакальных, бредовых образов, слабо поддающихся рациональному анализу.

Близость рок-эстетики сюрреализму обусловлена не столько подобием программных установок обоих феноменов, сколько характером культурного процесса в нынешнем веке, при котором новации, отработанные в культуре художественной элиты, "перекочевывают" в массовое искусство (реклама, дизайн, телевидение, рок- и поп-музыка).

Описанная Джермсом синкретическая природа "мистического опыта" корреспондирует многоканальности рок-приобщения, что подтверждается следующим фрагментом из книги "Многообразие религиозного опыта": "чувство необычайной глубины", — отмечает автор, — может быть вызвано не только целыми фразами, но и отдельными словами, особыми сочетаниями слов, световыми эффектами, музыкальными звуками, если душа человека настроена соответствующим образом".²⁷ В этом описании по-существу содержатся все компоненты рок-действия как синкретического феномена, объединяющего поэзию и музыку с мощным арсеналом визуальных средств, и, прежде всего, так называемого "светового шоу" или "Light show".

Синкретической фигурой становится и сам исполнитель в роке, объединяющий в одном лице "музыканта, поэта, танцора и духовидца".²⁸ Усилия музыканта направлены на консолидацию вербальных, звуковых и визуальных средств, способствующих достижению "приобщения" массовой аудитории.

В противовес дионисийскому началу, "аполлоническое сновидение" предстает как проникновение в сущность вещей, "достижение единства с внутренней основой мира, выраженного в символическом видении".²⁹ Отрицающее дионисийскую чрезмерность и интенсивность средств, аполлоническое начало, по словам Ницше, требует от своих последователей меры.³⁰ "Свобода от ... диких порывов и мудрое спокойствие богачей"³¹, "примат порядка над хаосом", "любование деталью"³², — эти характеристики аполлонического оказались применимы к рок-культуре.

Если дионисийство связано с бунтарскими мотивами рока, то аполлоническое начало символизирует обретение некой духовной опоры. Благодаря таким мотивам рок-эстетики как поиски вселенского братства, "прорывы к красоте и гармонии мира" через "поэтизацию обыденного",³³ рок достраивается до объемной, целостной, многополосной культуры, в которой дио-

нисийское и аполлоническое соотносятся как бесструктурное и структурированное, интуитивное и рациональное, эмоциональное и интеллектуальное.

Аполлоническое начало в трактовке Ницше суть "проявление принципа индивидуализации".³⁴ Сказанное означает, что обрядово-ритуальное в роке не отчуждено от носителя рок-культуры, поскольку глубоко личностный характер переживания имеет основополагающее значение для религиозного сознания вообще и рока как квазирелигиозного феномена в частности. Погружение в рок-ритуал, самоутлубление и "приобщение" к Универсуму могут быть реализованы лишь в отдельной человеческой душе. Последнее подчеркивается данными Джемсом определениями религиозности как "совокупности чувств, действий и опыта *отдельной личности*";³⁵ "интимного, личного переживания".³⁶

Личностная ориентация аполлонической сферы обусловила романтический характер рок-движения 60-70-х годов. Ощущение несовершенства мира и себя в нем, типично романтическая раздвоенность, поиски "мировой гармонии" — таковы ведущие мотивы рок-культуры. Другие точки пересечения указанных культурных феноменов — "мистическое отношение к музыке как к откровению",³⁷ помещение в центр повествования образов Поэта, Художника, темы скитаний, решенных как "circling", то есть психоделические путешествия по тайникам собственного подсознания, а также опора на "любовную лирику как главный способ воплощения индивидуального начала"³⁸ и тенденции циклизации песенной лирики, связанные с появлением в роке циклической формы — "concept album".

Подведем итоги. Основным свойством рок-эстетики, на наш взгляд, является ее двойственность, амбивалентность, антиномичность, биполярность, бинарность. Каждое из этих определений отражает некоторые стороны такого сложного комплекса как рок-культура, однако не исчерпывает его целиком и не имеет универсального характера. Если термин "бинарность" как синоним "двоичности", "двухкомпонентности" сводит все разнообразие рок-культуры к двум типологическим разновидностям — "дионисийскому опынению" и "аполлоническому сновидению", то понятие "дуализм" подчеркивает независимость и самостоятельность обоих модусов рок-приобщения, предполагая, что любой из них способен в полной мере сохранять и репрезентировать имманентно "роковые" признаки. Так, творчество многих групп и исполнителей тяготеет к одному из полюсов рок-приобщения, оставаясь в то же время типичным рок-продуктом. В качестве примера сошлемся на аполлоническое "наклонение" творчества Бориса Гребенщикова и одновременно ярко выраженную дионисийскую окраску исполнительской манеры и сценического имиджа Константина Кинчева.

Любопытно, что бинарная модель рок-культуры проецируется на различные факты рок-истории, вследствие чего эволюцию рок-культуры можно представить в виде цепочки дионисийско-аполлонических трансформаций: к примеру, рок-н-ролл второй половины 50-х - начала 60-х гг. и "религиозное возрождение" в роке конца 60-х гг. соотносятся как бунт и смирение, отрицание и утверждение. По-существу, любой стилевой разновидности в роке соответствует "отрицательно заряженный" двойник (hard rock-soft rock), любому технологическому решению — свой антипод (electric rock — acoustic rock). Этот перечень можно продолжить.

Разумеется, свертывание всего многообразия явлений рок-культуры к двум основным типологическим разновидностям не отрицает исследования конкретных способов воплощения визуального, вербального и звукового начал в роке, анализа индивидуальных присмов, придающих неповторимое звучание архетипическим моделям.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сучилин А. Жизнь после жизни // Контр Культ Ура. Москва, 1990.
2. Grossberg L. Another boring day in Paradise//Performers and audiences. Cambridge. 1984. P.71-132. Цит. по: Некоторые аспекты взаимодействия рок-музыки и общественного сознания. Экспресс-информ. Сер."Искусство". Вып. 11.М.,1987.С.7.
3. Hamm Ch. Yesterdays: Popular song in America. New York; London, 1979. P. 439.
4. Летов Е. Одиночки опаснее для социума, нежели целое движение // Урлайт. №5. 23. С.36.
5. Rose S. Orthodoxy and the religion of the future. Цит. по: Общие проблемы культуры. Реферативно-библиографическая информация. Вып.4. М., 1992. С.17-37.
6. Чердинченко Т. Религия и религиозность в современной культуре// Духовная жизнь общества и структура общественного сознания.М.,1988.С.63.
7. Moravski St. In the aura of crisis. Art and aesthetic: against the cultural background //Polish art studies. XII, 1991.P.193.
8. Чердинченко Т. Цит. изд. С.62.
9. Чердинченко Т. Цит. изд. С.68.
10. Двести лет одиночества//Контр Культ Ура. 1991. №3.С.14.
11. Сучилин А. Цит. изд.
12. Джемс В. Многообразие религиозного опыта. М.,1910. С.367.
13. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки. М.,1977.С.389.
14. Порфирьева А. Эстетика рока и советская рок-опера // Современ-

ная советская опера. Л., 1989. С. 126.

15. Hamn Ch. Ibid. P. 453.

16. Джемс В. Цит. изд. С. 497.

17. Джемс В. Цит. изд. С. 116.

18. Ницше Ф. Происхождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм. М., 1903. С. 329.

19. По отношению к рок-культуре понятия "аполлоническое" и "дionисийское" впервые применил Уолтер Брин. См. Breen W. Apollo and Dionysus // Eisen T. The age of rock. Sounds of the American Cultural revolution. Vol. 2. New York, 1969. P. 16-25.

20. Ницше Ф. Цит. изд. С. 27.

21. Ницше Ф. Цит. изд. С. 26.

22. Джемс В. Цит. изд. С. 374-389.

23. Отметим попутно, что основанная на чередовании фаз "страдания" и "освобождения" траектория рок-восприятия вполне сопоставима с механизмом воздействия на слушателя греческой трагедии. В данном случае близость катарсическому типу реакции проявляется в несоответствии целей и средств воздействия, а именно в обретении положительных эмоций через нагнетание отрицательных, в очищении посредством страха и страдания.

24. Ницше Ф. Цит. изд. С. 26.

25. Давыдов Ю. Движение "новых левых" и музыкальный "авангард" // Сов. музыка. 1970. № 4. С. 156.

26. Ницше Ф. Цит. изд. С. 25.

27. Джемс В. Цит. изд. С. 371.

28. Ницше Ф. Цит. изд. С. 66.

29. Ницше Ф. Цит. изд. С. 28.

30. Ницше Ф. Цит. изд. С. 39.

31. Ницше Ф. Цит. изд. С. 24.

32. Durant A. Conditions of music. London, 1984. P. 11.

33. Конен В. Об истоках рок-музыки // Сов. музыка. 1986. № 7. С. 104.

34. Ницше Ф. Цит. изд. С. 101.

35. Джемс В. Цит. изд. С. 27.

36. Джемс В. Цит. изд. IV.

37. Профирьева А. Цит. изд. С. 126.

38. Конен В. Цит. изд. С. 101.

REZUMAT

Articolul dnei Victoria Tcacenco reflectă trăsăturile principale caracteristice culturii rock în genere și muzicii rock în special.

Autorul propune o concepție proprie, bazată pe esența dublă a fenomenului în cadrul căruia sunt încheiate două calități estetice: dionisimul și apolonismul.

К ВОПРОСУ О СТИЛЕВОЙ И ЖАНРОВОЙ ИНТЕГРАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. ОБРЕТЕНИЯ И ПОТЕРИ

Поле интегративных процессов в современной жизни беспредельно широко. Коснулись они и области музыкального искусства. Прежде всего сам композиторский стиль рассматривается учеными как явление *интегральное*, соединяющее в себе "фольклорное начало звукоосозерцания" и явления профессиональной музыки того или иного исторического времени. Феномен подобной интеграции наблюдается у столь разных композиторов как Рахманинов и Барток, Прокофьев и Энеску, Стравинский и Дебюсси. В еще большей степени это касается современных композиторов, которые также с пристальным вниманием относятся к фольклору. Но, стремясь в своем творчестве к новым берегам, они одновременно выражают и отношение к традиции. А она, по словам Стравинского, "не является остатком безвозвратно ушедшего прошлого. Это — живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее". Важна и мысль маститого композитора о том, что традиция подобна наследству, которое дается при условии, что ты его обогатишь прежде, чем передашь потомству.² Попытаемся ответить на вопрос: как в современных условиях при всеобщей связи явлений и стремлении к синтезу разнородных элементов используются культурные традиции прошлого, в какой мере искусство наших дней окажется ценным для будущих поколений? Осознание соотношения традиционного и новаторского в современной музыке должно способствовать прояснению многих актуальных проблем. В их ряду — проблема стилевого и жанрового синтеза, который, как известно, порождает многомерность и многозначность художественных образов, в конечном счете отражает саму жизнь. Особенно интересно решение этой проблемы в рамках какой-либо национальной культуры, к примеру — молдавской; ведь каждая национальная традиция имеет свою специфику. В то же время все национальные культуры интегрированы в мировой культурный процесс, который на каждом историческом этапе эволюции вносит свои коррективы в каждую отдельную национальную жанрово-стилевую систему. Достигнутое, завоеванное в одном регионе затем, как утверждает А. Солженицын, передается от нации к нации, от поколения к поколению: "Искусство воссоздает опыт, пережитый другими, и дает усвоить его как собственный".³ Так формируется, по мысли писателя, столь необходимая всему человечеству единая шкала оценок, которую способно создать только Искусство с большой буквы.

Итак, без стилевых и жанровых взаимодействий немислим сам музы-

кально-исторический процесс. Тенденция синтеза жанров, их интеграции зарекомендовала себя как чрезвычайно плодотворная. Сошлемся в этой связи лишь на один пример из далекого исторического прошлого. Вспомним немецкую сюиту и итальянскую сонату XVIII века, которые, как известно, во взаимодействии породили форму классического сонатного цикла.

Исходя из всего сказанного, сформулируем основную задачу настоящей статьи. Учитывая, что молдавская музыка располагает богатейшим собственным фольклором, опирается на традиции своего национального искусства, а также откликается живейшим образом на происходящее вокруг, определим, что она обрела, а что утратила в этом огромном мире бесконечных жанровых и стилевых пересечений. Безусловно, в музыке Молдовы есть блестящие творческие находки, но есть и досадные потери. Подлинно художественные завоевания национального музыкального искусства стремятся за его пределы, находя аудиторию и исполнителей в разных городах и весях. Потери же обусловлены более общими негативными сторонами нынешнего времени, заметными не только на молдавской земле.

Жанровый синтез, а также синтез искусств всегда занимал молдавских авторов в их музыкальных замыслах. Достаточно сослаться, к примеру, на традиционное взаимодействие литературы и музыки, породившее на нашей земле такие произведения как симфонии С.Лобеля, И.Маковей, балеты "Перекресток" В.Загорского, "Лучафэрул" Е.Догы, оперу "Каса маре" М.Копытмана. Ярчайшие примеры синтеза разных видов искусства мы находим в вокально-инструментальном творчестве. Речь идет о взаимодействии фольклорного начала с академическими традициями при обращении композиторов к народной балладе "Миорица", воплощенной в композициях Т.Жирияка, И.Маковей. Взаимодействие искусств в культуре Молдовы простирается и шире, захватывая явления живописи, барельефа, графики и фрески, что заметно в музыкальном творчестве В.Полякова, В.Загорского, С.Лулугула.

Обратимся к камерным инструментальным жанрам. По словам Онеттера, "музыка представлена здесь в ее чистейшем виде и одаряет любивших ее наиболее тонкими и благородными эмоциями".⁴ Вместе с тем камерное творчество представляет собой благодатное поле для внутримызыкальных жанровых и стилевых интеграций. Как сложилось в веках, камерная музыка привлекает большинство композиторов не только как школа мастерства, но и в связи с тем, что именно эта сфера творчества несет в себе потенциальную возможность эксперимента. Особое значение это приобрело в искусстве XX века, наполненного "резкими историческими резонансами", которые получают определение как стилевой плюрализм (М.Тараканов), стилевой синтез (М. Лобанова), мышление стилями (С.Савенко), полистилистика и стилиевые аллюзии (А.Шнитке) и т. д.⁵ Молдавская камерная музыка в XX веке также

стала сферой "скрещивания" стилей. Об этом свидетельствует творчество композиторов старшего поколения — С. Няги, С. Лобеля, А. Стырчи, А. Мулара, Г. Няги, З. Ткач. Сходные явления наблюдаются в камерных произведениях П. Ривилиса, С. Бузилэ, Д. Киценко, в сочинениях более молодых авторов — Г. Чобану, М. Стырчи, Т. Кирияка, К. Руснака, А. Федоровой, Е. Фиштик.

Чаще всего камерная музыка молдавских композиторов базируется на неоромантической основе, взаимодействующей с импульсами народно-национального происхождения. Наибольший интерес, на наш взгляд, представляет соединение элементов фольклора с чертами неоклассической тенденции, ибо в самой природе фольклора уже содержится романтические импульсы. Неоклассицизм же всегда устанавливает связь с профессионализмом далекого прошлого. Отметим еще одну интересную и специфическую сторону в национальном молдавском композиторском творчестве. Речь идет о взаимодействии симфонизма и спонтанной рапсодичности, поэмности, фантазийности. Данное качество музыкального мышления очень ярко проявилось в творчестве Шт. Няги, в его знаменитой симфонической "Поэме о Днестре", ставшей классическим образцом молдавского симфонизма. Впоследствии оно закрепилось во многих сочинениях иных авторов как национальная традиция.

Напомним в этой связи высказывание классика румынской музыки Дж. Энеску, молдавского Орфея, как его называют в Румынии⁶: "Прежде, чем написать сонату "В румынском народном характере" (речь идет о знаменитой Третьей скрипичной сонате, которая вошла в арсенал мировой музыкальной культуры как стилизованный портрет музыки Энеску. — И.М.), я добивался слияния румынских фольклорных форм и способов выражения, в сущности своей *рапсодических* (курсив наш — И.М.), с моей натурой прирожденного симфониста. Потребовался долгий период органичного взаимодействия этих двух, казалось бы, несовместимых начал, пока был достигнут их, насколько возможно, гармонический синтез".⁷ Думается, аналогичные процессы в творчестве молдавских композиторов происходят не без влияния классика румынской музыки, ввиду опоры на идентичную народно-национальную основу. Можно сослаться, например, на инструментальные сочинения С. Лобеля, В. Загорского, симфоническое, сонатное и квартетное творчество С. Бузилэ, Т. Кирияка, И. Маковea, оперно-балетную музыку Е. Доги, Г. Мадти и т.д.

Многообразные жанровые воздействия испытывает на себе жанр молдавской сонаты. Под влиянием рапсодичности, присущей свободным импровизационным формам, даже в рамках циклов или одночастных структур возникают оригинальные композиционные решения, что мы обнаруживаем, на-

пример, в фортепианных сонатах А.Стырчи или Г.Няги. Не случайны двойные жанровые обозначения иных опусов: фортепианная Соната-фантазия у В.Загорского, виолончельная Поэма-соната у А.Стырчи, скрипичная Соната-рапсодия у В.Верхолю. Подобным образом авторы подчеркивают заложенную в замысле произведения жанрово-стилевую неоднозначность. Есть в молдавской музыке и такие сонатные опусы, которые отражают воздействие жанровых свойств цикла миниатюр. Это — фортепианная соната С.Лобеля “Афоризмы”, состоящая из тридцати небольших пьес, а также Соната для кларнета и виолончели Б.Дубоссарского, решенная как двенадцать прелюдий. В этих сочинениях под влиянием жанровых пересечений происходит взаимодействие микро- и макроформы. Уместным кажется обозначение композиции такого рода понятием *дискретная сонатная форма*.

Показательные тенденции наблюдаются в области стилиевой ориентации молдавского композиторского творчества. Говоря о национальной музыке, естественно ставить во главу угла народный мелос, в котором, как в зеркале, отразились исторические интеграционные процессы, взаимодействие разноразнонациональных элементов. Обращение к народной интонации, с ее неуловимой психологической характерностью, которую много веков пытаются разгадать исследователи, как и с любой широко бытующей интонацией, — дело чрезвычайно тонкое. В зависимости от таланта и совести художника, как говорил Б.Асафьев, ее можно обратить в шедевр или низвести до расхожей формулы. В использовании фольклора композиторами Молдовы есть блестящие находки, но имеются и потери. К первым можно отнести вокально-инструментальную композицию “Миорица” и симфоническую поэму “Пядь земли” Т.Кирияка, концертные скрипичные пьесы, сонаты и Симфонетту А.Муляра, скрипичную Сюиту и оркестровый Концерт П.Ривилиса, Рапсодию и “Диафонии” В.Загорского, его же хоровую поэму “Кто росу сбивает”, ораторию “Миорица” И.Маковая, струнные квартеты З.Ткач и Г.Няги, альтовую сонату З.Ткач, флейтовую и скрипичную сонаты С.Бузилэ и целый ряд других произведений. К потерям же можно причислить то, что у всех на слуху во множестве песен и пьес, музыка которых проникнута духом подражательства фольклору, копированием расхожих интонаций. Несомненно, за эти скрывается потакание неразвитому вкусу тех, кто в музыке ищет лишь развлечения, но не пищи для ума.

Справедлива мысль о том, что “народная мелодия, вычленившаяся из фольклорного контекста, утрачивает очень много в самой своей сути. Композитор вынужден компенсировать эти потери средствами профессионального искусства”.² При этом как раз и возникает тот самый синтез, который дает повод обозначить композиторский стиль как интегральный. Компомерат средств, которыми располагает ныне “звуковая вселенная”, невообразимо богат. На

этом фоне особенно заметны иные опусы, отмеченные простоватостью музыкального языка. И это отнюдь не та новая простота, к которой подчас стремится интеллектуализированное сознание. За незатейливостью композиторской мысли и, соответственно, примененных средств в них часто скрывается простая малограмотность. С другой стороны, увлечение техническими новациями, комбинаторикой (это — другой полюс композиторской работы) нередко вуалирует неумение глубоко чувствовать. В конечном счете и в одном и в другом случае музыка утрачивает то очарование, которое еще в XIII веке послужило поводом для сравнения ее с удивительным растением, плоды которого — приятные гармонии, доведенные до совершенства цветами созвучий. Так говорил Маркетто Падуанский, труды которого, как известно, подготовили почву для возникновения в Италии эстетики Ренессанса.⁹

При нынешней усложненности композиторской техники важнейшей проблемой выступает стилевая совместимость элементов, органичная интеграция фольклорно-национального в общеевропейский контекст. Этой проблемой широко занимается и музыковедение Молдовы.¹⁰ Особые трудности в творческом решении вопросов стилевой органичности связаны с тем, что и в молдавской профессиональной музыке подчас "привычные представления об организации музыкального произведения и времени отвергнуты — взамен предлагается множество индивидуальных решений, основанных на несложных моделях".¹¹

Как утверждают ученые, наше время сложно тем, что заключает в себе синтез тенденций сменяющихся эпох, что влечет за собой установление новых обобщенных форм музыкального языка, иное восприятие художественного времени, но и уменьшение степени *личного* в музыкальном высказывании.¹² В этом заключается, на наш взгляд, еще одна потеря современного искусства. Речь идет о потере той душевной теплоты, эмоциональной насыщенности, что всегда было прерогативой высокой Музыки, обращающейся, как никакой другой из видов искусств, к душе человеческой. Дефицит душевной теплоты быстро заполняется образцами поп-музыки, воспитывающей дискотечное сознание, принципиально отвергающее возможность остановиться во все убыстряющемся беге жизни, сосредоточиться, задуматься, исключаящее сам мыслительный процесс. Главное здесь — громкость, зрительные эффекты, красочные шоу... Как не вспомнить слова Л. Толстого: "Подделки всегда более разукрашены, а настоящее искусство бывает скромно".¹³

Осознание фактов требует включения массового музыкального искусства в сферу профессиональных музыковедческих интересов, исследования его с позиций синтеза социологического и эстетического подходов. Бытовая музыка всегда, со времен старинных мастеров, оказывала влияние на професси-

ональную сферу. Но в самом обществе никогда не было такой конфронтации вкусов и пристрастий, противопоставления различных слоев слушательской аудитории в силу возраста, уровня культуры, образования, социального статуса и т.д. Подчеркнем, что фольклор, этот кладёз народной мудрости, никогда не противопоставлялся композиторскому творчеству. Наоборот, он как первооснова входил в его структуру.

Характеристика стилевых тенденций современной музыки Молдовы была бы неполной без анализа основных идей, тем, образов, концепций, к которым обращаются сейчас композиторы. Известно, что истоки идей следует искать в жизненных прототипах, вдохновляющих художников. В них пульсирует историческое время. Воспользовавшись литературной метафорой Б.Пастернака, повторим вслед за ним: "сквозь звук проступает действительность". Так было всегда, потому что музыка — зеркало эпохи, исторического времени, а не просто игра в звуки, подобно интеллектуальной "игре в бисер" знаменитого романа Германа Гессе. Во все времена музыканты стремились к поиску равновесия между музыкальным обиходом и музыкой, создаваемой индивидуальным творческим сознанием. А это выводит на проблему интеграции в жанровой сфере, ибо, по определению Генриха Бесселера, "музыкальный жанр — это категория, посредствующая между музыкой как "бытом" (Gebrauchsmusik) и музыкой как "смыслом-конструкцией" (Darbietungsmusik).¹⁴

В поисках альтернативы натиску массовой культуры многие композиторы Молдовы обращаются к традициям, извлеченным из глубины веков. Строгая псалмодия византийского пения, григорианского хора, знаменного распева смыкается в отдельных сочинениях с элементами, заимствованным из фольклора, будь то молдавская дойна, русская протяжная песнь или украинская веснянка. В подобном жанрово-стилевом синтезе при всей его сложности и неоднозначности таится глубокий этический смысл: в качестве средств собственного языка композиторы XX века используют такую внутренне напряженную и внешне сдержанную звуковую палитру песнопений, "... музыкальная система которых имеет корни в далеком прошлом, но резонирует в образах, созданных в настоящем".¹⁵

Пусть не о Молдове сказано, но и здесь наблюдается "взаимодействие различных систем жанрового мышления, развернутых в необозримом многогласии концертной и творческой практики современности".¹⁶ Со всей определенностью можно утверждать, что в результате жанрово-стилевых интеграционных процессов вторая половина XX века породила в профессиональной музыке Молдовы новые средства языка. Их освоение придает музыкальной культуре республики особое качество мобильности, что считается показателем зрелости композиторской традиции. Это позволяет при ознакомлении с

отдельно взятыми произведениями не только осознать их индивидуальные специфические особенности, но и понять тенденции, выходящие далеко за их рамки в область общих закономерностей творчества.

Обращаясь к новым поколениям композиторов Молдовы, выделим, к примеру, в этой связи музыку Д.Киценко и Г.Чобану, еще не обремененных многолетним композиторским опытом, но свежо мыслящих. Пожалуй, именно в музыке этих авторов мы находим то, что в литературе названо "критическим синтезом" некоторых противоречивых сторон.¹⁷ Существенно переосмыслив академическую традицию, сочетающуюся с опосредованной фольклорной почвенностью, эти композиторы, каждый по-своему, вступили на путь, достаточно новый для молдавской музыки. Решающим для них стало не столько построение музыкальной композиции, сколько использование самого звукового времени. Здесь мы подходим к еще одной важной проблеме современного композиторского творчества. В стилевой палитре ряда сочинений молдавских авторов отразился новый подход к соотношению статики и динамики в музыкальном высказывании. При использовании приемов репетитивной техники, структурного минимализма на первый план выводятся поиски в глубинах физической природы звука, работа с масштабно ограниченными звуковыми структурами. Именно они привлекают основное внимание композитора, стремящегося передать собственное звуковое мироощущение. Но в них же кроется и опасность подмены, когда в жертву одному лишь фактору временной протяженности сочинения приносится ощущение дыхания окружающей жизни. Справедлива мысль о том, что подобные типы форм "отрицают диалектику человеческой деятельности, заменяя ее структурированной статикой либо бесструктурной активностью, ... внушают пессимизм в отношении деятельных возможностей человека".¹⁸ Но тогда зачем такая музыка?

Итак, задумаемся о духовных богатствах, которые нынешнее поколение передаст потомству. Известно, что традиция обеспечивает непрерывность творчества. Обогащает ли ее современная музыкальная практика, характеризующаяся мощными интеграционными процессами? Вопрос этот, видимо, еще долго будет оставаться открытым, во всяком случае, до тех пор, пока многочисленные попытки найти главные составляющие всего многообразия стилевых разветвлений в искусстве нашего времени не увенчаются успехом. Но для этого, как известно, необходима значительная временная дистанция — не в одно десятилетие, а, быть может, и столетие...

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цит. по: Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. М., 1990. С.37.

2. Там же.

3. Солженицин А. Нобелевская лекция // Новый мир. 1989. № 7. С.135.
4. Онеггер А. В защиту камерной музыки // Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1985. С.45.
5. Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С.50; Лобанова М. Цит. изд. С. 44; Савенко С. Проблемы индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыки. Вып. 5, М., 1983. С. 100; Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С. 328.
6. Varga. O. Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX. București, 1981.
7. Цит. по: Лейтес Р. Э-ску // Музыка XX века. Ч. II. Кн. 5А. М., 1987. С. 166.
8. Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981. С. 50.
9. Цит. по: Эстетика западно-европейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 255.
10. См., например: Кочарова Г. Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке) // Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинев, 1984; Кочарова Г. О роли фольклорно-ассоциативных элементов в инструментальном творчестве А.Мулара 70-х гг. // Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинев, 1988; Милютин И. Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии // Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. Л., 1972; Милютин И. К вопросу о национальном и интернациональном в современной молдавской музыке // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре. Л., 1987.
11. Лобанова М. Цит. изд. С. 111.
12. Эта мысль высказана Л. Гаккелем в творческой дискуссии (1995) в Союзе композиторов Петербурга.
13. Сов. музыка. 1981, № 3. С. 43.
14. Bessler H. Grundfragen der Musikasthetik. Leipzig, 1926.
15. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовных музыкальных композиций // Музыкальная академия. 1993. № 4.
16. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. Вып. 6. М., 1987. С. 58.
17. Там же. С. 59.
18. Чердниченко Т. Кризис общества — кризис искусства. М., 1987. С.77.

REZUMAT

În articol sunt abordate unele aspecte teoretico-estetice specifice procesului muzical curent din Republica Moldova: integritatea stilurilor componistice, funcțiile elementelor folclorice în cadrul lor, corelația fenomenelor stilistice cu cele de gen interpretate sub aspectul înnoirii tradiției muzicii naționale în raporturile ei cu creația componistică universală.

СТАРОЕ И НОВОЕ В СОНАТЕ КОМПОЗИТОРОВ МОЛДОВЫ

Жанр сонаты традиционно считается одним из важнейших в системе композиторского творчества европейской ориентации. Профессиональное образование обязательно включает овладение сонатной формой, обращение к какому-либо из сонатно-циклических жанров. Поэтому развитие сонаты может быть показателем уровня композиторской традиции, свидетельством ее профессиональной оснащенности, оригинальности.

В данной статье предпринята попытка охарактеризовать некоторые тенденции в развитии сонаты композиторами Молдовы. Эта задача представляется тем более интересной, что в музыковедении республики она пока еще не формулировалась. Конечно, в работах наших исследователей имеются наблюдения, касающиеся ряда конкретных сонат в контексте камерной музыки в творчестве того или иного композитора. Однако анализ инструментальной сонаты как жанра в целостном виде еще не предпринимался. При первом обращении к такому обширному и сложному материалу невозможно охватить его детально и полно, поэтому сконцентрируем сейчас внимание на самом очевидном. Постараемся представить основные контуры эволюции сонаты в молдавской музыке.

Знакомство с творчеством композиторов республики приводит к выводу, что среди камерных инструментальных жанров соната занимает скромное место. Так, например, не обращались к сонате те авторы, которые работают преимущественно в сфере вокальной или хоровой музыки, как, скажем, Е.Дога, Н.Киоса, А.Кирияк, Е.Мамот, Д.Георгицэ, Т.Згуряну. Легко понять и то, что сонаты не писали композиторы фольклорной ориентации, предпочитающие рапсодийно-фантазийные или сюитные композиции, как, например, Е.Кожа, В.Вилинчук, Т.Кирияк, Г.Мустя. Удивителен, но все же объясним факт, что не оставил сонат В.Поляков, автор симфоний и нескольких концертов. Ни одной сонаты не написал и такой профессионально оснащенный автор как М.Копытман, проживший в Молдове немало лет. Не пишет сонат Д.Киценко, почти ежегодно знакомящий нас со своей очередной новой симфонией. Одним словом, даже чисто статистический учет свидетельствует: только часть композиторов Молдовы внесла свой вклад в формирование и развитие сонатного жанра.

Более того, если сравнить списки сочинений композиторов, обращающихся к данному жанру, легко обнаружить, что и среди них есть явно "несонатные" музыканты. Например, единственная Сонатина для фортепиано И.Е.Наке — это его студенческое сочинение. То же можно сказать о Фортепиан-

ной сонате А.Сокирянского. Лишь однажды обратился к этому жанру О.Тарасенко — автор в основном инструментальных и вокальных миниатюр и обработок фольклорных мелодий. Единичны сонаты и в творчестве Д.Федова, В.Лоринова, В.Масюкова, А.Люксембурга.

Конечно, единичность обращения того или иного автора к жанру сонаты — не обязательный признак незначительности его сонатного опуса. Приведем пример. За годы жизни в Молдове Л.С.Гуров написал только одну сонату — Сонату d-moll для скрипки и фортепиано.¹ Однако совершенно очевидно, что эта его соната явилась итогом длительного латентного пути. Она вызревала и оттачивалась в процессе педагогической деятельности, в ходе работы над сонатами учеников. Сопоставим факты. Соната Л.Гурова датирована 1959 годом. К этому времени Л.Гуров, доцент консерватории, зав. кафедрой подготовил по классу композиции таких выпускников как Д.Федов, С.Лобель, В.Загорский, А.Стырча, Г.Няга. Каждый из них к моменту окончания консерватории сам был автором одной сонаты, написанной под руководством учителя. Таковы первые фортепианные сонаты С.Лобеля и В.Загорского, Поэма-соната d-moll для виолончели и фортепиано А.Стырчи, Соната для скрипки и фортепиано Г.Няги.² Названные студенческие сонаты были заметным явлением в молдавской камерной инструментальной музыке 50-х гг. Каждая из них к тому же — важная (и удачная) веха на творческом пути ее автора. Все они изданы, часто исполняются, анализируются музыковедами.

При безусловном различии этих сочинений, связанном с индивидуальностью каждого автора, они имеют элементы сходства. Очевидна общность концепции — утверждение позитивных образов, оптимистического мировосприятия, творческого энтузиазма, волевой целеустремленности, стремление приблизить тематизм к народно-песенным мелодиям. Есть в них и более глубинное родство композиционного характера. Очень часто темы после экспонирования повторяются с вариационными изменениями, причем варьирование затрагивает преимущественно фактуру: мелодический голос усиливается октавной дублировкой или переносится на октаву вверх, добавляются гармонические или фигурационные голоса, усиливается громкостная динамика. Ясно, что это сходство не случайно, в нем чувствуется единая рождающаяся воля. И хотя соната Л.Гурова возникла после сонат его учеников, думается, что в ней отражен опыт общения с ними.

На наш взгляд, в развитии сонатного жанра в музыке Молдовы выделяются несколько этапов. Первый — охватывает 50-е гг. Это период освоения жанрового канона сонаты, время создания первых значительных сонатных опусов: прежде всего — для фортепиано, кроме того — для скрипки, виолончели и кларнета. Сонатный "фонд" 50-х сравнительно невелик. Его ос-

нову составляют названные уже сонаты Л.Гурова и его учеников. И хотя современному слушателю они могут показаться несколько наивными и чрезмерно лаконичными, тем не менее в истории жанра они не только номинально числятся, но и имеют важное значение. При этом особая историческая роль по праву принадлежит двум композиторам — Л.Гурову как педагогу, направившему молодых авторов на путь создания сонат, и С.Лобелю как наиболее активному их творцу. В 50-е гг. помимо студенческой работы (Первая фортепианная соната) С.Лобель пишет еще две фортепианные сонаты, а также Первую сонату для кларнета и фортепиано.

60-е гг. в истории сонаты в Молдове — это новый этап ее развития. Сущность данного этапа можно уподобить роли связующей партии в классической сонатной форме: отход от первоначального тезиса уже произошел, но новый тезис еще не сформулирован, подготовлено лишь его появление.

В 60-е гг. отчетливо стала осознаваться исчерпанность той оптимистически наивной концепции сонаты, которая “тиражировалась” в 50-е гг. Композиторы стали искать новые формы звуковысотной организации материала, новый тематизм, иные, более опосредованные связи с фольклором, иные, более свободные формы выражения самой сонатной идеи. И хотя в этот период еще возникают сонаты “старого” образца, уже появляются предвестники нового.

Сонаты 60-х гг. представляют собой весьма пеструю картину. Это студенческиеopusы А.Люксенбурга, В.Лорина и Т.Тарасенко, непритязательные сонатины для фортепиано О.Тарасенко и А.Мулира, первые образцы альтовых сонат П.Ривилиса и В.Масюкова. На этом фоне выделяются фортепианная соната А. Стырчи и, особенно, сонатное творчество С.Лобеля. Именно в 60-е гг. появились его зрелые сонаты — две виолончельные и Вторая кларнетная. В них отчетливо определился путь, который прошла соната в Молдове, путь, который привел к небывалому “сонатному взлету” в 70-е гг.

В самом деле, 70-е — первая половина 80-х гг. в сравнении с предыдущими периодами, кажутся взрывом сонатной активности. Сонаты пишут молодые авторы, только вступающие на творческий стезю. Так, в эти годы в области сонатного жанра активно экспериментировал С.Бузилэ, написавший флейтовую, скрипичную и фортепианные сонаты. Тогда ярко заявил о себе В.Верхола, сочинивший Сонату-рапсодию для скрипки и фортепиано, а позднее — фортепианную Сонатину и две сонаты, соответственно, для фагота и для скрипки и фортепиано. В те же 70-е гг. возникли четыре сонатных цикла И. Маковея, представляющие собой разные тембровые варианты единой структурной модели: Б-М-Б.³ Это его Соната для фортепиано (1971), Соната для двух скрипок, альты и виолончели (1974), Соната для скрипки

соло (1975) и Соната для виолончели соло (1979). Удачным дебютом в сонатном жанре стала Первая фортепианная соната П.Руссу (1976), привлекающая рельефностью тематизма, эмоциональной напористостью, технической сложностью. Успех этого сочинения (оно было отмечено премией на республиканском конкурсе) стимулировал интерес П.Руссу к сонате и привел к созданию других произведений данного жанра: второй фортепианной сонаты "Романтика" (1978), "Светской сонаты" для гобоя и фортепиано (1985) и Сонаты для флейты и фортепиано (1986). В тот же период появились три сонаты В.Биткина: одна из них — для девяти исполнителей, вторая, шестичастная, под названием "Время суток" — для фортепиано, третья — для нава и цимбал. Seriously заявила о себе в сонатном жанре А.Федорова, автор двух сонат — флейтовой (1980) и фортепианной (1986). В 70-е гг. свои первые сонаты пишет Б.Дубоссарский, причем его интерес к данному жанру с тех пор становится постоянным. К настоящему времени он создал две сонаты для фортепиано (1971, 1982), по одной — для виолончели соло (1973) и для скрипки соло (1979), сонату "Прелюдии" для кларнета и виолончели (1983), Сонату для гобоя и фортепиано (1985) и Сонату-балладу для альты и фортепиано (1987).

Обращаются к сонате в этот период и композиторы старшего поколения. Две фортепианные (1976, 1982) и одну флейтовую сонату создает А. Муляр. После долгого перерыва к жанру сонаты возвращается В.Загорский: в 1976 г. он написал Сонату для кларнета и фортепиано, а к настоящему времени стал автором еще двух сонатных опусов — фортепианного и скрипичного. Тогда же (в 1976 г.) свою первую сонату — для альты и фортепиано — пишет З. Ткач, посвящая ее памяти Д.Шостаковича. Через несколько лет (1981) она вновь создает сонату — на сей раз для кларнета.

Такая небывалая сонатная "активность" в музыке Молдовы 70-80-х гг. связана с интенсивным варьированием жанровой модели сонаты, с различными ее модификациями, трансформациями вплоть до полного отказа от самого жанрового архетипа классико-романтической сонаты. В ряде случаев авторское наименование "соната" уже вовсе не является показателем соответствующего жанрового канона. Оно либо свидетельствует о том, что в сочинении воплощена система образов, типичная для сонатно-симфонического цикла, либо несет в себе возмущенное доклассицистское значение: соната как инструментальное произведение.

Одной из первых в Молдове сонат такого рода, где жанровые признаки существенно трансформируются, стала фортепианная соната-мозаика "Афоризмы" С.Лобеля (1972). Она явилась последней в ряду сонат этого композитора, самой необычной и новаторской среди всех и оказалась примечательной как для всего сонатного творчества самого С. Лобеля, так и для

развития сонаты в Молдове в целом. Остановимся на ней подробнее.

"Афоризмы" С.Лобеля — это последовательность тридцати тематически контрастных и структурно замкнутых кратких фрагментов, следующих друг за другом без перерыва. Ряд миниатюр обнаруживает интонационное родство с известными темами сочинений М.Мусоргского, С.Прокофьева, К.Дебюсси, с музыкой молдавских народных танцев.

Обилие и разнообразие подобных ассоциаций в произведении, названном "Афоризмами", наталкивает на предположение о возможной трактовке его идейного замысла: это выраженные музыкой мысли о том, что композитору важно, близко, дорого, то есть своего рода музыкальный дневник, запечатлевший душевные отклики на разнообразные явления из мира музыки. Последовательность записей-афоризмов напоминает свободу эфирного течения сновидений, где воспоминания о реально прошедшем сплетаются с вымыслом, ход времени отчужден, логическая связь явлений непредсказуема.

В "Афоризмах" существует несколько уровней циклизации миниатюр. Самый нижний из них объединяет пары соседних номеров в тех случаях, когда они раскрывают одну мысль, состояние, образ, заявленную сначала намеком, а потом (с несколько другим оттенком) — явно, открыто. Так, например, связаны № 8 и 9, 13 и 14, 19 и 20, 22 и 23. Реже реализуется обратная связь: от сформулированного тезиса его отголоску. Она прослеживается, например, в соотношении афоризмов 17 и 18. Иногда основанием для объединения миниатюр становится их резкий контраст. Такое соотношение демонстрируют афоризмы 3 и 4, 7 и 8. Более внешне объединяются общим звуком или созвучием окончание предыдущей и начало последующей миниатюр в № 5 и 6, 11 и 12.

В структуре целого существует еще один, на наш взгляд, достаточно условный уровень циклизации миниатюр. Он намечен самим С.Лобелем. Разделив тридцать афоризмов на три равные части, композитор придал сочинению внешний вид трехчастного цикла. Однако обосновать такую трехчастность формы какими-либо ее внутренними логическими закономерностями вряд ли возможно. Думается, что авторская циклизация "Афоризмов" является проясняющим, кларитивным приемом, использованным С.Лобелем для того, чтобы направить слушательское восприятие музыкальной формы по определенному руслу. Числом субциклов и их продолжительностью композитор как бы проецирует нормативы трехчастного сонатного цикла.

На первый взгляд, мысль о сонатном цикле как структурном основании "Афоризмов" кажется беспочвенной: субциклы не контрастируют между собой как части сонаты, здесь нет аналога ни напряженной действительности сонатного аллегро, ни философской созерцательности лирического центра,

ния финального ощущения панорамной широты жизни. Яркая тематическая индивидуальность сменяющих друг друга миниатюр сводит на нет ассоциации с сонатным циклом. Главной единицей тематической драматургии становятся не субциклы миниатюр (части сонатного цикла), а более мелкие структурные образования — сами миниатюры.

Тем не менее последовательность тематически самостоятельных фрагментов не вызывает ощущения калейдоскопической пестроты. Впечатление цельности обусловлено здесь единством внутреннего мира лирического героя произведения, который представлен теми гранями (действие — созерцание — игра и т.п.), которые свойственны, как известно, классической сонате и симфонии.⁴ Следовательно, не связывая себя структурными рамками сонатного цикла (но намекая на их контуры), С.Лобель воплотил в "Афоризмах" идею сонатного жанра.

Данная трактовка сонаты как сочинения концепционного, но не обязательно сонатно-циклического по форме, становится достаточно типичным явлением для современной музыки Молдовы. Сочетаясь к тому же с общей тенденцией к индивидуализации композиционно-драматургического решения, она приводит к тому, что жанровая атрибуция произведений становится сложной, многозначной. Так возникают сонаты-фантазии (В.Загорский, С.Лунгу), сонаты-рапсодии (В.Верхола), сонаты-поэмы (А.Стырча), сонаты-баллады (Б.Дубоссарский), сонаты-речитативы (В.Симонов). В ряде случаев сонатность вступает во взаимодействие с концертностью (В.Биткин — Соната для девяти исполнителей; С.Бузина — Соната для струнного оркестра). Соната И.Макова для двух скрипок, альта и виолончели по существу является струнным квинтетом.

Чрезвычайно разнообразится исполнительский состав. Помимо традиционных инструментов (фортепиано, скрипка, виолончель, альт, духовые) используются молдавские народные инструменты (Сонатина для наия и цимбал В.Биткина, Соната-фантазия для тарагота С.Лунгу). Многие сонаты получают программные названия...

Итак, налицо явная вариативность, многозначность жанра. С одной стороны, это свидетельство его развития, с другой — показатель жанровых диффузий. Их появление становится нормой не только для сонаты. Аналогичные процессы происходят в недрах симфонии, концерта, тантаты, симфонических жанров. Они осуществляются не только в музыке Молдовы. Каков будет их итог — покажет время.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Нужно, правда отметить, что до приезда в Кишинев Л.С.Гуров написал одну фортепианную и одну скрипичную сонаты. В обеих ощутимо вли-

ание украинского фольклора.

2. В год написания сонаты Г.Няга занимался композицией под руководством Н.Лейба. Гуров в эти годы был командирован в Китай. Но, думается, предыдущая работа Г.Няги с Гуровым не могла не сказаться на его сонате.

3. Аббревиатуры "Б" и "М" означают, соответственно "быстро" и "медленно".

4. Образ "человека деятельного" раскрывается в № 3, 12, 14, 23, 30, "человека мыслящего" — в № 4, 11, 17, 18, "человека играющего" — в № 5, 9, 13, 16, "человека общечеловеческого" — в № 7 и 27.

REZUMAT

În studiul de față sunt abordate principalele etape ale evoluției istorice a sonatei instrumentale din Republica Moldova, este evidențiat aportul creației compozitice a lui Solomon Lobel, sunt menționate tendințele inovatoare caracteristice sonatei "Aforismele".

ВОПРОСЫ ЕДИНСТВА ЦИКЛА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СЮИТАХ КОМПОЗИТОРОВ МОЛДОВЫ.

Задача создания циклической композиции, состоящей из отдельных, структурно замкнутых частей, неизбежно ставит перед композитором проблему единства цикла. Наличие объединяющих факторов во многом определяет тот художественный эффект, который возникает при восприятии произведения: не случайно существование по отношению к циклической форме таких положительно-оценочных формулировок, как "цельность композиции", "стройное, органичное единство", "спаянность частей в единое целое" и т.п.

Среди инструментальных циклических форм наибольшей цельностью, как известно, обладает сонатно-симфонический цикл, части которого, являясь "фазами раскрытия концепции сочинения в целом", спаяны "особой, внутренней связью, обусловленной общим замыслом".¹ В процессе исторической эволюции в рамках сонатно-симфонического цикла выработалась разветвленная система приемов, с помощью которых осуществляется эта высшая степень художественного единства, основанная на сквозном развитии содержания.

Сюитный цикл отличается несколько иными качествами: его части также "связаны между собой единым замыслом, но, в отличие от сонатного цикла, не объединяются единой линией последовательного развития".² Преобладающими формообразующими принципами, на которых базируется сюита, принято считать функциональное равноправие частей, превалирование произвольности контрастного чередования над закономерностью причинно-следственного соподчинения, дискретность элементов целого и т.д.

Вместе с тем, будучи генетически не предрасположенным к органической цельности формы, сюитный цикл также обнаруживает определенные черты, с помощью которых восполняется известная обособленность составляющих его частей и сохраняется его статус как *композиционного единства*. В данном случае идет не только об идейно-художественном замысле, в определенной мере присущем и таким многочастным структурам, где в сцеплении пьес большую роль играет элемент случайности: циклам миниатюр, например, или даже сборникам пьес. Имеются в виду те многочисленные экстра- и интрамузыкальные факторы, которые образуют в сюите разноплановые связи между частями, сквозные линии, арки, аналогии, опорные вехи и др., скрепляющие между собой элементы композиции.

Следует отметить, что специально проблема единства сюитных циклов,

в том числе на примере музыки Молдовы, не ставилась — список литературы по проблеме составляют в основном монографии и статьи, посвященные творчеству отдельных композиторов и содержащие разрозненные сведения о наличии тех или иных связующих приемов в конкретных произведениях сюитного жанра. Чаще всего речь идет об единстве художественного замысла, программности, об интонационно-тематических и тональных связях. Вместе с тем, средства объединения частей сюитных циклов весьма разнообразны. Среди них можно назвать факторы, как относящиеся к образно-смысловой сфере (программный замысел, внепрограммную “сюжетность”, выраженную инструментальными средствами, особые композиционные идеи и т.д.), так и связанные с особенностями музыкального языка (ладоинтонационные, тонально-гармонические, темповые, фактурные и др.). Каждое из средств, способствующих объединению сюитного цикла, заслуживает отдельного изучения, однако в рамках настоящей статьи целесообразно ограничиться рассмотрением лишь некоторых, относительно малоизученных, факторов, которые можно условно определить как *композиционные*. Их специфика проявляется во взаимодействии сюитности с формообразующими принципами, свойственными другим музыкальным формам. Проявляясь в тех или иных сторонах сюитной композиции, действуя через конкретные музыкально-языковые средства, эти принципы создают “формы второго плана”,³ что, наряду с другими факторами, способствует скреплению сюитной формы, преодолению дискретности ее частей. Проследим эти закономерности на примере инструментальных сюит, созданных композиторами Молдовы.

Прежде всего следует отметить свойственные ряду циклов черты *репризной трехчастности*. Как правило, они встречаются в сюитах, состоящих из трех частей, где между первой частью и финалом наблюдаются аналогии, выраженные различными способами. Так, в “*Suita rustică*” К. Русака первая и третья части представляют собой образно-жанровое, темповое, тематическое и тональное обрамление цикла. Поэтичная дойна, составляющая жанровую основу обрамляющих композицию частей, приобретает смысл художественного символа, вызывая ассоциации с образами родного края, его природы, выражая идею верности Земле отцов.

Некоторые черты репризной трехчастности присущи сюите Г. Мусти из музыки оперы “Александру Ланушану”. Здесь этот принцип реализуется через национально-стилевой контраст между крайними частями, с одной стороны, и средней — с другой. Крайние части, отличающиеся восточным колоритом, дансантистостью различных эмоциональных оттенков, контрастно оттеняются центральной дойной, навеивающей размышления о суровых и драматических событиях национальной истории.

Наряду с репризной трехчастностью, в сюитах композиторов Молдовы

нередко проявляются черты *пятичастной зеркальности*, свойственной *концентрическим* формам. Так, в "Пяти мотивах" З.Ткач для струнного квартета концентричность обнаруживается прежде всего в жанрово-образном и темповом соотношении номеров. Темповым "каркасом" здесь служат первая, третья и пятая части, причем по краям находятся быстрые темпы (Allegro), а в центре — умеренно быстрый (Allegretto). Жанровой основой этих частей является опосредованная, тожко воплощенная танцевальность (они созданы как бы "по мотивам" определенных танцевально-жанровых моделей), а вторая и четвертая части проходят в более медленных темпах (Moderato и Andantino) и построены на мелодиях лирического песенного склада. Подобный профиль формы (с углублением темпового и образного контраста к концу) обнаруживается в "Пяти пьесах" того же автора для струнного квартета — произведении, темповая схема которого принимает следующий вид: Allegro — Moderato — Allegretto — Largo — Allegro.

В приведенных примерах заметно проявление и другого принципа — *пятичастной рондальности*. Роль рефрена здесь выполняют более быстрые, моторные части, функцию эпизодов — более медленные, лирические. Аналогичное решение, но с противоположными образно-темповыми значениями, находим в цикле В.Ротару "Пейзажи" для флейты и фортепиано. Темповый план этого сочинения (Andante — Moderato — Adagio — Allegro con fuoco — Lento) сочетает в себе две тенденции: к замедлению в нечетных номерах и к ускорению в четных, что обеспечивает возрастание контраста к финалу.

Преломление принципа рондальности можно встретить не только в пятчастных циклах, но и в композициях с другим количеством частей. Так, в трехчастном цикле П.Русу "Attacca" для струнного квартета, части которого объединены приемом, вынесенным в название сочинения, темпово-образная арка протягивается между тремя Adagio: начальными разделами первых двух частей и финалом. Черты рондо можно усмотреть и в шестичастной сюите Д.Киценко для органа: быстрые темпы, расположенные в нечетных номерах и во втором разделе контрастно-составного шестого номера, сочетаются с тожкатностью, что является дополнительным стимулом к наделению этих фрагментов композиции функцией рефрена.

Принцип рондальности проявляется не только в темповой стороне формы. Так, в фортепианной сюите П.Русу он связан с чередованием присмов giusto (первая, третья и пятая части) и rubato (вторая и четвертая части). В восьмичастной сюите "Pe-un picior de plai" Т.Кирияка рондально-концентрическая форма второго плана отражает "целенаправленный процесс — становление монодии нах".⁴ Этот процесс охватывает первую-вторую, пятую и восьмую части композиции, где сосредоточены основные музыкальные "со-

бытия", связанные с развитием мелодии — тематического ядра, "конструктивной и семантической квинтэссенции всего произведения".⁵ Группирующиеся попарно третья-четвертая и шестая-седьмая части, построенные на ином тематическом материале, воспринимаются в данном контексте как эпизоды рондообразной композиции.

Элементы рондо привносятся и в балетную сюиту Э.Лазарева "Идол". Роль рефрена здесь выполняет одна из частей сюиты — "Речитатив" — кларнетовая монодия, построенная на теме главной героини балета Юнны. "Речитатив" проходит в сюите трижды, оттеняя драматически насыщенные номера, отражающие основные драматургические линии балета.

Чрезвычайно разнообразны в сюитах молдавских авторов проявления *вариационности* — одного из наиболее распространенных принципов развития тематизма и, наряду с этим, — объединения цикла. В этой связи обращают на себя внимание прежде всего те произведения, для которых сочетание сюитности и вариационности имеет жанроопределяющее значение.

Первым жанровым симбиозом подобного типа в Молдове стала фортепианная "Романтическая сюита в форме вариаций" А.Сырчи, в которой органическая близость романтических (характерных) вариаций и сюиты нашла свое естественное выражение. Если отталкиваться от главенства сюиты в авторском обозначении жанра произведения, то вариационный принцип здесь играет роль тематически-связующего стержня, на который опирается типично сюитная композиция с ее жанровой и структурной самостоятельностью частей. При этом "весьма свободное в большинстве вариаций преломление элементов темы не исключает эпизодов строгого, сугубо классического обращения с материалом".⁶

Фортепианный цикл В.Ротару "Пять новеллет на одну тему", построенный на нескольких контрастных жанровых воплощениях исходного 12-тонового комплекса, также демонстрирует сочетание строгого и свободного подходов к варьированию тематизма. Тема появляется почти во всех частях, начинаясь каждый раз от какой-то новой ступени "белолавишного" звукоряда. Правда, иногда она играет роль лишь побочного тематического образования (например, в двойных вариациях последней части она выступает в качестве второй из варьировемых тем), порой не появляется совсем (четвертая часть). Но при этом ее мелодико-интервальный строй (ламентозные малосекундовые интонации, ходы на увеличенную кварту) являются единым "строительным материалом", формирующим музыкальную ткань как по горизонтали, так и по вертикали.

Если в рассмотренных выше произведениях вариационный и сюитный принципы действуют почти на паритетных началах, то в Сюите-вариациях С.Лунгу для флейты соло сочетание этих принципов носит несколько иной

характер. Приметы сюитности выражены в этом сочинении более явно (деление на ряд контрастных, относительно законченных и обособленных частей), для вариаций же здесь нетипично отсутствие *темы*, как целостного субъекта, подлежащего трансформации. Впрочем, можно солидаризироваться с мнением о том, что для жанрового определения произведения в XX в. вполне достаточно каких-либо косвенных признаков жанра — таких, например, как “выдержанность всего произведения в рамках изначальной интонационной среды”⁷.

Черты вариационности можно различить и в сюитах, для которых данный фактор не является жанроопределяющим. Его объединяющее значение в цикле зачастую связано со сквозными интонационно-тематическими процессами, сочетающимися с активным вариационным преобразованием тематизма. Так, вариационность пронизывает уже упомянутую сюиту Т.Кирияка, тематизм которой “прорастает” из начального интонационного зерна — модальной. Сходные процессы обнаруживаются в сюите “Plaiu simfonice” И.Маковса, начальный тематизм которой не только интенсивно варьируется на протяжении первой части, но и становится ладомелодическим ресурсом для тематических преобразований во всех последующих частях. То же можно сказать и о Сюите Б.Дубоссарского для струнного квартета, тематизм которой варьирует мелодические обороты, впервые экспонируемые в рамках первой части.

Рассредоточенная вариационная форма охватывает пятичастную композицию фортепианной сюиты Г.Няги, где протягиваются тематические нити от первой части (“Прелюдия”) — через четвертую часть (“Тема с вариациями”) — к пятой части (“Фондо”). Аналогичные тематические арки прослеживаются и в сюите того же автора для струнного оркестра, где материал первой части обнаруживает тесное родство с темой третьей части (“Песня”), которая, в свою очередь, в варьированном виде появляется в “Финале”.

Оригинальный пример вариационно-вариантного преобразования тематизма представляет собой двухчастный цикл К.Руснака “Хора и сырба” для оркестра народных инструментов: обе части этого сочинения построены практически на одной и той же теме, представленной в двух различных жанровых модификациях (вторая часть таким образом воспринимается как вариация на тему первой). Примеры проникновения вариационности в сюитные композиции можно продолжить.

Современная сюита испытала несомненное воздействие особенностей *сонатно-симфонического цикла*, что особенно отразилось на ее архитектонике. Достаточно сказать, что основной массив инструментальных сюит, созданных в Молдове, имеет четырехчастную и пятичастную структуру и по своему образно-жанровому и темповому облику уподобляется классическому

сонатному циклу. Пожалуй, наиболее очевидные точки соприкосновения между сюитой и сонатно-симфоническим циклом можно усмотреть в особой роли финалов, а именно — их резюмирующей функции в форме. Интегрируя интонационные, тональные, образно-жанровые элементы предыдущих частей, финалы сюитных циклов часто как бы возмещают ту функцию “драматургического узла”, которую в классическом сонатном цикле, как правило, выполняет первая часть. Однако эта тема требует самостоятельного изучения.

Пожалуй, несколько дискуссионным является вопрос о проявлении в рамках сюитного жанра признаков симфонизма, хотя идеи такого рода иногда встречаются в литературе. Так, проявление симфонического мышления усматривается в сюите “*Pe-un picior de plai*” Т.Кирияка, о чем свидетельствует “наличие сквозного мотива, его последовательное и целенаправленное становление, связывающее единым “симфоническим дыханием” все части”.⁸ Разновидностью сюиты, приближающейся к сонате и симфонии, называют фортепианную сюиту С.Лобеля, в которой, по мнению исследователя, “является воздействие симфонического метода, улавливаемое в сквозных линиях развития, в неоднозначности, углубленности и диалектическом единстве образов противоположных, но связанных прочными внутренними узами”.⁹ Воздержимся все же от чересчур расширительной трактовки понятия “симфонизм”, ибо то, что подразумевается под ним, помимо сквозного развития образности, тематизма и др., ассоциируется еще (и не в последнюю очередь!) с особой значительностью идейного замысла, что вряд ли совместимо со “структурно-семантическим инвариантом”¹⁰ сюиты, тяготеющей к первичной жанровости, простым формам, скромным масштабам. (В контексте сказанного представляется логичным переименование Т.Кирияком сюиты “*Pe-un picior de plai*” в симфоническую поэму, структурно-семантические качества которой более соответствуют внутренней сути сочинения).

Завершая рассмотрение проблемы композиционного единства сюитных циклов, следует отметить еще один ее аспект: воздействие на сюиту особенностей *контрастно-состатной формы*. Проводником этого явления служит прием аттасса, связывающий смежные части бесцезурным переходом. В сюитах композиторов Молдовы выделяются два варианта использования этого приема: а) объединение аттасса всех частей в единую композицию; б) аттасса между двумя последними частями цикла. Производимый эффект при этом зависит, во-первых, от того, каковы связываемые части по своему характеру, масштабам, роли в цикле, а во-вторых — от способа перехода.

В первом случае мы сталкиваемся, как правило, с объединением двух ярко контрастирующих пьес. Так происходит, к примеру, в сюите “Чал, Буджак!” Н.Киосы, где третья часть (*Largo.Sinistro*) построена на импровиза-

ционной мелодии типа дойны и оканчивается истончением последнего звука (*morendo*), после чего следует властное вторжение танцевальной стихии финала. Аналогичный прием демонстрирует цикл В.Ротару "Импровизации в четырех настроениях" для валторны соло, где на последний звук *morendo* песенно-лирической третьей части "наступает" ритмически активное финальное *Presto* в характере бэтуты. Соединение аттаса контрастных образно-жанровых начал в данных примерах создает эффект неожиданности, как бы "подхлестывает" действие, торопя приближение развязки.

В Сюите П.Ривилиса для скрипки и фортепиано достигается несколько иной эффект. Контраст между четвертой и пятой частями цикла еще более глубок, чем в предыдущих примерах: "Vocet" — экспрессивное *lamento* в духе фольклорного плача-причитания, выполняющее роль лирического центра композиции, — сменяется танцевально-моторным "La botu' calului", объединяющим в себе несколько ритмомелодических формул типа "хора-бэтута". Аттаса между частями не сводится к формальному упразднению разделяющей их цезуры, а приобретает вид плавного "перетекания" одной части в другую: на фоне глубокой педали фортепиано, остающейся от четвертой части, вступает основная тема финала — рефрен рондо, — которая выдержана здесь в духе связующего построения, ибо начинается с разрозненных реликв, на пианиссимо, в медленном темпе предшествующего ей бочета. Постепенно в рамках этого "связующе-главного" раздела нарастают темп и динамика, повышается регистр, — и все это приводит к началу первого эпизода рондо. Плавность соединения четвертой и пятой частей сюиты подкрепляется и интонационными процессами: начальные интонации рефрена вызревают уже в недрах завершающего раздела "Бочета".

В приведенных выше примерах имеет место объединение между собой двух равноправных частей цикла: медленной, импровизационной — и быстрой, четко метризованной (*Tempo rubato* — *Tempo giusto*). Между ними возникают взаимоотношения, вызывающие ассоциации с двухчастным циклом типа "дойна-жок", обязанным своим происхождением молдавскому фольклору. Каким бы плавным ни был при этом переход от одной части к другой, он не снимает резкого образно-жанрового контраста между ними, но осуществляет другую, очень важную функцию: ведет к укрупнению формы, структурному суммированию, способствующему преодолению расчлененности формы, ее логической завершенности.

Эффект суммирования присутствует и в сюите К.Руснака "Aşa-i nuntan sat la noi", с той разницей, что в ней объединяются части, между которыми нет резкого контраста. В результате возникает единый контрастно-

составной блок сквозной структуры:

7. "Vivat" 8. "Toiul nunții"

a-b-c-связка-d-e-f-кода

Любопытный пример образования единого блока между двумя последними частями обнаруживается в Сюите Г. Няги для фортепиано. Здесь отсутствует авторская ремарка "attacca", но части отделяются друг от друга не обычной двойной чертой, используемой при завершении части или произведения, а той, что отграничивает внутренние разделы формы. Таким образом, пятая часть сюиты, "Рондо", следующая за "Темой с вариациями", воспринимается как разросшаяся финальная вариация последней, чему способствует и их явное тематическое родство.

В сюите В. Сливинского "Молдавские гобелены" для камерного оркестра встречается иной вариант соединения частей: здесь предпоследняя, четвертая часть по масштабам и тематизму примыкает к финалу, выполняя роль вступления на сходном материале, причем факт объединения частей подтверждается единой сквозной нумерацией партитурных цифр.

В музыке Молдовы встречается ряд примеров, в которых приемом *attacca* соединяются все части сюитного цикла — в этих случаях мы имеем дело практически с перерождением формы в контрастно-составную (В. Протопопов) или, точнее, в слитно-сюитную (Л. Мазель).¹¹ Слияние всех частей в единую композицию в каждом конкретном случае обусловлено сугубо индивидуальными причинами: либо высоким уровнем контрастирования между частями цикла, требующим объединяющих приемов (Сюита Г. Няги для струнного квартета), либо, напротив, родственным характером воплощаемых образов, естественно и плавно "перетекающих" один в другой ("Бахиана" И. Маковса), либо некими внемузыкальными обстоятельствами (сюита "Комедианты" из балета "Перекресток" В. Загорского, являющаяся частью сценического действия) и др.

Наблюдение над проявлением принципа составной контрастности в сюитных произведениях композиторов Молдовы приводит к выводу о том, что, как правило, данный принцип сочетается в них с рядом других объединяющих приемов. Так, почти во всех циклах подобного типа отмечаются интонационно-тематические связи между частями, доходящие порой до монотематизма. Часты взаимодействия слитной сюитности с рондальностью, вариационностью и другими принципами. Можно привести примеры соединения в рамках одного произведения сразу нескольких объединяющих приемов — так сказать, их "множественного и концентрированного воздействия" (Л. Мазель)¹² на форму.

Разумеется, далеко не все сочинения сюитного жанра, созданные композиторами Молдовы, обладают отмеченными выше признаками единства

цикла. Композиция ряда произведений преломляет сюитность в ее наиболее чистом виде, не отражая каких-либо дополнительных структурно-семантических задач. Тем не менее, лучшие образцы сюитного жанра красноречиво свидетельствуют о том, что их авторы находят оригинальные приемы, обеспечивающие цельность композиции, стройность и прочность ее конструктивной логики.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Музыкальная форма (общая редакция Ю.Тюлина). М., 1974. С.340.
2. Там же. С. 330.
3. Термин, введенный В.Протопоповым. См.: Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму// "Сов. музыка". 1959. №11.
4. Поголша В. Симфоническая сюита "Падь земли" Т.Кирияка// Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинев, 1988. С.47.
5. Там же. С.46.
6. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинев, 1984. С.125.
7. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев, 1987. С.187.
8. Поголша В. Цит. изд. С.45.
9. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинев, 1984. С.145.
10. Термин М.Арановского. См.: Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке// Музыкальный современник. Вып. 6.М., 1987. С.32.
11. Протопопов В. Контрастно-составные музыкальные формы// "Сов. музыка". 1962. №9. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
12. Мазель Л. О двух важных принципах художественного воздействия// "Сов.музыка". 1964. №3.

REZUMAT

În articol sunt tratate unele probleme ale integrității ciclului de suită în creația componistică din Moldova. Autorul examinează fenomenul interacțiunii între suită și unele principii compoziționale caracteristice pentru alte forme și genuri muzicale: forma tripartită, rondo, variațiuni etc.

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ МОЛДОВЫ 90-х ГГ.

Искусство, как зеркало жизни, всегда регистрирует крупные повороты в общественной жизни всплеском новых тенденций, направлений, поисков. Поэтому естественно, что резкие катаклизмы социальной жизни конца 80-х — начала 90-х гг. (развал СССР, крушение коммунистического мифа, обретение Молдовой независимости) неизбежно поредили в музыкальном творчестве республики новые тенденции.

Первая из них — это возрождение духовной музыки. Известно, что во времена Средневековья светское и религиозное начала были тесно спаяны. Затем на несколько веков наступило их рассогласование, размежевание. Со второй половины XX века вновь начинается процесс восстановления связи, "re-ligio" (так буквально понимает слово "религия" София Губайдулина) светского и религиозного через опыт духовного пробуждения, покаяния, поиска утраченной веры, идеала.¹ Приведем несколько данных из культурной хроники Молдовы:

1990г. — концерт духовной музыки в рамках VII съезда композиторов Молдовы. В исполнении хора Святовознесенской церкви прозвучали сочинения Г.Чобану, Т.Згуряну и В.Чолака.

1991г. — "Sărbătoarea muzicii sacre", участие молдавских музыкантов в фестивале духовной музыки в г.Яссы (Румыния).

1994г. — музыкальный фестиваль "Florile dalbe".

1995г. — большой концерт духовной музыки в Органном зале Кишинёва.

Показательно, что все эти мероприятия включают исполнение музыки П.Чеснокова, А.Архангельского, Г.Музическу, Б.Галуппи, А.Ведела, С.Рахманинова. Духовная музыка включается также во все программы фестивалей "Zilele muzicii noi", в рамках которых прозвучали "Литургия" и "Реквием" В.Чолака, "Stabat mater" и "Плач пророка Иеремии", "Litani", "De profundis" Д.Кищенко, "Crucifixus", "Ода на стихи Дософтея", "Alleluia" и другие сочинения Т.Згуряну, духовные хоры из "Литургии" С.Бузилэ, целый ряд сочинений на духовную тематику Г.Чобану, хоры Т.Кирияка. Остановимся на сочинениях В.Чолака и Г.Чобану, получивших большой общественный резонанс.

"Литургия святого Иоанна Златоуста" В.Чолака написана в 1991г., в 1994г. состоялась ее премьера в программе четвертого фестиваля "Zilele muzicii noi". Обращение к данному жанру для В.Чолака было закономерным. Вос-

питанный в верующей православной семье, он с 1980г. поет в церковном хоре. Его жена Ирина Чолак — церковный регент, один из лучших в Кишиневе.

В целом, современную духовную музыку можно разделить на песнопения, полностью выдержанные в канонических жанрах, но обновленные авторской лексикой, и свободные композиции, претворяющие лишь “звучки” духовно-музыкальных сочинений в соответствии с индивидуальным авторским стилем. Литургия В.Чолака относится к первому типу сочинений. Она представляет собой яркий образец современной национальной Литургии, сочиненной на румынский текст. Четырнадцать частей расположены в каноническом порядке: “Ectenia mare”, “Unele născut”, “Fericirile”, “Veniți să ne închinăm”, “Innul Heruvic”, “Crezul”, “Mila păcii”, “Cuvine-se cu adevărat”, “Tatăl nostru”, “Lăudați pe Domnul din ceruri”, “Pre marii Domni”, “Mulți ani trăiască”.

В своем сочинении В.Чолак бережно сохраняет традицию национальной культовой музыки, идущую от творчества основоположников молдавского искусства М.Березовского, Е.Мандичевского и Г.Музическу. Вместе с тем, по признанию самого автора, ориентиром в написании Литургии для него стали литургии русских композиторов А.Архангельского, П.Чеснокова, А.Кастальского, П.Чайковского, С.Рахманинова.

Известно, что с середины XVII века в церковный обиход России вошло партесное пение, т.е. хоровое многоголосие, отличающееся от монодичного знаменного распева “нарядностью” и пышностью. Литургия В. Чолака продолжает традиции партесного хорового пения; она написана для четырехголосного женского хора и посвящена профессору Теодору Згуряну — художественному руководителю хоровой капеллы “Ренессанс”, ставшей ее первым исполнителем. Наряду с партесным пением в отдельных разделах сочинения используются элементы знаменного распева, например, в монодичных солирующих зачинах первого, второго и третьего номеров.

Хотя конкретные цитаты старинных духовных песнопений в сочинении В. Чолака отсутствуют, признаки знаменного распева ощущаются благодаря аскетичной монодичности, переменному метру, секундному движению — “сползаниям”, диатонике попевок складов с переменной ладовой структурой, характерной для церковного обиходного звукоряда. Это музыка очень сосредоточенная, отрешенная от всего суетного. В традициях классических литургий выдержано формообразование каждого номера: автор придерживается закономерностей строчной формы, обусловленной структурой литургического текста, подчиняя музыкальную мысль его асимметричности.

С чем связано обновление традиции и в чем состоят приметы современного авторского мышления? В первую очередь, в необычном внутрижанро-

вом решении, отличном от литургии П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Мусоргского. В Литургии В. Чолака много праздничности, светлости. Жанровое наклонение Славения, Аллелуйи, Осанны представлено в девяти номерах из четырнадцати. Это и "Слава Господу Богу", и "Слава Иисусу Христу" и "Слава Богородице". "Славения" представлены тремя большими блоками, сгруппированными из трех номеров (4,5,6; 8,9,10 и 12,13,14). По размерам номера небольшие. В свою очередь, перед каждым блоком помещается ключевой по смыслу и развитый по масштабам кульминационный номер. Таким образом, в сочинении три кульминации, соответственно в номерах 3,7 и 11. Первые же два номера Литургии служат как бы интродукцией, это суровые аскетичные молитвы, погружающие в атмосферу религиозного мирозерцания. Три кульминации представляют разные жанровые наклонения, противостоящие "Славениям".

В третьем номере ("Fecirile" — "Блаженны") происходит модуляция от лирики к драматической экспрессии. Это уже не молитва, а поучения Христа из Нагорной проповеди. Всего поучений одиннадцать, они обрамляются сокровенным соло сопрано. В этом номере можно заметить несколько авторских находок. Одна из них связана с фонической варианностью — уплотнением хоровой фактуры. Каждое "поучение" встречает согласие верующих, что соответствует в партитуре плотной хоровой фактуре с "постоянным голосоведением" по терминологии В. Протопопова.² Фактурный контраст подкрепляется интонационным контрастом. Для "унисонов Христа" композитор обратился к фольклорной лексике, к знакам молдавской крестьянской песни с экспрессивной синкопой, с постепенным ниспаданием мелодии от четвертой ступени к первой. В ответах же "хоровой общины" сохраняется стиль партесного пения с равномерной ритмикой. Однако по мере продвижения к последнему одиннадцатому "поучению" фактурный контраст сглаживается. "Унисоны Христа" превращаются в двух-, затем в трех- и четырехголосие, символизируя единение Христа с верующими.

Вторая кульминация — №7 ("Crezul" — "Верую") — это тоже не молитва, а изложение символа веры в характере мужественного эпоса с объективным величным началом. Это единственный номер, написанный для баса соло с хором.

Наконец, третья кульминация, №11 — "Tatăl nostru" (знаменитая молитва "Отче наш") решена необычно в жанровом отношении. В. Чолак представил ее в плане сокровенной лирики, это лирическая декламация соло сопрано и хора.

Еще одно произведение В. Чолака, законченное в 1995г. и прозвучавшее в рамках международного фестиваля "Zilele muzicii noi", также получило признание музыкальной общественности. Это "Реквием", сочиненный на

канонический культовый латинский текст, принятый в католической службе. Собственно личного мотива обращения к жанру траурной заупокойной мессы, по признанию автора, у него не было. Настоятельное желание написать "Реквием" рождено стремлением отразить эсхатологическое настроение, свойственное в настоящее время многим художникам и обусловленное мировыми потрясениями, противостоянием духовного и физического, т.е. "типологической картиной катастрофы" (С.Булгаков).

"Реквием" Чолака написан для женского хора, двух солисток (сопрано, меццо-сопрано) и органа. В музыке этого большого десятичастного сочинения убедительно воплощена свойственная для данного жанра образная панорама. По замечанию Альфреда Шнитке, уже сам "латинский текст несет некую магическую нагрузку. Его действие сильно и на человека, знающего подробный смысл каждого слова, и на непосвященного. Это уже музыка сама по себе".³ Помимо латинского текста, к традиционному жанровому стилю реквиема можно отнести также отдельные интонационные обороты (например, хроматические "сползания"), технику полифонических имитаций. Другой семантический план в "Реквиеме" В.Чолака можно определить как романтический. По словам самого автора, в процессе сочинения он находился под впечатлением "Реквиемов" И.Брамса и А.Дворжака. Это особенно ощущается в многочисленных терцовых дублировках мелодий, гармонических светотенях мажоро-минора, большой роли интервала сексты.

Наконец, третий образно-стилевой план связан с современной композиторской лексикой, сближающей это сочинение с "Реквиемом" Б.Бриттена и "Карминой Бураной" К.Орфа. Однако все стилистические планы ограничено сочетаются, создавая впечатление целостной хоровой фрески.

Опора на иную — византийскую — культовую традицию отчетливо проявилась в сочинении Г.Чобану "Забутые песнопения" или "Приношение Дософтей". Впервые произведение прозвучало в 1990г. на фестивале "Zilele muzicii poie". Оно предназначено для концертного исполнения. В нем композитор свободно претворяет "знаки" духовной музыки в соответствии со своим авторским стилем. Дософтей — великая фигура позднего Средневековья Молдовы (1624-1693). Митрополит Молдовы, выдающийся религиозный деятель, писатель, философ, переводчик, поэт, он первым перевел на древне-молдавский язык с греческого "Божественную литургию", а также "Псалтырь пророка Давида" из Ветхого завета. Примечательно, что он не просто перевел "Псалтырь", но сделал его поэтический перевод согласно законам стихосложения. В процессе этой работы он обогатил текст многими поэтическими метафорами и внес фольклорные мотивы из жизни современной ему Молдовы XVII века. Из этого "Псалтыря" Г.Чобану отобрал для своего сочинения три псалма. Основное содержание их сводится к тому, что Давид

просит Господа Бога услышать его голос, помиловать, избавить душу от тоски и одиночества, исцелить тело от немощи и болезней.

Сочинение Г.Чобану написано для баса соло и камерного ансамбля, куда вошли флейта, кларнет, фагот, валторна, альты, виолончель и контрабас. Особенностью стилистики сочинения является оригинальное совмещение в нем двух музыкальных эпох — средневековой и современной. “Знаки” древневизантийской монодии пронизывают все семь частей цикла. Они проявляются в ладовой структуре, тембровой и фактурной организации.

Характерная для древневизантийской монодии сонорика мужского унисонного пения естественно реализуется в соло баса и в преобладании монодийной инструментальной фактуры. В силу этого в сочинении намеренно мало тутти. Вся первая часть — это монодия кларнета. Ее архаическую ауру подчеркивает квинтовый органый пункт виолончели и контрабаса по типу исона в византийских песнопениях. Вторая часть поручена басу соло, который чередуется с соло флейты. Третья часть открывается большим сольным разделом фагота, его сменяет соло флейты. Оба соло написаны в духе старинной инструментальной молдавской импровизации, что как нельзя кстати соответствует фольклорным нюансам самого “Псалтыря” Дософтея. Лишь в четвертой и пятой частях есть туттийные разделы.

Однако все перечисленные средневековые “знаки” необычайно изобретательно структурированы авторским композиторским замыслом, начиная с выбора жанра сочинения. Исходя из современной классификации жанров на моножанры, полижанры и либрожанры, это сочинение можно отнести к либрожанру и именно к привлекательной для современных композиторов его разновидности “приношений”.⁴ В “Приношении Дософтею” можно уловить элементы нескольких жанров — инструментальной сюиты, concerto grosso, вокального цикла, инструментального театра, но все они интегрируются как бы “по индивидуальному заказу”, в единичном исполнении.

Параметры авторской лексики определяются также особой ролью темброперсонажей, где вокал выполняет функцию, равную инструментам. Отметим в этой связи “круговую” драматургию, где интонации прорастают как бы на новом витке спирали: из первой части в пятую, из второй части в шестой, из третьей в седьмой. Подобная “круговая драматургия” вызывает ассоциации со спиралевидными рисунками в живописи и контурами в архитектуре, присущими раннемолдавскому и дакскому искусству.

Особо выделим необычный принцип развития ритмо-интонаций. Разгадка его кроется в самом заглавии “Забывшие песнопения”. Автор словно решил действительно вспомнить их в нашем присутствии, и этот процесс вспоминания, “ворошения памяти” отразился в постепенном становлении монодии, в ее обрещении новыми интонационными подробностями. В воз-

вращении иногда чуть назад, в вариантной повторности, в структурной асимметрии, в большой роли паузирования.

Архетип древневизантийской монодии воплощается и в других сочинениях Г.Чобану: “Шести духовных хорах на греческие и румынские канонические тексты,” “Пентакулусе,” хоре “*Tatăl nostru*”.

Другую тенденцию в творчестве композиторов Молдовы можно озаглавить как расширение межэтнических связей. Композиторы Молдовы в 90-е гг. начали интенсивно обращаться к музыкальным культурам различных народов — еврейского, гагаузского, турецкого, китайского.

Михаил Колса издал многочисленные хоровые и камерно-вокальные сочинения на основе гагаузского фольклора, Геннадий Чобану сочинил произведения на турецкую и китайскую тематику, Злата Ткач интенсивно работает в области еврейской тематики.

Список сочинений З.Ткач на еврейскую тематику весьма обширен. Он включает разные жанры: инструментальные и вокальные. Из крупных инструментальных сочинений самые значительные: — Концерт для двух флейт и симфонического оркестра в трех частях (памяти отца), Соната для кларнета соло, Сюита для струнного оркестра в четырех частях, фортепианный альбом “Из еврейского фольклора”.

Различные жанры представляют и вокальные сочинения З.Ткач на идише и иврите — поэмы, баллады, вокальные циклы, песни, обработки. Отметим также созданный ею первый в Молдове еврейский музыкальный букварь для голоса и фортепиано на стихи Льва Квитко, включающий вокальные миниатюры на каждую букву еврейского алфавита.

Естественно, что обращение к еврейской тематике, как и к любой другой, требует тщательного изучения соответствующего музыкального фольклора. З.Ткач основательно изучила еврейский фольклор по сборникам выдающегося этномузыковеда Моисея Береговского.⁵ Его сборники стали важным отправным моментом в формировании у композитора специфического еврейского музыкального микромира. Само собой разумеется, что еврейская знаковая интегрирована в общеевропейский музыкальный контекст.

В Сонате для кларнета соло — это применение современных приемов формообразования, оригинальных способов звукоизвлечения, хотя вся Соната построена на еврейских молитвенных попевках. Баллада-вокализ “*Iad-Vaşem*” для голоса и ансамбля десяти струнных и духовых инструментов возникла после поездки в Израиль под впечатлением мемориального музея “*Iad-Vaşem*”. Здесь используется серийная техника, пуантилизм, приемы алеаторики, звучание подготовленного роля, аккорды-кластеры, имеются интересные тембровые находки. В лирической кульминации, например, на фоне парящих высоких струнных солистка произносит имена погибших детей. В

самом музее, имитирующем звездное небо, при произнесении имени падает звезда. Символика звезды-траура использована З.Ткач и в драматическом вокальном цикле "Чай со звездами" на стихи Овсее Дриза. В финале цикла развивается тема матери, потерявшей сына.

В другом вокальном цикле на стихи Овсее Дриза "Имя доброе свое" для меццо-сопрано и фортепиано траурно-драматическая пятая часть рисует образ матери, которая качает пустую колыбель. Но, пожалуй, наибольшей драматической экспрессии тема смерти достигает в масштабной семичастной поэме "Кадиш" для тенора и камерного оркестра на стихи Моисея Лемстера. Посвящена поэма 50-летию победы над фашистской Германией. Ее содержание представляет собой как бы молдавский Бабий Яр, трагедию евреев, уничтоженных фашистами в годы Вельтой Отечественной войны и зарытых в Косауцком лесу. Поэма обрамляется имитацией еврейской молитвы Кадиш (первая и седьмая части). Со второй по шестую части разворачивается повествование о последней дороге к лесу, о расставании матерей с детьми. Названные произведения З.Ткач можно охарактеризовать словами М.Копытмана, сказанными им об израильской музыке вообще: "Ей свойственна особая эмоциональность, стремление к большой психологичности, а не объективности, может быть, напряженность, какое-то вековое опущение — не то что тоски и страдания, а, скорее, обостренности чувств"⁶.

Не столь интенсивно, как раньше, но все же продолжают появляться сочинения русской ориентации. Так, В.Сливинский и Е.Фиштик обратились к поэзии Марины Цветаевой.

Показательно, что обращение композиторов Молдовы к инонациональным культурам не обязательно связано с этносами, проживающими в Молдове. Яркий пример тому — вокальный цикл "Девятая луна" Геннадия Чобану на стихи древнекитайских поэтов VIII-XIV веков Кэцзю, Цю Цзи и знаменитого Ли Бо. Все стихотворения связывает образ Луны, причем Луны осенней (девятая луна по китайскому календарю соответствует поздней осени, поры подведения итогов и философского осмысления жизни). Композитор сумел почувствовать и передать слушателям суть пейзажной символики китайской поэзии — луны, сосны, одинокой лодки, особую космогоническую ауру взаимодействия человека и природы, т.е. прикоснуться к вечной теме гармонии мира.

Четыре части вокального цикла погружают в эту магическую восточную атмосферу каждый раз путем строго направленной сонорной драматургии. Она складывается из взаимодействия мелодической и ритмической сонорики. Мелодическая сонорная линия представлена голосом меццо-сопрано и английским рожком. Ритмическая — соответственно группой ударных инструментов, куда включены тамбурины, два бонго, два гонга, том-том и др. В первой части опора сделана на мелодические тембры — равноправное дуэтирование голоса

и рожка, с небольшой ролью ударных.

Во второй части мелодическая линия уравнивается с ритмической, намечается их интеграция. В третьей и четвертой частях происходит их полное размежевание. В третьей части звучат только голос и рожок, в четвертой — только ударные, которые изобретательно импровизируют по типу восточных ансамблей "тамеллан". Завораживающий восточный колорит в немалой степени создает фоника самого китайского языка (она воздействует так же определенно, как и латинский язык в мессах), способы его произношения, китайская агогика импульсивных сползаний с короткого звука на долгий протяженный, форшлаги, вокальные глиссандо. Прихотливая для европейского слуха ритмическая группировка и свободная метрика, в третьей части неактивированная вовсе, подкрепляется и адекватной звукоязычной интонационностью, далекой от функциональности. Как и в других сочинениях, Г.Чобану на первое место ставит здесь работу с интервалом, короткими мотивами, где равнейшее значение приобретают интервалы большой терции, секунды и большой септими.

Таким образом, в данной статье охарактеризованы две новые тенденции, получившие развитие в молдавской музыке 90-х гг. и свидетельствующие об интеграции современных сочинений Молдовы в общеевропейский музыкальный процесс.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. Губайдулина С., Пярт А., Сильвестров В. Второй международный фестиваль современной музыки. М., 1995. С.6
2. Протопопов В.В. О хоровой многоголосной композиции XVII - XVIII века и Симеоне Пекалицком // Избранные исследования и статьи. М., 1983. С.217
3. Беседы с Альфредом Шнитке. Составитель А.В.Ивашкин. М., 1994. С.52
4. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // *Lausdatus*. М., 1992.
5. Сведения о М.Береговском содержатся в статье: Земцовский И. Энциклопедист еврейского фольклора // *Муз.академия*. 1993. №1.
6. Копытман М. Все скажется в будущем // *Муз.академия*. 1993. №3.

REZUMAT

În articol sunt analizate noile tendințe în creația compozitorilor din Republica Moldova. Pentru prima dată este abordată muzica religioasă contemporană, destinată interpretării atât în biserică, cât și într-o sală de concert.

Afară de aceasta, este studiată influența culturii inonaționale (spre exemplu, cea evreiască și chineză) asupra creației compozitorilor locali.

ФОЛЬКЛОРИЗМ И ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ ФАКТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ МОЛДОВЫ

Сопоставление старого и нового в музыке, с особой остротой, как известно, выдвинутое именно XX веком, связано со многими параметрами, по которым мы оцениваем специфику и роль современного искусства. Помимо принципа первотворчества, оно акцентирует внимание на смене этапов и исторических состояний стиля. Эволюция музыки предстает в преломлении сквозь призму контрастов классического и аклассического, традиционного и авангардистского искусства, время от времени вступающих в борьбу по принципу цикличности художественных эпох.

И все же на первый план сегодня все более выдвигается оценка музыкальной истории не как состояния, а как непрерывного процесса, где понятие существующего, т.е. бытия, тесно связывается с понятием возникающего, т.е. становления. Музыка становится той средой, в которой находит отражение историческое время, причем время это, как показал XX век, обретает своего рода обратимость — ту многослойность, когда прошлое входит элементом в настоящее.

Одним из путей, позволяющих реализовать подобную поливекторность исторического музыкального времени, "свернутого" в музыкальном произведении, стало тяготение композиторов к фольклору. В том виде, как это делается в XX веке, композиторский фольклоризм как раз и позволяет привнести в произведение второй слой музыкального времени, обращенный к прошлому как к настоящему и представляющий образ устойчивого, индивидуального мира, — мира, в котором не ставится вопрос о моменте возникновения или о личности его творца. С другой стороны, фольклористская ориентация свидетельствует и о стремлении композитора привнести в мировую музыку особый ритм собственного "этнического поля" (Л.Гумилев), создать своего рода "музыкальный ландшафт", очертить музыкальную "географию" и социосферу современного человека более широко, реализуя знаменитый принцип дополнительности Нильса Бора, — тот самый, который бельгийский ученый, лауреат Нобелевской премии Илья Пригожин формулирует в вольной, но очень точной фразе: "Мир богаче, чем можно выразить на любом одном языке".¹

Особый интерес поэтому представляет в фольклористском произведении контакт, сочетание элементов, репрезентирующих разные языковые среды. Это позволяет поставить и такую проблему, как проблема историзма музыкальных средств. Их новизна — не в свежесозобужденности. Как мы

понимаем сегодня, становление нового и индивидуализация структуры происходит чаще всего по принципу *контаминации*. В таких случаях, как указывает немецкий лингвист Г. Пауль, при соединении уже имеющихся форм выражения мысли возникает новая форма, в которой элементы одной формы смешиваются с элементами другой.²

Не напоминает ли подобная рекомбинация "музыкальных генов", т.е. уже имеющихся матриц, и об известной "формуле новаторства" Ю. Лотмана: "Всякое новаторское произведение состоит из традиционного материала, а его неповторимость и уникальность оказывается индивидуальным, только ему присущим пересечением многочисленных повторяемостей"?³

И все же, говоря о неповторимости и новизне и продолжая цепь ссылок, связанных с той же проблемой, не забудем и тезис В. Медушевского: "Суть творчества в динамике преобразования".⁴ В этом смысле сразу возникает вопрос: какие из общего ансамбля черт, выявляющих этнофольклорную ориентацию произведения, наиболее динамичны и подвержены преобразованиям? Видимо, это могут быть не только мелодика и ритм — т.е. наиболее аттрактивные при слуховом восприятии стилерепрезентативные сферы. Как правило, наоборот, мелодические или ритмические фольклорные элементы в условиях композиторского произведения чаще сохраняют близость прототипу, — т.е. скорее *символизируются*, чем преобразуются. В числе же иных, легче поддающихся модификации и не столь прямолинейно выявляющих фольклористскую основу средств (при сохранении типовых признаков) оказываются средства фактуры, столь важные в арсенале композиторов XX века.

Их способности служить "узнаванию творца" (Е. Назайкинский), как известно, не самые широкие. В кругу стилиориентирующих средств фактура, в силу присущей ей обобщенности типов, стоит особняком и, как правило, обычно служит индикатором не столько индивидуального стиля, сколько, скорее, стиля эпохи. И все же XX век, внося коррективы в принципы обращения с фактурой, выводит ее из области средств *стилевой типологизации* в сферу стилевой и драматургической *дифференциации*. На первый план выдвигается индивидуально-конкретное соотношение различных типов фактуры в музыкальном произведении, определенная "форма фактурного поведения" композитора. Нормативные же фактурные приемы-штампы приобретают скорее "знаковый" характер, помогая в произведении полистилистической или фольклористской ориентации созданию эффекта, соответственно, "стилевого коллажа" или жанровой цитаты.

Жанрообразующие функции фактуры в тех случаях, когда фактурные средства выступают элементом в комплексе национально-стилевых репрезентативных черт и, в том числе, когда они выполняют фольклорно-ассоциативную роль — это очень широкая проблема музыковедческого исследова-

ния, требующая демонстрации большого числа конкретных примеров. Коснемся лишь самых важных моментов, связанных с разными способами отображения и преобразования фольклорных архетипов в фактуре произведений молдавских композиторов. Попутно несколько слов необходимо уделить и традиционным, "первичным" жанрово-фактурным формам, характерным для молдавского фольклора.

Представляя вариант "европейского ориентализма", он, как известно, базируется на монодии, преобладающей в песнях, плачах, дойнах, инструментальных наигрышах. Многоголосие присуще ветви профессионального фольклора, а особенно танцевальным жанрам, где в тарафном стиле фактура опирается на четкую гомофонную "сстку" и формульно-жанровый принцип организации аккомпанемента. Бытующие способы формирования музыкальной ткани в таком — инструментально- или песенно-танцевальном — слое музыкального фольклора носят региональный характер, и потому некоторое представление о них могут дать и бартоковские обработки румынских народных танцев, где опорой служит гармонически-аккордовая фигурация аккомпанемента в ритмоформулах жока, сырбы, хоры, хоры-маре. Именно подобный "тарафный" стиль симфонизируется и в "Симфонических танцах" П.Ривилиса, при этом творчески преобразуясь. Например, в первой части (с.13 партитуры) фактура komponуется на базе аккордов, распределяемых по сильным и слабым долям, плюс лэугарски-скрипичной фактурной формулы, перенесенной в партии деревянных духовых и в паузах поддерживаемой краткими виртуозными репликами трубы.

В фортепианной литературе также можно встретить ролевое переосмысление характерных музыкальных фольклорных формул-моделей. Показательный пример — в "Девичьем танце" В.Ротару, где мелодико-ритмическая ячейка переводится в разряд фактурной формулы аккомпанемента в духе хоры-маре, изменяя тем самым ранг на более низкий, фоновый. Обратный прием — переключения на ролевую функцию более высокого ранга — встречаем в финале "Унисонов" П.Ривилиса, где происходит тематизация типовой фактурной формулы тарафного аккомпанемента (с.28 партитуры). Замысел "Унисонов" вообще представляет особый интерес акцентом на фактурной идее и стремлением гипертрофированно реализовать принцип симфонической динамизации монодийности. Монодия претерпевает здесь интенсивное темброво-регистровое обогащение и развитие, а также подвергается *стро-евому* обогащению. Это особенно интересно, поскольку монодия принципиально воплощает идею *сольной* игры, т.е. строя *индивидуального*, оркестровый же унисон реализует принцип *коллективного* строя, опирающегося на *расширенно-зонное* интонирование. Если перефразировать выражение И. Снитковой "трансинструментальная линия", то, говоря о замысле "Унисо-

нов", можно сказать, что композитор выстраивает в этом сочинении своеобразную "трансинструментальную форму" как некую совокупность темброво-фактурных вариантов монодии.

Руководящей становится оркестрово-фактурная идея и в "Бурдонах" П.Ривилиса, где также уже само название акцентирует внимание на том, что иногда называют "темой второго плана" — в данном случае, на задаче оркестрово-фактурного обновления. Один из многих интересных приемов даст здесь любопытный "монодийно-гетерофонный" эффект пульсирующего, темброво-многопланового тона, который создан с помощью многокоординатной ритмической остиатности. Помноженная на лаконизм фактурной формулы-модели, такая остиатность привносит ассоциации с репетитивной техникой, а гипертрофированная акцентуация "малой детали", намеренно декларируя монотонию, придаст звучанию гипнотически-заклинательный, едва ли не ритуальный характер.

Многие приемы, реализованные П.Ривилисом в "Унисонах" и "Бурдонах", служат продолжением и своего рода выводом из найденного им ранее в "Симфонических танцах". Однако заметно, что при этом композитор приходит к иной интенсивности интонационного развития за счет более "нейтрального" наполнения фактурно-тематических ячеек: уйдя от достаточно индивидуализированного тематизма "Симфонических танцев", в "Унисонах" и "Бурдонах" он соскальзывает в сферу абсолютизируемых общих форм движения. Весьма важно и наблюдаемое в этих произведениях активное взаимодействие монодийности и гетерофонного принципа или включение в окружение монодии приемов бурдонирования. И то, и другое лежит в русле местной фольклорной традиции и было воспринято многими молдавскими авторами.

Бурдонирование представляет к тому же важную регионально-стилевую, типовую форму фактуры — как своего рода реликт старинного многоголосия. Г.Головинский приводит, в частности, наблюдение Д.Лигети из книги Т.Александру о румынских народных инструментах, где говорится, что в аккомпанементе лэугаров "преобладают гармонические педали, они не гармонизируют мелодию звук за звуком, а мыслят действие аккорда на большом протяжении".⁵ Отсюда — и возможность поддержки мелодии одним аккордом или выдержанным либо ритмизованным тоном.

Названные выше принципы использует и В.Загорский в кантате "Cine ascuțită toată". Созданная на народные тексты, она может служить образцом глубокого проникновения в самую суть и фактурных фольклорных традиций, в частности, тех, на которые указывает Г.Чайковский-Мерешану, называя их "контрамелодическими";⁶ и которые реализуют, в сущности, гетерофонный принцип. Полная "тихой" музыки, близкой природе, хоровая пар-

тия кантаты отличается очень лаконичной, удачно найденной фактурой переменного типа, где октавные удвоения плавно перетекают в варианты дублировки, наложения и переклички, в результате чего монодия свободно перерастает в гетерофонию. Используется и прием бурдонирования: мелодическое развитие на фоне протянутого или ритмически фигурированного тона рождает более свободные формы гетерофонного многоголосия.

В целом же первичные жанрово-фактурные формы могут выступать и как *средство* моделирования признаков отображаемого жанра, и как *объект* такого моделирования. Примеров тому немало, — как, скажем, в инструментальном вступлении к опере Г.Мусти “Александру Ляпушьяну”, открывающемся дойнообразной монодией как своего рода отправной точкой фактурного развития.

Моделирование многоголосной инструментально-фольклорной фактуры связано и с воссозданием такого жанрового начала как расхождение, которую можно было бы уподобить своего рода *cante* — *jondo* балканского и карпатского регионов. Особую роль играет в подобных образцах импровизационность, реализуемая через диалогические, близкие концертной, формы фактурного изложения. При этом сохраняются черты сольной игры, а многоголосие рождается как ситуативно наслаиваемая музыкальная ткань — либо полимонодийная, либо обогащенная элементами цимбальной фигурации гармонического характера. Важен и сам принцип “выращивания” многоголосия из монодии, как в начале второй части “Симфонических танцев” П.Ривилиса, где объемное “звучащее пространство” возникает постепенно, как наложение партий ансамбля (к флейте-пикколо в низком регистре, имитирующей флуер, затем добавляются в функции фактурной педали бас-кларнет и контрбас с флажолетом в крайне высокой позиции; арфа оттеняет их своей квазичимбальной фигурацией).

Однако если П.Ривилис представляет в своем произведении фольклорно-этническую традицию в русле общекультурном, то у Т.Кирияка обращение к тому же фольклорному архетипу предполагает попытку создать некую изоморфность этническому универсуму. Отсюда — и стремление видоизменить “фактуру звука” за счет внедрения в симфонический оркестр фольклорных инструментов (как в сюите “*Pe-un picior de plai*”). Как следствие, оркестровое звучание впитывает в себя иные строевые качества. Усваиваются и специфические способы интонационного наполнения фактуры, и приемы фактурного изложения, имеет место более четкое и контрастное разграничение фактурных функций. Заданная квази-импровизационность и тембровая коллажность при тематизме, даже не заимствованном, но выдержанном в фольклорном духе, рождает ощущение фольклорной аутентичности разрабатываемого материала.

Еще один путь — создание более высокого уровня системности в синтезирующей фактуре, опирающееся на эффект соположения и “высвечивания” фольклорного по типу фактуры пласта с помощью дополняющего (как в кантате В. Загорского) или контрастирующего, оттеняющего фактурного слоя, подчиненного академическим нормам. В “Миорице” Т. Кирияка таким “задним планом” служит сонорно-гармонический фон, создаваемый партией органа. Возникает своеобразная “бинарная семантическая оппозиция”, способствующая, по наблюдению Ю. Лотмана, мифологизации сюжета.⁷ Конфликтность подчеркивается фактурным расслоением, отграниченностью фольклорного элемента от академического. Так рождается “коллаж-эффект”, опирающийся на принцип “вертикального” фактурного монтажа, и на первый план выходит взаимналожение, плюрализм языковых средств, а не их ассимиляция. Автор словно не может взять на себя смелость прикоснуться к фольклорному материалу, включить его в собственную систему, — он лишь помещает его в иностилевое окружение, как в новую рамку.

Стремление сохранить “субстанцию” фольклорно-жанрового прототипа может быть реализовано в фактуре и путем своеобразной “возгонки”, “возведения в степень” того или иного приема, — так сказать, “умножения его на себя”. Таковы монодийность наигрыша и монологичность, трансформируемые в полимодийность и диалогичность в “Концерте для двух исполнителей на флейтах” З. Ткач, где автор своеобразно синтезирует еврейские и молдавские фольклорные элементы и вводит их в свою европейски ориентированную стилевую систему. Здесь же привлекает внимание и прием растворения, размывания фигурационной фактурной формулы в алеаторических поворотах, которые в разных трактовках и в различном окружении можно встретить и у таких более ортодоксальных “фольклористов”, как Т. Кирияк или Г. Муста.

Во всех случаях, однако, фольклорно-жанровые фактурные приемы и формулы, переключаясь в иную среду интонационного бытования, подвергаются нетипичным для них методам разработки, что способствует процессам межжанрового и внутрижанрового обновления. В то же время за ними сохраняется значение “индикаторов” вековой национальной интонационной лексики. “Кочующие” фольклорно- типовые фактурные формулы такого рода оказываются не менее семантически нагруженными, чем формулы мелодические или ритмические, и они не в меньшей степени результативно способствуют созданию эффекта исторически-временной глубины и светотени. При этом огромную роль играет синтезирование, причем именно на стадии синтезирования типовой отбор сменяется активным творческим преобразованием. Такой подход к фактурным приемам делает их, несмотря на кажущуюся их технологичность, способными в условиях контекста к выявлению

индивидуальных различий в репрезентации фольклорного начала.

В то же время, при ясно различимой индивидуализации творческих замыслов молдавских композиторов (в том числе, их фольклористских поисков в области фактуры), можно говорить и о стадияльно сходных формах их "фактурного поведения". Такого рода "интерсубъективность" (Г.Орлов) особенно специфична для национального стиля, когда для самых разных авторов единым оказывается стремление творить в родной звуковой среде, тонко ощущая ее многомерность, объемность, временную многоплановость. Непосредственный же контакт с академической моделью "всеобщего", универсального характера помогает не только вызвать глубинный смысловой ряд фольклора, но и восстановить совместимость с общечеловеческим, или, говоря словами того же Г.Орлова, "единство человека с миром ...по ту сторону различий и изменений".⁸

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пригожин И. От существующего к возникающему: Время и сложности в физических науках. М., 1985. С. 69.
2. Пауль Г. Принципы истории языка. М., 1960. С.191.
3. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970. С.32.
4. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993. С.159.
5. Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981. С.233.
6. Чайковский Г. Дойне, кынтече, жокурь. Кишинэу, 1972. С.13 Прим.8.
7. Лотман Ю. Структура... С. 287.
8. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон — Санкт-Петербург, 1992. С.395.

REZUMAT

Dna G.Cociarova analizează influența folclorului asupra creației componistice din Moldova, menționând în special nivelul factual al ei. Elementul folcloric reflectat sau transfigurat în factura partiturii componistice este interpretat ca parte componentă a stilului muzical. Sunt urmărite două principii stilistice contrare — tipologizarea și diferențierea, precum și unele procedee referitoare la reprezentarea stilistică a elementelor folclorice în țesătura operelor componistice.

ФОЛЬКЛОР В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Динамично протекающие процессы в социально-экономической и научно-технической сферах общества неизбежно влекут за собой изменения в его духовной среде. Тем не менее культурные ценности прошлого, обновленные и обогащенные, играют значительную роль в становлении современной личности. Важное место в этом процессе по праву принадлежит фольклору.

Фольклор, бывший некогда единственной формой художественного самовыражения народов, претерпел существенные изменения в том, что касается бытования, функционирования, семантики и формообразования. Изменение музыкального быта под влиянием модернизации жизненного уклада, интенсивного воздействия профессионального искусства не могло пройти бесследно для судеб фольклора.

Тем не менее практика современной действительности показывает, что в условиях, когда народному искусству приходится выдерживать острую "конкуренцию" с многочисленными потоками художественной информации "извне", имманентные свойства фольклора, силы его спонтанного развития отнюдь не идут на убыль. А постоянно возрастающий интерес к фольклору дает основания говорить о новых ценностных переориентациях в плане его социологического, культурологического, эстетического осмысления.

Изучение функционирования фольклора в условиях современности, раскрытие механизма его взаимодействия с окружающей средой — проблемы неоспоримой актуальности и исключительной сложности, находящиеся всегда в центре научного внимания фольклористов. Многие ученые стремятся выявить причины жизнеспособности народного искусства, определить ведущие процессы и тенденции, характерные для динамики его эволюции, разграничить в нем преемственность и обновляемость, старое и новое, инвариантность и мобильность.

Попытаемся в общих чертах осветить некоторые аспекты на примере молдавского музыкального эпоса. Он, как известно, отличается древностью происхождения и, вместе с тем, непреходящей эстетической ценностью. Созданные в далеком прошлом произведения героического эпоса, баллады, исторические песни, до сих пор привлекают своей строгой красотой. Они изучаются в учебных заведениях, публикуются в виде сборников, записываются на пластинки, исследуются учеными, исполняются этнофольклорными и профессиональными ансамблями, творчески претворяются в произведениях композиторов. Укажем в этой связи, например, что баллада "Мнорица" получи-

ла претворение практически во всех музыкальных жанрах: вокальных, хоро-вых, симфонических, театральных.

Народный музыкальный эпос, как и весь фольклор в целом, в его современном состоянии (т.е. взятом в ракурсе "синхронного среза") представляет собой явление неоднородное. Оно исторически и стилистически многослойно, ведь в современной традиции функционируют произведения не только созданные в настоящее время, но и возникшие в прошлые эпохи. При этом высокая устойчивость художественной традиции позволяет древнейшим образцам надолго сохранять свои формы в новых условиях, т.е. быть по существу полистадиальными. Наряду с образцами более раннего исторического происхождения в фольклоре бытуют и произведения, возникшие недавно. Само собой разумеется, что тенденции традиционности и обновления нельзя изолировать друг от друга, т.к. жизнеспособность традиционного фольклора проявляется в его непрерывном развитии, а новые произведения рождаются, как правило, на основе имеющегося наследия.

В эпосе стилистическая многослойность выражена чрезвычайно ярко. Она наблюдается во всех эпических жанрах и на всех уровнях как музыкального, так и текстового структурообразования.

Во-первых, молдавский эпос многослоен в эстетическом плане, т.е. с позиции метода отражения действительности. Рассмотрим под этим углом зрения важнейшие эпические жанры.

Известно, что эпос обращен к социально-исторической проблематике. Он в художественной форме "моделирует" реальную действительность. Известный исследователь эпоса Б.Путилов писал: "Эпическая история (...) противостоит истории реальной, она как бы исправляет несовершенство последней, освобождает ее от трагических ошибок и несправедливостей, вносит в нее разумное и человеческое начало, противопоставляет безысходности — оптимизм, угнетению — свободу, гибели и разрушению — спасение и победу...".¹

Однако особенности историзма отдельных жанров различны. Геронический эпос — это жанр, обращенный к историческому прошлому, своеобразный результат поэтической ретроспекции с высокой степенью типизации, обобщенности. Временная отдаленность, замкнутость на прошлом определили основную эстетическую установку героического эпоса — художественный синтез истории (термин В.Гацака). Основная сфера отражения в балладе — социальная жизнь, общественные отношения, показанные на примерах судеб отдельных людей. Иными словами, в балладе основным предметом отражения являются "непосредственные жизненные проявления социальных отношений"², история, ставшая бытом, а балладный способ видения исторических событий — воссоздание их через обстоятельства личной драмы. В

исторической песне решительно сократилась дистанция между временем изображенных событий и периодом их воспроизведения. На смену выраженной обобщенности приходит "историческая и социальная конкретность", на смену героико-эпическому синтезу истории — ее дифференцированное отражение.¹

Таким образом, разные жанры эпоса имеют неодинаковый тип "эпического историзма". Отличны они и с точки зрения характеристики эпического героя и реализации героического как этической категории. В жанре героического эпоса народная концепция личности сводится к показу борьбы и непременно победы человека-богатыря. В балладе также проявляется героизм эпической личности, но уже в этическом аспекте, в борьбе за утверждение нравственных ценностей человеческого бытия. Несмотря на трагический финал, баллады утверждают нравственную силу, моральную победу героев; их гибель оборачивается утверждением их духовного величия. В исторической песне сохраняется победный финал, однако в обрисовке героя исчезает прием гиперболизации. Его характер отличается простотой, человеческой теплотой, эмоциональностью.

Эпические жанры дифференцированы и по другим эстетическим признакам. Отличны они также по композиционным особенностям (поэтическим и музыкальным), которые видоизменялись в процессе эволюции. Прежде всего, эволюционные изменения затронули соотношение музыки и слова — главных компонентов системы художественно-выразительных средств.

Как известно, в эпосе, с его выраженной содержательно-информативной насыщенностью, основополагающее значение принадлежит вербальному компоненту, тексту. Мелодия является лишь средством для декламации: в звуковысотном отношении она адекватно воплощает интонацию разговорной речи, в ритмометрическом аспекте следует за естественным ритмом словопроизнесения, в структурном плане — соответствует смысловой сегментации текста. Другими словами, основным фактором, определяющим архитектуру и интонацию напева, является текст. Музыка, как формообразующий фактор, выполняет подчиненную функцию.

В молдавском эпосе иногда встречаются образцы архаического происхождения, поражающие своей первозданностью⁴. Для них типичны астрофическая структура, свободная метроритмическая организация с подчеркиванием текстовых (логических) ударений, речитативно-силлабический склад, мелодическая линия, основанная на секундовых сопряжениях, без выявления ладовых устоев. Отсутствие четкой высотной определенности звуков (так называемое "квазифальшивое пение") свидетельствует о том, что исполнители не фиксируют особого внимания на музыкальной стороне произведения, не рассматривают процесс интонирования как пение в полном смысле.

Дальнейшая эволюция соотношения текстового и музыкального компонентов определяется главным образом как постепенное возрастание значимости музыкального начала — как в образно-семантическом, так и в структурообразующем плане. Наиболее раннее проявление развития эпического мелоса становится заметным в формировании закономерностей музыкального синтаксиса и формы. Происходит становление музыкальной строфичности. При этом другие стороны музыкального целого — ритмическая и интонационная — остаются без существенных изменений.

Следующий этап в развитии музыкально-поэтической структуры молдавского эпоса связан с дальнейшим ростом функциональной нагрузки музыкального компонента. Прежде всего следует подчеркнуть проявление закономерностей музыкальной симметрии: на уровне музыкального синтаксиса (соразмерность строк, фраз, интонаций); на уровне музыкального ритма (формульность); на уровне музыкального метра (регулярно-акцентная метрика, периодический характер переменности размеров). В напевах отмечается больший динамизм мелодического движения, расширение амбитуса, индивидуализация музыкальной интонации. Намечается тенденция к стабилизации типизированных ладовых структур.

В процессе дальнейшей эволюции музыкального эпоса можно выявить как бы два направления. Первое проявляется в группе напевов, свойства музыкально-поэтического стресса которых свидетельствует прежде всего об эволюции эстетических принципов: при безусловном господстве объективного тона повествования, начинает ощущаться оценочное осмысление воплощаемого сюжета. Подобное привнесение в эпические песни "лирической струи" (Рубцов) сказалось как на текстовой их стороне, так и на мелодике. Прежде всего это выразилось в интенсивном развитии распевности, мелизматике, которая "вкрапливается" в речитативную канву.

Еще одну эволюционную фазу в развитии эпического мелоса означают собой напевы наиболее поздние по своему происхождению, сложившиеся на функционально-гармонической основе. Им присущ ярко выраженный песенный характер с рельефным интонационно-ритмическим рисунком, симметричной (обычно квадратной) структурой, регулярной (чаще двухдольной) метрикой, подвижным темпом. Так, в развитии эпического мелоса намечаются две тенденции: одна связана с появлением мелодий в стиле "parlando gubato", другая — с возникновением мелодий в стиле "giusto".

В целом, завершая анализ современного состояния молдавского эпоса, взятого в его "синхронном срезе", следует подчеркнуть хорошую сохранность стадияльно различных пластов эпического мелоса. Наряду с архаичными образцами встречаются примеры с высокоразвитой мелодической организацией. Подобная историко-типологическая многослойность эпоса обуслов-

лена прежде всего его эстетической значимостью в духовном наследии народа: эпос активно усваивался, адаптировался, видоизменялся, эволюционировал. Поэтому именно в эпосе, как ни в одной другой области фольклора, наиболее наглядно проявляются как традиционность, так и обновляемость, как инвариантность, так и мобильность, как старое, так и новое. Кроме всего сказанного, в условиях современной музыкальной культуры эпос сохраняет активность своего бытования и в контексте композиторского творчества. Все это дает основание утверждать, что эпический фольклор, как и фольклор в целом, является не только наследием прошлого, но и живым феноменом настоящего, устремленным в будущее своим общечеловеческим звучанием.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Путилов Б.П. Типология фольклорного историзма// Типология народного эпоса. М., 1975 С.173
2. Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства, М., 1966. С.116
3. См.об этом: Гацук В.М. Восточнороманский героический эпос. М., 1976. С.16
4. Структурно-типологические особенности этих, а также и ниже рассмотренных образцов детально проанализированы в книге: Флора Е.П. Молдавский музыкальный эпос. Кишинев, 1989.

REZUMAT

Eposul muzical din Moldova, ce se impune ca fenomen spiritual-artistic prin ansamblul amplu al problematicei social-istorice și umane, se prezintă ca una din cele mai prețioase manifestări ale moștenirii folclorice. Valoarea estetică indiscutabilă, marea rezonanță artistică, limbajul muzical-poetic complex generează viabilitatea pronunțată a acestui gen folcloric. Comunicarea de față abordează problematica în cauză în aspectul tipologizării melodice, având în vedere evoluția în plan istoric a structurii muzical-poetice a folclorului epic.

"CÂNTECUL MIRESEI" FUNCȚIONALITATE, ASPECTE ALE PROBLEMEI STRATIFICĂRII DIACRONICE

În graiul moldovenesc există un șir de termeni care reflectă trei secvențe importante din cadrul ceremonialului nupțial consacrate miresei: îmbrăcatul, iertăciunea și legătura. Spre exemplu: "la înhobotat", "jalea miresei", "la pus florile", "cântecul miresei" etc. Am folosit termenul "cântecul miresei" luând în considerație următoarele:

1. este de provenință populară și are o mare răspândire în mediul folcloric românesc;

2. introduce claritate în ceea ce privește sfera și obiectul de studiu — elementul muzical;

3. orice interpretare muzicală (uneori chiar nemuzicală) în limba română cade sub incidența verbului *a cânta*. Se cântă cu vocea, se cântă din instrument. Iar "termenul cu cea mai largă dispersie și frecvență" în mediul folcloric este cel de *cântare*. El se referă atât la interpretarea vocală, cât și la cea instrumentală.

Cele două aspecte de studiere a categoriei "cântecul miresei", expuse în titlu, nu sunt alese accidental. Este cunoscut faptul că evoluția gândirii muzicale, respectiv a categoriilor folclorice, poate implica modificări funcționale sau chiar schimbări radicale a funcționalității. Și invers, perturbațiile funcționale pot fi un indiciu al unor transformări, iar în ultima instanță a evoluției.

"Cântecul miresei" prezintă un interes deosebit pentru cercetare fiind, în primul rând, printre puținele piese din repertoriul nupțial care s-au păstrat în tradiția folclorică vie, concurând în acest sens cu categoriile folclorului muzical neocazional. În al doilea rând, ele au conservat în sine diferite aspecte ale concepției unei colectivități despre actul căsătoriei. Și în al treilea rând, aceste melodii prezintă narurile cheie din ceremonialul nupțial prin intermediul cărora se realizează "treccrea". După A. van Gennep, riturile și ceremoniile de trecere însoțesc orice schimbare de loc, stare, de situație socială ori de viață. Treccrea, care este reflectată și compensată de ceremonialul nupțial, afectează în primul rând starea miresei. Ea își schimbă locul, starea naturală, situația socială. Descoperim o *polivalență funcțională* adiacentă a "cântecului miresei" care în relația sincrétică cu celelalte elemente ale riturilor corespunzătoare contribuie la realizarea transformărilor la care este supusă mireasa.

Mireasa nu numai că trece dintr-o categorie socială în alta, dar și de la o stare fizică, naturală la alta: de la fată mare la nevastă. Aceasta se realizează printr-o zonă neutră concepută ca o stare de "moarte — înviere". Concepția de "moarte — transformare — înviere", codificată într-un șir de obiceiuri ca *lăzărelul*,

caloianul, drăgaica, se proiectează în ceremonialul nupțial prin chipul miresei. Semnificative în acest sens sunt constatările lui D.Pop: "Ca și nunta, seceratul reprezintă împlinire și implicit, premiză a perpetuării existenței, deoarece face loc, deschide perspectivele repetării hirogamiei cosmice inițiale. Dar în concepția arhaică seceratul înseamnă nu numai căsătorie ci și moarte: moartea zeilor naturii și vegetației. În viziunea acestei concepții căsătoria și moartea nu reprezintă altceva decât stadii premergătoare obligatorii în același timp ale unui nou început, ale unui nou ciclu vital".²

Orice moarte înseamnă o pierdere, o dezechilibrare. Are loc o desprindere din jumătatea vie a neamului și integrarea în jumătatea celor morți. Pentru neamul miresei schimbul matrimonial înseamnă tot o pierdere, o dezechilibrare, iar pentru mireasă — părăsirea neamului, familiei sale, trecerea și integrarea într-o familie nouă, necunoscută. "Cântecul miresei" vine să sublinieze această stare având semnificație asemănătoare bocetului. Realizăm alături de laturile sociale, naturală a trecerii și latura schimbului matrimonial. Această polivalență funcțională ritualică determină mesajul pe care-l colportează "cântecul miresei", reprezentat prin conținutul psihologic, prin valoarea artistico-semantică a categoriei folclorice date. Acestea din urmă sunt codificate în structura poetico-muzicală, constituind *funcționalitatea semantică*³ a "cântecului miresei".

Cu cât muzica populară se află într-un stadiu mai evoluat, vom observa o mai mare abstracțizare a exprimării conținutului, ceea ce determină și trecerea funcționalității mijloacelor ei de expresie pe un plan artistic superior. Cu cât însă, ne întoarcem către stadiile mai vechi ale evoluției muzicii, cu atât aceasta ne apare mai concretă și cu atât funcționalitatea ei socială capătă un corespondent mai direct și mai motivat, — susține G.Sulițeanu.⁴ Pornind de la ideile expuse anterior, evidențiem în cadrul "cântecului miresei" tipuri de melodii care reprezintă diferite stadii de evoluție. Vom face unele considerații preliminare asupra acestei probleme.

Distingem două clase de melodii:

1. clasa melodiilor originare, ceremoniale;
2. clasa melodiilor ritualizate, ce reprezintă un strat mai nou comparativ cu melodiile din prima clasă.

Pierderea treptată a funcției primare a implicat pierderea melodiilor ceremoniale și adaptarea textului la categorii muzicale din repertoriul neocazional (spre exemplu, cântecul liric propriu-zis, romanța, unele melodii de dans). Avem de-a face cu un complex de fapte de ordin psihologic și social-istoric care au putut favoriza ritualizarea acestor melodii. Odată incluse în manifestarea tradițională, ele se supun funcționalității prilejului respectiv, modificându-se după necesitate.

Un întires deosebit prezintă prima clasă de melodii. Aici descoperim melodii mai vechi cu substrat sonor premodal și melodii mai evolute.

EXEMPLIFICĂM:

Într-un număr mare de melodii depistăm tetracordul superior al pentatonicului de mod 4 Si L S M⁵, cu sau fără pienii Fa, Fa# — în rezultat formula Si L S F ⁷/₄ [M]. Cercetând melodiile din acest sistem, analizând funcția fiecărui sunet, am descoperit într-un șir de exemple valoarea de nucleu a formulei tri-cordale L S M, pe care "Robert Lashmann, Walter Wiota și alți etnomuzicologi o consideră drept prima expresie naturală a limbajului verbal muzicalizat".⁶ Un alt tip melodic cu multiple variante are la bază tetratonicul de mod 3 cu cadența finală pe Mi — (si) L S F ⁷/₄ [M] R, sau pe Re — (si) L S F ⁷/₄, M [R].

Alături de structura sonoră informații importante pentru efectuarea unei stratificări diacronice ne oferă alte elemente ale melodiei: *ambitusul, conturul, emisiunea sonoră* de asemenea *systemul ritmic*, în cadrul căruia evidențiem *parlando-rubato* și *gusto* — silabical, și *systemul formei*. În cadrul formei putem evidenția trei sisteme:

1. sistemul formei libere de structură celular-motivică;
2. sistemul formei libere de structură frazală;
3. sistemul formei fixe cu subsistemele binar, ternar, cuaternar.

Astfel, odată cu dezvoltarea societății și respectiv a gândirii muzicale s-a produs o trecere de la stratul liber de bocet în "cântecul năresei" la stratul de cântec cu o structură definită, tipul cu formă liberă cristalizându-se într-un tip cu formă fixă.

Am făcut doar unele considerații preliminare asupra problemelor funcționalității și stratificării diacronice a melodilor categoriei folclorice "cântecul năresei". O cercetare profundă și detaliată vom realiza în studiile următoare.

NOTE

1. Rădulescu S. Cântecul. București, 1990, p.12.
2. Pop D. Drăgaica Anuarul de folclor V-VII, Cluj-Napoca, 1987, p.76.
3. Sulișteanu G. Introducere în psihologia folclorului muzical // Studii de muzicologie, Vol. IX, București, 1973, p.301.
4. Ibidem.
5. Am folosit aici scara teoretică generală stabilită de C. Brăiloiu.
6. Sulișteanu G. Psihologia folclorului muzical, București, 1980, p.173

РЕЗЮМЕ

"Тесня невесты", представленная вокальными и инструментальными мелодиями, характеризуется функциональной ритуальной поивалентностью. Это определяет смысловой заряд данного жанра, кодированный в музыкально поэтической структуре и образующий семантическую функциональность музыки. В статье выделяется два класса мелодий "тесня невесты": ритуальные, приуроченные только к свадебному обряду и ритуализованные, заимствованные из других фольклорных жанров. Отмечается, что при осуществлении диахронической стратификации необходимо исследование звуковой, ритмической систем и особенностей формы.

UNELE REFLECȚII REFERITOARE LA GENEZA COLINDEI LA ROMÂNI ȘI LA ALTE POPOARE

În cultura spirituală a popoarelor un rol remarcabil se atribuie folclorului datinelor calendaristice. Cu tot ca. acterul arhaic al creațiilor muzical-poetice ce se referă la speciile artistice ale acestor datini, ele se păstrează până în prezent, fiind supuse investigațiilor savanților români și din alte țări.

Un rol deosebit în folclorul calendaristic îi aparține *colindei* — cântecului tradițional, aparținând obiceiurilor de iarnă. Geneza, originea, proveniența expresiei *colinda* a fost studiat de etnomuzicologi, etnografi, filologi, istorici ce au expus opinii și concepții diferite, uneori contradictorii.

În Moldova primul care a cercetat datinele calendaristice a fost Dimiurie Canternir. El a susținut ideea că aceste datini sunt niște eresuri, căci poporul în poezii și cântece se închină la zei necunoscuți și se trag din idoli ai vechi ai Daciei. "Colinda, — susține Canternir, — se aseamănă cu *Calendele* vechilor romani și se celebrează la începutul fiecărui an nou de oameni de jos și de nobili cu datini deosebite".

Mai târziu cei care au cercetat colinda au găsit originea acesteia în *Calendele romane*, printre ei fiind: I.Sulzer, C.Negruzzi, V.Alecsandri, mai târziu G.Breazul, C.Brăiloiu, B.Bartók.

Unele studii atestă colindei proveniența de la *calare*, ceea ce înseamnă "a striga", "a anunța", deoarece în *Calendele* din Ianuarie romanii se felicitau reciproc, rostind urări de sănătate și în care se afirma belșug².

Există și o altă părere referitoare la geneza colindei, precum că ea ar fi fost împrumutată de la slavi. "Limba moldovenească, — scrie I.Popovici, — a împrumutat cuvântul slav "konьa" nu mai devreme de sec. IX și nu mai târziu de sec. XI". În continuare autorul, contrazicându-se, scrie că în limba slavă cuvântul latin *calende* a pătruns mai târziu, în secolele XI-XII, atunci când slavii s-au alăturat populației latine din bazinul Dunării³.

O asemenea afirmare întâlnim și în "Dicționarul etimologic", unde colinda este definită ca "împromut vechi slav — "konьa"⁴. Unii învățați sunt de părere că trecerea lui "a" din *calende* în "o" din *colindă* s-a făcut sub influența bisericii slavone. Astfel, există două concepții: prima reprezintă geneza latinistă a colindei, a doua se referă la geneza slavistă a ei.

Petre Caraman în lucrarea sa "Colindatul la Români, Slavi și la alte popoare" este convins că acest termen există doar în estul Europei, lipsind cu desăvârș. la popoarele din vestul continentului.

Noțiunea de colindă, cu unele schimbări dialectale, se păstrează azi în toate

limbile est-europene: la români, popoarele slave, greci, unguri, albanezi, lituanieni. O enumerare a cuvântului ne convinge de existența lui în acest areal. La români el se întâlnește în formă de *colindă* și *corindă* ca și în forme masculine — *colind* și *corind*; în vechea slavă — *koleda*, la bulgari — *koleda* și *kolada*, la ucraineni — *koliada*, la polonezi — *koleda*, la sârbi și croați — *koleda*, la sloveni — *koleda*, la bieloruși — *koliada*, la cehi — *koleda*, la clovaci — *koleda*, la ruși — *koliada* și *koliadă*, la unguri — *koleda*, la albanezi — *kolendre*.

La popoarele din vestul Europei, chiar și la cele ce au la bază limba latină, nu se practică acest termen. În Franța îi zice Noël, la popoarele germanice — Weihnachtslieder.

Cum a pătruns *colinda* la popoarele slave? Iată argumentele unor cercetători din țările europene.

În anul 1909 bulgarul N.Drinov scrie: "Dacă pentru prima oară în această parte (Peninsula Balcanică) au pătruns Calendeile romane în limba slavilor, atunci cum trebuie explicată existența lor în limba slavă a celor carpați și nord-estici?.. Noi presupunem că expresia în chestiune putea fi împrumutată de slavi numai în Dacia și împrejurimile ei"⁵. Constantin Jirecek, în 1882, vorbind despre cuvântul *coleda*, scrie: "Singurul loc potrivit pentru aceasta a fost Dacia în timpul ocupației romane. Împrumutul acestui cuvânt presupune un contact nemijlocit al slavilor cu romanii într-o perioadă când primii nu-și începuseră încă migrațiile spre vest și sud"⁶.

Aceste opinii ne conving de originea dacică a *colindei* la slavi ce ne readuce la concepția lui D.Cantemir, care persistă la geneza ei dacică.

O concepție ce se opune celor precedente este cea a lui G.Onciul: "Cei ce caută originea colindei noastre la strămoșii latini, ar avea poate și altă posibilitate decât calendele. Cuvântul acesta privit ca unul de mișcare se împarte ușor în două: *col—inda*, în care COLO (cult) este un verb latinesc ce înseamnă "a onora", "a venera"; *INDERE, ANDARE* înseamnă "a merge", "a umbla". Astfel colinda ar trebui privită ca o continuare din *colo* și (eundem) *indare-andare*, ceea ce unindu-le ar da întregului cuvânt semnificația de "mă-nchin zeului umblând" sau "umblu să slujesc zeitatea"⁷.

După G.Onciul, tălmăcirea *colindei* este destul de originală. Aici e vorba și de un zeu, idol, ca și la D.Cantemir, care de altfel există și la românii din Basarabia și Bucovina. Este știut că femeile la sfârșitul lunii decembrie coc un colac special, numindu-l *Crăciun*, asemănător unui cap de ființă umană. Acest colac-idol se păstrează la icoane în casa țaranului până în primăvară, când înaintea aratului se duce la câmp, se desface în bucăți, împrăștiindu-se pe pământul arabil, având credința că Crăciunul va aduce o roadă bogată. În colindele noastre sunt prezenți acești idoli Moș Crăciun și Moș Ajun, cum e, de exemplu, în colinda "A cui sânt aieste curțuri":

Dar la masă cine şade?
Tot Crăciun, acel bătrân
Şi cu frate-su — Ajun.

Şi la slavi exista un asemenea idol. A.Tereşcenko încă în 1848 afirma că "păgânii proslăveau pe Koleada — idolul festivităţilor şi păcii şi, că în Kiev exista pentru el un monument". Autorul continuă: "nu pot fi confundate sărbătorile calendelor cu obiceiurile colindei."⁹ De acest idol aminteşte şi N.Kolpakova: "Probabil de la acest idol, — scrie autoarea, — strămoşii noştri aşteptau roadă şi ajutor în gospodărie, deoarece cântecele-koleadki, care se cântă în această scară, exprimă speranţă şi bogăţie, dărnicie şi caritate din partea lui Koleada"⁹.

De altfel şi G.Onciul susţine ideea că singurul cuvânt de la care cu siguranţă îşi are originea în calendele, ceea ce este foarte important, trăieşte şi astăzi în popor şi anume cuvântul *calendar*. Deci şi acest savant neagă geneza *colindei* în calendele romane.

De vechimea colindei ne vorbeşte şi V.Cicerov, subliniind că ea aparţine tipului arhaic¹⁰. Bela Bartók menţionează că colindele româneşti fac o impresie mai curând "sălbatic războinică" decât "smerit religioasă"¹¹ (avându-se în vedere arhaismul lor).

Bazându-ne pe aceste concepţii, se poate afirma că geneza colindei trebuie căutată în cultura proto- sau prolatină, deoarece colinda iniţial reprezenta un serviciu divin, un cult sau un cântec de procesiune, care cu timpul s-a răspândit pe un vast areal din estul Europei, primind un sens non de urare.

NOTE:

1. Cantemir D. Descrierea Moldovei. Bucureşti, 1923, p.171.
2. Poezia populară a obiceiurilor calindarece. Chişinău, 1975, p.16.
3. Попович И. Молдавские новогодние праздники. XIX-начало XXв. Кишинев, 1978.
4. Scurt dicţionar etimologic al limbii moldoveneşti. Chişinău, 1978.
5. Drinov N. Sanciniciu. Sofia, I, 1909, II, 1911.
6. Jirecek C. Geschichte der Bulgarien. Praga, 1882.
7. Onciul G. Colinda. Analiză-deductii-concluzii. Bucureşti, 1904, p.17-18.
8. Терещенко А. Быт русского народа. СПб, 1848.
9. Колпакова Н. Книга о русском фольклоре. М., 1948.
10. Чичерова В. Русские колядки и их темы. С.Э., 1948, № 2.
11. Bartók B. Melodien der romanischen Colinde. Wien, 1935.

РЕЗЮМЕ

В сообщении затронут вопрос о генезисе слова *colinda* у румын и других народов. Существуют две концепции: латинская и славянская о происхождении колядки, распространенной в странах восточной Европы.

Оригинальная трактовка принадлежит румынскому исследователю Г. Он-чюл, который делит слово на две части: *col* — *inda*, и заключает, что они означают: *коло* — культ, *inda* — ходить, что приводит к действию "хожу, прославляя идола", ведущему начало от долатинского периода.

ЕВРЕИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ МОЛДОВЫ

В музыкальной жизни Республики Молдова евреи чаще всего проявляют себя через деятельность композиторов, музыковедов, исполнителей и педагогов. На практике же один человек нередко совмещает несколько профессий, например, композиторскую с исполнительской, композиторскую с педагогической, исполнительскую с педагогической и т.д. Поэтому объем практической деятельности музыкантов значительно шире какой-либо одной узкой специализации. Подтвердим это примерами.

КОМПОЗИТОРЫ

Профессиональная композиторская организация Республики Молдова возникла в 1940 г., поэтому вопросы музыкального творчества будут здесь рассматриваться именно с этого момента. (Небольшая часть профессиональных композиторов работала здесь, как известно, и раньше.)

В подавляющем большинстве случаев композиторы Молдовы в своем творчестве опирались на жанры молдавского фольклора, хотя по своей национальной принадлежности они составляли довольно пестрый коллектив. Сказанное означает, что делить композиторов республики по этническому принципу было бы некорректно. Поэтому, говоря о композиторах-евреях, ни в коем случае нельзя их противопоставлять другим музыкантам: все они делали общее дело — творили на благо молдавской музыки, во имя расцвета молдавской национальной культуры. Попытаемся хотя бы кратко охарактеризовать значение их творческой деятельности.

Давид Гершфельд — создатель первой в Молдове послевоенной оперы на национальной основе — “Грозаван” (1956). Всего им написано три оперы, один балет, концерт для скрипки с оркестром, десятки песен и романсов. Лучшие произведения этого автора заняли достойное место в музыкальной сокровищнице молдавского народа.

Исключительно велик вклад в молдавскую музыкальную культуру Соломона Лобеля: он создал семь симфоний, три инструментальных концерта, ряд значительных произведений хоровой и камерной музыки, большое количество фортепианных пьес. То же можно сказать и о Злате Ткач, создавшей три оперы и один балет, ряд других музыкально-сценических произведений. К тому же, ее творчество значительно расширило жанровые рамки молдавской оркестровой, хоровой и камерной музыки, а среди авторов детской музыки в Молдове она — признанный лидер. С конца 80-х гг. Злата Ткач много и плодотворно работает в области еврейской музыки, олицетворяя

собой общность двух музыкальных культур.

Из среды более молодых композиторов-евреев следует назвать прежде всего Павла Ривилиса: его "Симфонические танцы", отмеченные Д.Шостаковичем, принадлежат к лучшим достижениям оркестровой музыки Молдовы. Высокими художественными качествами отличаются и другие его произведения для симфонического оркестра. Заметной фигурой в молдавской музыке является композитор Борис Дубоссарский, проявивший себя в разных жанрах творчества: симфоническом, камерном, музыки для детей.

Все названные музыканты внесли неоценимый вклад в молдавское музыкальное образование, явившись крупными педагогами и организаторами процесса подготовки профессиональных кадров музыкантов для Молдовы.

Среди весьма интересно проявивших себя в прошлом композиторов назовем Ш.Аранова, С.Златова, А.Муляра, Д.Федова, С.Шапиро. Не сопоставляя масштабы творческого дарования каждого из них, все же воздадим им должное за их вклад в молдавскую культуру.

Яркий след в молдавской музыке оставили и композиторы, живущие ныне за рубежом. О Д.Гершфельде речь уже шла. Вслед за ним назовем имена В.Биткина, М.Копытмана, А.Люксембурга, С.Лысого, А.Сокирянского.

Таким образом, панораму музыкального творчества Молдовы невозможно представить без произведений, созданных композиторами-евреями, тем более, что лучшие из этих работ получили признание не только в республике, но и далеко за ее пределами.

МУЗЫКОВЕДЫ

Среди музыковедческих трудов, принадлежащих перу исследователей-евреев, наиболее известны работы покойного Б.Я.Котлярова. Это его монография о выдающемся румынском композиторе и скрипаче Дж.Энеску, другие книги и статьи.

Назовем также труды А.Абрамовича и его дочери Е.Абрамович, посвященные молдавскому композиторскому творчеству. Музыковед Е.Ткач принимал участие в создании первого в республике учебника по теории музыки; он же написал ряд статей о Ч.Порумбеску, Д.Кантемире, о других деятелях культуры Молдовы. Им создан "Mic dicționar muzical" ("Краткий музыкальный словарь", 1972), "Teoria elementară a muzicii" ("Элементарная теория музыки", 1964), написано большое количество материалов для прессы, радио и телевидения.

Нельзя не отметить и работу наших бывших земляков, проживающих ныне в Израиле. Прежде всего, следует назвать имя Н.Шехтмана — автора фундаментального учебника по истории западно-европейской музыки в двух

томах, написанного на молдавском языке (к сожалению, издан лишь первый том). Ему же принадлежит монография о Шт. Няге, многочисленные статьи для энциклопедических изданий, материалы в периодической печати. Два тома очерков о молдавских композиторах, монографии о С. Лобеле и В. Загорском, статьи для разных сборников, для журналов и газет опубликованы Е. Клетиничем. В молдавскую музыкальную библиографию вошли и работы Б. Бергинер, Г. Лудман, В. Сандрацкой, а также автора этих строк.

ИСПОЛНИТЕЛИ

Молдавский композитор и музыковед Серафим Бузилэ издал энциклопедию "Interpreți din Moldova" ("Исполнители Молдовы", 1996). Невозможно представить себе молдавскую музыку без пианистки Г. Страхилювич, скрипача О. Дайна, певцов Б. Раисова, Ф. Калинского, Э. Брайман, Р. Есиной, Е. Балцану.

Если говорить об истории Молдавского театра оперы и балета, то нельзя пройти мимо имен дирижеров М. Шеппера, И. Чудновского, И. Альтермана, А. Гершфельда, хормейстера Б. Пиккера, концертмейстеров О. Янку и Д. Булаковой. Да и среди артистов оркестра, хора и балета немало евреев — профессионалов высокого уровня. То же можно сказать о других творческих коллективах республики, прежде всего, о симфоническом оркестре Молдавской государственной филармонии, где процент музыкантов-евреев был традиционно высоким.

С историей развития в республике квартетного жанра прочно связаны имена А. Мирочника, Л. Мордкович, С. Проппицан, А. Каушанского, Б. Дубосарского, Я. Глузмана. Ощутимый вклад в развитие оркестровой молдавской народной музыки внесли И. Бурдин, Г. Дувидзон, А. Банчик, а безвременно ушедший из жизни скрипач и певец О. Нузман много лет был ведущим солистом оркестра "Флуераш", ярко проявил себя и как исполнитель молдавской камерной музыки.

Среди мастеров эстрадного жанра особое место принадлежит Шико Аранову — руководителю знаменитого джаз-оркестра "Букуртия" и оркестра Ансамбля народного танца "Жок". Заслуживают быть названными также инструменталисты И. Бирбрайер, М. Гольдман, Г. Ширман, эстрадный певец А. Гинзбург и др.

ПЕДАГОГИ

Прочная музыкально-педагогическая база в Молдове позволила создать здесь собственную композиторскую школу, значительный научно-теоретический потенциал, широкие резервы исполнительского искусства. И, быть может, самая многочисленная часть евреев-музыкантов была занята именно в области музыкального образования. У истоков молдавской скрипичной шко-

лы стояли М.Нестер и И.Дайлис, среди зачинателей фортепианной школы в Молдове был Ю.Гуз, одной из самых видных певиц-педагогов была Л.Бабич. На педагогическом поприще активно трудились Г.Гершфельд, И.Бирбрайер, немалый вклад внесли здесь Э.Вышкауцан, Л.Оксинойт, другие музыканты. Ныне в Академии музыки имени Г.Музическу ведущими специалистами по классу фортепиано являются Л.Ваверко и В.Левинзон, по классу скрипки — Н.Хош. Нельзя не назвать и имя крупнейшего в республике педагога-хормейстера Е.Богдановского, из класса которого вышло много известных ныне мастеров хорового искусства, прежде всего — руководитель капеллы “Дойна” В.Гарштя. Он же является создателем и руководителем получившего широкую известность Камерного хора Молдовы.

В классе С.Лобеля получили образование известные композиторы молдаване П.Дога, С.Пунгул, О.Негруца, С.Бузилэ. Аналогичные примеры можно продолжить, назвав имена композиторов, вышедших из класса З.Ткач, П.Ривилиса, Б.Дубоссарского, музыкантов других специальностей.

С другой стороны, многие музыканты-сверсы получили образование под руководством Шт.Няги, Л.Гурова, В.Загорского, Т.Войцеховской и других представителей многонационального корпуса музыкантов-педагогов Молдовы.

Здесь приведена лишь небольшая часть фактов, но и из этого ясно: найдя кров и жизненное пространство под небом Молдовы, сверсы, в свою очередь, отдали этой стране лучшие плоды своего труда и вдохновения.

REZUMAT

Articolul conține unele informații despre aportul evreilor autohtoni la dezvoltarea culturii muzicale din Moldova. E vorba despre compozitori, muzicologi, interpreți și pedagogi. Sunt menționate principalele opere, publicații științifice și aportul lor în pedagogia muzicală.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Основной тенденцией XX века в различных областях человеческой деятельности является отход от некоторых общепринятых ранее законов.

В музыкальном искусстве эти изменения выразились, например, в отказе от главных основ тональной системы, темперации, звуковысотной и ритмической организации и т.д. В фортепианной музыке появилась четвертитоновая нотация, к которой обратился в частности, чешский композитор Алоиз Хаба. В этой манере им были сочинены несколько фантазий, сонат, сюит; показательны также теоретические трактаты о четвертитоновости. В Соединенных Штатах Америки, где очень быстро подхватывались многие авангардные идеи, технические усовершенствования, Чарльз Айвз сочиняет произведения с использованием четвертитоновости как для фортепиано, так и для струнных под названием "The Quarter Tone", "Pieces for Two Pianos". Кроме Айвза таким образом писал Г.Парк, а также его ученик Б.Джонстон. В их сочинениях очевидно, кроме того, влияние африканской музыки. Творчество экспрессионистов подтолкнуло Стейнбека сконструировать рояль с большим количеством октав для усиления его регистров. Ф.Бузони также не остался равнодушным к новациям экспрессионистов, несмотря на всю тягу к классике. По его просьбе был построен дважды хроматический рояль, настроенный на $1/3$ тона, а также рояль, названный гиперхроматическим с градацией в четверть тона. С микроинтервалами работал и русский композитор Вышеградский, увлекавшийся, как и Скрябин, светомузыкой.

Фортепианная музыка XX века испытала воздействие хореографии. Так, балетная антреприза Дягилева привлекла выдающихся художников, композиторов, писателей: живописцев Натальи Гончаровой, Пабло Пикассо, Анри Матисса, темы и идеи Жана Кокто и, конечно, музыку К.Дебюсси, М.Равеля, И.Стравинского, Э.Сати, Ф.Пуленка, М. де Фальи, которая часто затем трансформировалась в сюиты для фортепиано.

Большое значение в фортепианной музыке XX века приобретает ритмическая основа. Недаром стало крылатым выражение Ганса фон Бюлова: "Вначале был ритм". Карл Орф в основу своей школы "Шульверк" закладывает ритмоформулы, основанные на динамике слова, движения, используя ударные, духовые и шумовые инструменты.

Рояль все больше и больше становится инструментом ударным и используется композиторами для создания именно этого эффекта. Так в некоторых случаях трактовали рояль И.Стравинский, Б.Барток, Д.Гершвин, И.Аль-

бенис, Б.Мартину, а особенно — П.Булес и К.Штокхаузен. Ритм должен был олицетворять силу, энергию.

Под воздействием данной тенденции Пауль Хиндемит сочинил сюиту для фортепиано "1922 год", о которой он писал: "Исполнять ее надо очень дико, точно ритмическая машина". Утрированием этой тенденции можно считать творчество американского композитора и исполнителя Дж.Энсла. Многие его произведения отличались неистовством эпатажа и воспринимались публикой со скандалом, как, например "Airplain Sonata", "Mechanistmus" и "Смерть машины".

Распространенной темой в фортепианной музыке XX века был так называемый варваризм. Об этом свидетельствует не только "Allegro barbaro" Б.Бартока, но и другие его сочинения: Соната для фортепиано и ударных, Концерт для фортепиано и ударных.

Очень часто в современной фортепианной музыке используются другие ударные средства игры на рояле — как удар кулаком (Шестая соната Прокофьева), локтем, предплечьем. Американский пианист и педагог Г.Коул дал им название "Ton Cluster". Однако фортепиано не потеряло при этом ни своего значения, ни своей индивидуальности, наоборот благодаря колоссальному развитию исполнительского мастерства XX век породил большую плеяду выдающихся пианистов, чье искусство покоряет сердца слушателей.

В творчестве молдавских композиторов фортепиано использовалось широко и разнообразно благодаря развитой и достаточно крепкой пианистической школе.

Выделим творчество композитора, который всегда любил рояль, — В.Загорского. Его фортепианные пьесы "Новелла", "Бурлеска", "Колыбельная", "Этюд-экспромт" давно стали хрестоматийными для студентов консерватории, но с ними далеко не каждый студент может легко справиться. Более масштабные произведения В.Загорского — Соната-фантазия, Рhapsодия для скрипки, двух фортепиано и ударных, Диафонии для фортепиано и струнных — открывают новые грани таланта композитора. В данных сочинениях он выступает как продолжатель традиций великих мастеров. Вместе с тем в них ощущаются и новые тенденции века — рояль олицетворяет силу, мощь, эмоциональную экспрессию.

В фортепианной музыке В.Загорского сохраняются традиции молдавских композиторов прошлого — рhapsодичность, импровизационность, фантазийность. Тяготение к свободной метрике, идущее из глубины веков, обуславливает отход от тактовых черт, что ведет к использованию свободной ритмической организации, которую достаточно сложно уловить неподготовленному уху.

В последние годы на фестивалях новой музыки в Кишиневе звучат

оригинальные фортепианные сочинения композиторов, стремящихся к открытию новых путей в XXI век.

REZUMAT

În articol este abordată creația pentru pian a lui Vasile Zagorschi în raporturile ei cu unele curente ale artei pianistice.

**АРХЕТИПАЛЬНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОРИЕНТАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ЧОБАНУ
(на примере сочинений "Pentaculus" и "Pentaculus minus")**

Наряду со специфическими, языковыми средствами, музыка различных культурно-исторических эпох и традиций обнаруживает и ряд общих элементов. Этот факт констатируется прежде всего современными исследованиями в области этномузыкознания. Выдвинутая ранее для объяснения этого феномена гипотеза влияний, заимствований в последние десятилетия уступила место гипотезе "полигенезиса", т.е. общечеловеческого, универсального происхождения таких идентичных явлений в разных культурах, как например, интервалы, различные ладовые образования (пентатоника), темперированная система, инструментарий, технические решения исполнения, ритмические структуры и т.д.

Эти явления универсального, всеобщего характера в музыке различных стран, народов, культурно-исторических периодов имеют полную аналогию в других формах общечеловеческой деятельности — в мифах, ритуалах, символах иных видов искусств. Такая подмеченная общность нашла объяснение в теории психоанализа, в концепции коллективного бессознательного К.Г.Юнга, расширенной его последователями и ставшей самостоятельной областью философии и психологии культуры.

Предложенное Юнгом понятие "архетип" (греч. *arhêtípon* — главный тип, прототип) подразумевает "фонд древних образов, принадлежащих общей сокровищнице человечества". Следовательно, под архетипами понимаются примитивные модели, универсальные образы или схемы, совокупность которых определяет, по Юнгу, "коллективное бессознательное", т.е. происхождение из естественных, природных возможностей психики.

Соответствие этим общечеловеческим архетипам обнаружено и в музыке. Отсюда — понятие "музыкальный архетип". Коснемся вкратце некоторых особенностей психической природы архетипа, рассмотрев механизм его действия на основе именно музыкального архетипа.

Обращаясь к проблеме музыкального архетипа, заметим, что аналогично архетипам в других художественных областях, он представляет собой многослойное явление, функционирующее на уровне эстетическом, психологическом, технологическом и т.д. Любой архетип существует одновременно в нескольких формах: в абстрактной, идеальной форме, которая существует повсеместно и воздействует однотипно (природная форма); в конкретной, исторически обусловленной форме, выраженной определенным музы-

кальным языком в соответствии с достижениями эпохи, нации, этнической группы (явление культуры).

В силу своей природности, опоры на психофизические закономерности музыкальный архетип мог бы стать "общим знаменателем" традиционной коммуникативной цепочки композитор-исполнитель-слушатель (творческий акт-исполнение-восприятие). Рискнем предположить, что по причине глубокого укоренения в психике, подсознании, связанный с уровнем бессознательного, музыкальный архетип может осуществлять коммуникативную функцию даже в условиях непонимания композитора слушателем, точнее, невосприятия слушателем какого-либо конкретного музыкального языка.

Более того, по той же причине на восприятие архетипа не должна прямо влиять ни относительность, условность художественного вкуса, ни художественная мода. Т.е. он должен как бы резонировать через все эти планы со своим идеальным образом, присутствующим в подсознании индивида и сообщества. Однако, слушатель воспринимает именно цельное музыкальное произведение. В том ракурсе архетип мог бы стать, по крайней мере, гарантом понятости, восприятия музыкального сочинения, хотя бы на уровне подсознания, а в более благоприятном случае — своеобразным кодом для музыкальной коммуникации, понятным всем.

Простейшие логические рассуждения обнаруживают упрощенность такого подхода. Если архетипы присутствуют в любой художественной деятельности и по своей природе они автоматически "считываются" подсознанием, то все когда-либо созданное на архетипальной основе механически воспринималось бы всеми и коммуникация осуществлялась бы на уровне бессознательного. По-видимому, механизм действия архетипов более сложен, тем более в контексте сверхрациональной музыки XX в. Иначе проблема их изучения и создания теории архетипов не была бы так актуальна именно сегодня, в конце XX века. Дело в сознательном, рациональном подходе к работе с архетипами. Композитор как бы переводит их из бессознательной формы в сознательную.

Роль архетипов в музыке XX века и особенно его последнего десятилетия заслуживает особого внимания. Большое значение архетипа в традиционной музыке, т.е. музыкальном фольклоре, а также в культовой музыке неоспоримо издавна. Но в XX веке архетип выходит из недр искусства так называемого канонического типа, каковыми являются культовая музыка и фольклор, активно разрабатывается профессионалами, становясь зачастую определяющим компонентом творческой ориентации композитора. Перспективность архетипального подхода как одного из художественных ориентиров современного музыкального творчества подтверждается, например, результатами, достигнутыми композиторами румынской школы — Ш.Нику-

леску, Д.Ротару, О.Несмescu и некоторыми другими.

В первую очередь архетипальность свойственна композиторам, опирающимся на национальную музыкальную традицию. Но проявляется эта опора совершенно иным образом, нежели это предполагается фольклоризмом, который не сводится к архетипальности и не обеспечивает ее автоматическим заимствованием или стилизацией народных образцов. Коренное различие между неофольклоризмом и архетипальностью заключается в творческих приоритетах, методах и конечном результате.

Оба направления апеллируют к национальным источникам. Но композитор-“фольклорист” подходит к материалу более внешним образом, как к культурному слою определенной национальной традиции, работая с конкретным образцом, используя его в своем сочинении в виде цитаты, либо стилизуя его, с целью достижения идентичности, узнаваемости народных черт и тем самым как бы растворяя себя в интересах национальной группы, этноса, т.е. возвращая материал почти к “коллективному бессознательному”.

Композитор-“архетипал” работает с народными источниками иначе, его взаимоотношения с ними более опосредованны, глубинны и сложны. Архетипальный подход включает: а) вычленение из фольклорного материала, часто разных национальных традиций, определенных всеобщих, универсальных субстратов, выделение их из национально-исторического контекста, очищение их, как бы возвращение к первоначальной форме, т.е. придание им свойств собственно архетипа; б) синхронизацию, интеграцию их в новую конкретную историко-художественную ситуацию (в нашем случае — конец XX в.), сортирование их с общекультурными и эстетическими приоритетами времени, социального слоя, национальной группы, этноса и т.д.; в) преломление сквозь призму собственной индивидуальности с целью достижения качественного синтеза, где национальные приметы либо нивелируются, либо существуют в опосредованной, обобщенной форме, вне точных национальных индикаторов.

Композитор фольклорной ориентации работает с материалом как данностью, свершившимся фактом, степень индивидуального авторского вмешательства в принципе лимитирована декларируемой принадлежностью к данной национальной общности. Архетипальный же метод позволяет получить бесконечное множество результатов — конкретных проявлений архетипальности, т.е. сохранение всеобщего при доминировании творческой индивидуальности.

Как манифестируются архетипы в музыке? Этот вопрос особенно актуален с практической точки зрения, поскольку архетип — это заимствованное из психологии и, следовательно, не имманентное музыкальное понятие. Проблема “архетипы и средства музыкального языка” ставит вопрос о музы-

кальных формах их выражения, т.е. о конкретных музыкальных образах всеобщих, универсальных архетипов.

Румынский исследователь проблемы архетипов в музыке К.Д.Джеордже-жу¹ предложил их классификацию по четырем категориям, в соответствии с четырьмя физическими свойствами звуков: высотой, длительностью, громкостью и тембром. При этом имеется в виду, что одни из архетипов относятся к области звуковысотных средств, как например, обертоновая шкала, квинтовый круг, пентатоника, модальность или температура, другие — метро-ритмических, как музыкальные стопы, различные ритмические системы и т.д., либо пространственных (верх-низ в виде высокого или низкого регистра) и агогических (быстро-медленно, ускорение-замедление). К категории громкостной динамики отнесены различные эффекты, воспроизводящие натуральные явления, такие как приближение-удаление в виде *crescendo-diminuendo*, эхо (f-p), близко-далеко (f-p) и т.д. Действие архетипов просматривается на синтаксическом и структурно-композиционном уровнях, в том числе на уровне принципов развития. Следовательно, музыкальные архетипы обнаруживают свою как внемузыкальную, так и собственно музыкальную природу, связанную в первую очередь с физическими характеристиками звука.²

Музыкальный архетип обычно представляет собой совокупность различных компонентов — элементов музыкального языка, сложившихся в единый структурный комплекс, характеризующийся относительной стабильностью. Каждый изолированный музыкальный элемент (аккорд, мелодическая формула и т.д.) может интегрироваться в роли составного компонента одновременно во многие архетипы. Такие сравнительно устойчивые соединения могут быть названы комплексами архетипальной природы. Примером такого комплекса служит соединение носового тембра с нетемперированными интервалами и модальной системой в традиционной индийской музыке. Следовательно, многие музыкальные явления имеют архетипальную природу или архетипальный компонент, как пример, модальность как принцип (вне его конкретно-исторической формы), пентатоника, гетерофония или остинатность.

Архетипы получают свое музыкальное выражение в соответствии с нормами, условиями соответствующего музыкального языка и поэтому имеют бесконечное множество конкретных образов. Поэтому в отличие от самого архетипа, отличающегося устойчивостью, его конкретно-историческая форма постоянно меняется в соответствии с процессом эволюции музыкального мышления. Обычно в определенную эпоху или определенной зоне доминируют те или иные архетипы или их образы:

Новые сочинения Чобану — "Pentaculus" (1994) для флейты, английского рожка, кларнета, фагота и валторны и "Pentaculus minus" (1995)³ для четырех кларнетов демонстрируют современное воплощение музыкальных

архетипов, их взаимное пересечение и взаимодействие. Неслучайный набор их, тщательно продуманные формы их использования — все это позволяет говорить именно об архетипальном подходе как одном из ориентиров творческой концепции композитора.

Название сочинения отражает его символическую и конструктивную идею, многократно обыгрывающую число 5. На уровне образно-символическом "Pentaculus" передает ощущение размеренного, бесконечного движения подобно движению по символической диаграмме пятиконечной звезды, вписанной в круг. На уровне композиционном музыкальная ткань сочинения образована пятью модалными пятизвучными структурами, чередующимися между собой: 1 лад $g-as-i-h-d$ со структурой 1-2-1-3, используемый в начале сочинения и эпизоде *Un poco meno mosso* второй части; 2 лад $gis-a-h-c-d$ со структурой 1-2-1-2; 3 лад $e-f-ges-as-b$ со структурой 1-1-2-2, звучащий в т. 23-32 второй части; 4 лад $d-es-f-as(a)-b$ вверх, $b-a-f-es-d$ вниз, на котором построен эпизод *Cantando* первой части, опирающийся на структуру 1-2-3(4)-2; 5 лад — целотонный, $d-e-fis-as-b$. Все эти лады хроматической природы трактованы, однако, диатонически.

Несмотря на концептуальное автодекларирование модалной организации "Pentaculus", фактически она гораздо шире и не ограничивается пятью указанными ладами. Модалная система из пяти ладов расширена главным образом благодаря использованию их производных форм в виде транспозиций и сокращенных звукорядов (трех- четырех- звучных). Так, встречаемая в первой части ладовая форма (с увеличенной секундой) со звукорядом $a-b-h-d-e(cs)$ и структурой 1-1-3-2(1) является расширенной транспозицией 1 лада. Используются и другие транспозиции этого лада: $as-b-h-d-e(cs)$; $es-g-as-b-h$. Анализ всех форм лада обнаруживает максимальную устойчивость его главного элемента — м. 3 (ув. 2) $h-d$ и сравнительную мобильность звуков $e-es$ и $as-a$. Полный звукоряд лада тяготеет к восьмиступенности:

$$\begin{array}{ccccccccc} g & - & as(a) & - & b & - & h & - & d & - & es(c) & - & g \\ 1 & & 2 & 1 & 3 & 1 & 4 & & & & & & \\ & & 2 & 1 & 1 & 3 & & 2 & 3 & & & & \end{array}$$

и дает возможность построить два тетрахорда (пентахорда):

$$\begin{array}{ccccccccc} a & - & b & - & h & - & d & - & es(c) & & d & - & es & - & e & - & g & - & as(a) \\ 1 & 1 & 3 & 1 & (2) & & 1 & 1 & 3 & 1 & (2) \end{array}$$

Второй лад использован также кроме своей основной формы, в транспозиции от fis : $fis-g-a-b-c$ (1-2-1-2).

Иногда композитор применяет полиладовые сочетания, как например, в тт. 23-32, где 3 лад накладывается на целотонный в партии фюга.

В чем проявился архетипальный подход на уровне звуковысотной организации сочинения? Выбраны не просто лады народной румынской музыки

в качестве прототипов, хотя в некоторых случаях такая связь просматривается (например, 3 лад, являющийся колиндным). Во-первых, композитор использовал узкообъемные лады, являющиеся наиболее древними образованиями, во-вторых, модальность трактована широко, как наиболее ранний принцип звуковысотного мышления, характерный для древних традиционных культур и культовой музыки. В сочинении обращение к модальности как архетипу усилено использованием других архетипальных явлений: монодийности, особой манеры: интонирования, гетерофонии, специфической ритмики.

Ритмическая организация сочинения демонстрирует опору на ритмическую систему *parlando rubato*, характерную для молдавских фольклорных жанров речитативного и мелизматического стиля (баллады, бочеты, преимущественно медленные эпизоды дойн, отдельные разновидности колинд, обрядовых — свадебных и погребальных — песен). Приметам этой метроритмической системы является отсутствие размеренной метрической пульсации и замена метрических акцентов смысловыми, экспрессивными, подчеркнуто свободное исполнение в манере *rubato*, достигаемое продлением или наоборот, укорачиванием длительностей, свободное сочетание ритмических групп, часто на основе их вариантности. Заметим, что такая метроритмическая организация (нерегулярная безакцентная по типологии В.Холоповой) присуща и другим сочинениям Г.Чобану.

Освобождение от метрической основы композитор осуществляет по-разному в каждой из двух частей. В первой части метрическое варьирование достигается прежде всего путем частой смены размеров, а затем уже "расшатыванием" метрической сетки триольностью четвертей и восьмых, смещением метрических акцентов путем "застревания" последних слабых долей и продлением их на сильную долю такта. Во второй части при неизменном размере преобладают средства внутритактового и междутактового "раскачивания" равномерной пульсации: уже упоминавшаяся триольность, "зависание" фразовых и мотивных окончаний, ритмо-мелодическая вариантность с переакцентировкой. Эпизодически манера *parlando* сочетается с ритмической организацией *giusto silabic*, которая объединяет ясную метрическую пульсацию двух-трех длительностей со свободным чередованием их (нерегулярной акцентной по В.Холоповой), а также традиционной регулярной акцентной ритмикой. Эти два полюса метро-ритмической организации — системы *giusto silabic* (как простейшая, метрически переменная на основе соотношения долгой и краткой ритмических единиц) и *parlando rubato* (метрически и ритмически свободная) — являются древнейшими, присутствующими в культовых и обрядовых жанрах многих народов.

Модальные комплексы в "Pentaculus" обогащены микроинтонационными колебаниями звуков (четвертьтоновость), усиленными небольшим глисс-

сандированием, своеобразными “оползнями” звуков, а также обилием мелких орнаментальных нот (форшлагов, тремола). Эти выразительные средства сами по себе могут служить стилевым признаком определенной манеры молдавского культового мелизматического пения, либо в сочетании с частыми звуковыми репетициями могут связываться с некоторыми вокальными обрядовыми жанрами, такими, например, как бочет, либо могут трактоваться как воплощение речитативного инструментального стиля, в особенности, лэутарского. При всех этих трактовках несомненно одно: эти выразительные средства с их специфической семантикой известны как архетипы различных традиционных культур. В “Pentaculus” они гармонично сочетаются с метроритмической свободой, создают впечатление звуковысотной нетемперированности, усиливая общее впечатление свободного, не скованного высказывания.

Наконец, индивидуальные линии инструментов, явно монодической природы, складываются в гетерофонную фактуру. Гетерофония в “Pentaculus” выступает логическим итогом композиторской работы с материалом. Являясь древнейшим архетипом традиционных музыкальных культур многих народов, она связывается, во-первых, с монодией, выступая наиболее естественной и простейшей формой ее многоголосной обработки; во-вторых, на базе монодии — с модальностью, как наиболее аутентичной формой ее звуковысотной организации; в-третьих, с определенной свободой метроритмической системы, с одной стороны, характерной для определенных пластов традиционных культур, а с другой, гетерофония сама по себе подразумевает различную скорость протекания одного и того же мелодического процесса в каждой из линий многоголосной фактуры, так как является сочетанием нескольких вариантов одной и той же мелодии.

“Pentaculus” можно считать показательным для творчества Г.Чобану первой половины 90-х гг. в нескольких аспектах. Автор решает актуальную для каждого композитора проблему собственной идентификации в рамках национальной культуры, к которой он принадлежит, на основе архетипальности. Восприняв архетипы сквозь призму древней молдавской традиции, Г.Чобану иногда сохраняет их национальную форму, как в случае с метроритмической системой. В других случаях он очищает их от национальных признаков, апеллируя к универсальности таких архетипов, как например, гетерофония или модальность.

Сочинения “Pentaculus” и “Pentaculus minus” продемонстрировали плодотворность обращения их автора к молдавской традиционной музыкальной культуре в ее архетипальном аспекте. Древнейшие архетипы, включенные в новый контекст современного музыкального языка и композиторской техники, стали творческими импульсами для сочинений, обнаружив богатые воз-

МОЖНОСТИ ДЛЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО АВТОРСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. C.D.Georgescu. Preliminări la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică // Studii de muzicologie, Vol.XVII. București, 1983. P.100-142.

2. Включение в сферу архетипов многих устойчивых музыкальных явлений культурно-исторического порядка, не имеющих природной базы, либо признание самостоятельными многих культурно-исторических форм того или иного архетипа очень расширило бы учение об архетипах.

3. "Pentaculus minus" — переработанная версия для меньшего состава инструментов. В 1996 г. автор осуществил новую редакцию сочинения для квартета деревянных духовых.

REZUMAT

Printre alte numeroase impulsuri ce se disting în ultimii douăzeci de ani în creația muzicală, adresarea spre arhetipuri ca modele universale și generale de ascendență străveche și adânc înrădăcinate în psihicul uman, devine foarte strălătoare pentru mulți compozitori — reprezentanți ai diferitelor școli naționale. Problema "arhetipuri și mijloacele limbajului muzical", luată în conexiune cu reflectarea în muzică a unor forme arhetipale concrete, este studiată în creațiile compozitorului Ghenadie Ciobanu "Pentaculus", bazate pe unele elemente minuscule selectate de caracter universal — adică, arhetipuri ale culturilor vechi, individual transformate, printre care: moduri pentacordice de volum îngust, maniera specifică a intonației quasi-netemperate, ritmul liber parlando rubato, heterofonia.

ТЕНДЕНЦИИ ЖАНРОВОГО ОБОГАЩЕНИЯ В КАНТАТЕ В.ЗАГОРСКОГО "КТО РОСУ СБИВАЕТ"

Начало 80-х гг. связывается со своеобразным ренессансом хоровой культуры.¹ Важнейшие особенности современного хорового творчества определились его многообразными связями с другими видами искусств. Так, под воздействием живописи появились хоровые фрески, этюды, под влиянием литературы — строфы, романсеро, оды, театра — музыкально-сценическое действо, различные формы "хорового театра". Новую жизнь получил жанр хорового концерта. Возникли сочинения, оригинально синтезирующие жанровые признаки вокально-хоровых и инструментальных жанров.

Хоровая культура Молдовы, теснейшим образом связанная с богатейшим многосоставным поэтическим и музыкальным фольклором (молдавским, русским, украинским, гагаузским, болгарским, еврейским) отразила многие явления, свойственные указанному периоду.

Общее, что объединяло многие сочинения, опирающиеся на фольклор, — это тенденции взаимопроникновения, ассимиляции интонационных элементов разного генезиса. Можно выделить наличие интонационных фольклорных сплавов; слияние фольклорности с элементами отдельных профессиональных стилевых пластов, восходящих от сегодняшнего дня к барокко, ренессансу и даже к средневековью.²

В хоровых сочинениях 80-х гг. наблюдается значительное разнообразие форм структурной репрезентации фольклорных интонаций, появление новых тематических моделей, свидетельствующих о воздействии на вокально-хоровую музыку виртуозно-концертного стиля, свойственного сольным инструментальным импровизациям.³ Преимущественное внимание к крестьянскому фольклору определило приоритет натуральной диатоники в качестве ладовой основы многих произведений.

Наконец, этот период отмечен возникновением циклических вариантов композиций на фольклорные тексты. К их числу следует отнести кантату В.Загорского "Сине аслагі гола" для хора, солистов (тенора и сопрано), органа и литавр (1981). Написанная на тексты фольклорных любовно-лирических песен в обработке Г.Висеру, музыка сочинения полностью оригинальна.

В данной статье делается попытка раскрыть композиционно-драматургические особенности кантаты, показать, как специфика вариантных процессов и фактурной организации способствует жанровому обогащению сочинения.

Произведение В. Загорского — о любви как одной из величайших ценностей жизни. В центре кантаты — судьба женщины, идущей тернистой дорогой нравственных страданий — от пика любви — через измену возлюбленного — к осознанию неотвратимости времени, уносящего молодость, человеческую весну. Особенность сочинения в том, что философия жизни постигается ретроспективно, зрелым человеком, и пора юности, полноты счастья остается как бы за пределами действия. Не случайно многие фрагменты музыки пронизаны рефлексией, внутренним чувством горечи и сожаления.

В композиции кантаты двенадцать разделов, развивающихся на основе стихотворного поэтического либретто. В трехстишии, обрамляющем кантату.

"Cine scutură roua?

Feciorii dimineată,

Când se-ntorc de la mândra..."

"Кто росу сбивает?

Это утренняя роса

От любимой или парня..."

заключена философская мысль о вечной обновляемости жизни. В повествовании, постепенно драматизирующемся к концу, можно выделить соответственно поэтическому "сюжету" четыре вариационных микроцикла.

Песни "Marie, Marie" и "Foaie verde mărgărit" ("Лист зеленый в жемчугах") выполняют функцию лирической экспозиции, раскрывающей апогей светлых любовных чувств. В музыке воссоздается картина пробуждения природы, на фоне которой завязывается любовная игра парней и девушек. "Marie, Marie" напоминает весеннюю заличку. Жанровая ориентация соло сопрано (второй песни) иная: ее кантилена приближается к элегии, ариозо. В завершающей ее сольной каденции сдерживаемое ранее сильное, глубокое чувство словно прорывается наружу. "Переливы" ладовых красок, тонкое балансирование ладовых устоев способствуют созданию "акварельного" живописного фона, подчеркнутого графикой изящных контранунктов хора и органа, зримо воссоздавая картину летней ночи, в которой, кажется, сам воздух напоен любовью.

В основе второго микроцикла два лирических высказывания: тенора и сопрано с хором — "Foaie verde lemn ușor" ("Легок стебелем осот") и "Tece badea prin luncuță" (Милый через луг шагает"). Они предвзвешиваются эпизодом, который дает толчок к размышлениям о быстротечности жизни и выполняет функцию предвещания последующих драматических событий:

"Înbește, mândro, iubește,

Că vremea se vremeiește,

Tineretea îmbătrânește

Și dragostea se oprește."

"Полюби и будь любимой,

Ведь года проходят мимо,

А молодость состарится,

Любви уж не останется."

Обе песни раскрывают одну пронзительную мысль: "Любовь ушла". Зерно конфликта — в разнонаправленности чувств. Парень охладел и, тяго-

8

тась связывающими его узами, испытывает горечь и сожаление, в то время как девушка, уже осознающая его измену, любит еще сильнее и крепче.

Сложная задача воплощения в музыке противоречивой гаммы переживаний вызвала изменение жанровой природы данных фрагментов. По существу оба они являются лирическими монологами. В соло тенора композитор развивает линию широкого дыхания, насыщая ее экспрессивными широкими интервальными ходами. Нюансы настроения тонко подчеркнуты ладовыми сдвигами. В соло сопрано В. Загорский сознательно акцентировал семантику лидийского лада, сочлающего яркость окраски с внутренней напряженностью. Тем отчетливее проявляется линия омрачения ладового колорита, усиленная тенденцией понижения ступеней и нисходящими секвентными сдвигами заключительного оборота соло в партии женского хора. Психологический подтекст обоих монологов проясняется и благодаря их интонационной сопряженности.

Третий микроцикл возникает на основе стихотворения "Foai verde alion" ("Не цветет в саду пион..."). Основная тема по жанровым признакам приближается к обрядовому фольклору. Магия оstinatного повтора создает характер ворожбы, лихорадочного, возбужденного заклинания. Мотив призыва-заклинания, появившись впервые во втором куплете, пронизывает все дальнейшее развертывание. В данном эпизоде шесть куплетов, но текстовые куплеты не совпадают с музыкальными, что усиливает моменты сквозного развития. Квартовые тональные "шаги" в третьем и четвертом куплетах создают эффект движения мелодии по замкнутому кругу. Вторгающиеся в безостановочное ритмическое движение кадансы воспринимаются как прием, нагнетающий внутреннее напряжение. Возникающая между третьим и четвертым куплетами органная интерлюдия органично подготавливает пятый куплет (с 22 ц. партитуры), который выполняет функцию тональной репризы и лирической кульминации этого микроцикла. Соло сопрано — самостоятельная шестая вариация основной темы — концентрирует в себе интонационную выразительность всех предшествующих сольных речитативных реплик и лирических распевных контрапунктов органа. Как будто вся неизбывная нежность и ласка истосковавшейся женской души выражены в этом небольшом ариозо.

Четвертый микроцикл (на основе стихов "Pelin beau, pelin mînînc" — "Полынь ем, полынь я пью", "Cîta boală-i pe sub soare" — "Не пылает в небе солнце" и "Magheran, crenguță verde" — "Майоран зеленолистый") — наиболее масштабная и сложная по композиции фаза драматургического развития. Она логически продолжает линию драматических переживаний героини, доводя их до истинно трагического накала, сменяемого состоянием душевной прострации, горестного смирения с судьбой. Вместе с тем субъек-

тивное начало отступает здесь на второй план, благодаря развитию общих философских размышлений о жизни. Драма неразделенного чувства смыкается с трагической мыслью о невозвратимости самой прекрасной поры — молодости.

Линия постепенного динамического нагнетания определяет становление масштабной куплетно-вариационной формы, развитой на основе стихотворения "Pelin beau, pelin mînănc". Она образует обширную предкульминационную зону. В мелодии заострены лейтинтонации секунды, элементы речитатива, причета. Остинатность на синтаксическом уровне "умножается" остинатностью крупных построений — пятикратным повтором куплетов. Этот принцип определяет и развитие кульминации, реализуясь в органной постлюдии, являющейся по структуре мини-пассакалей на сопрано-остинато. В процессуальном продвижении музыки важна роль фактуры, полифонической плотности многоголосия. Постепенно возрастающая дифференциация хорового и органного пластов приводит в пятом куплете к массивному разнотемному многоголосию, в котором выделяются интонации причета (у сопрано и альтов), песенно-речитативные (у теноров и басов), песенные лирические и импровизационно-пассажные (в партии органа).

Экспрессия субъективного чувства возрастает и в результате взаимодействия со вторым планом музыкального "сюжета". Он образуется дискретной линией теноровых соло, а затем — хоральных "комментариев", впервые появившихся во втором микроцикле кантаты и многократно варьирующих мысль: "Iubește, mândro, iubește...". Теноровые соло по стилистике представляют свободные по манере произнесения псалмодии, завершаемые драматическими возгласами. Они, словно стимулы движения, перебивающие общее течение музыкальной мысли. Известная остротенность этих фрагментов в контексте народнопесенного материала позволяет отнести их к другому плану "действия". Возможно, это — выражение раздвоенности сознания, своего рода "внутренний голос", выражающий неразрешимость психологической ситуации.

Хоральные "врезки", подхватывая мысль, изреченную в псалмодиях, приводят к "взрывной" кульминации, пик которой совпадает с началом стихотворения "Căta boală-i sub soare". В момент кульминации они буквально выкрикиваются условно нотированным говором, создавая поразительный по силе драматический эффект. Здесь впервые включаются литавры.

Песня солирующего сопрано "Magheran, crenguță verde" и следующий за ним дуэт сопрано и тенора по контрасту с предшествующим разделом воспринимается как переключение в мир светлых эмоций. Но этот единственный в кантате дуэт является по сути "антилюбовным", антиромантическим. Интонационно он связан с соло сопрано из первого микроцикла. Одна-

ко музыке отличает известная индифферентность выражения. Преобладание в мелодии нисходящих форм движения, пассивность ритмического пульса снимают внутреннюю наполненность, остроту и напряженность, отличающие первые соло сопрано. Дуэт — это ретроспекция прежних чувств, героиня примирилась с судьбой, осознав безнадежность борьбы, невозвратимость любви. Однако композитор музыкальными средствами подчеркнул смысл этой “тихой” кульминации. С трудом сдерживаемая тоска женщины прорывается в заключительном распеве дуэта (*Piu mosso*). В сольной импровизации ли-тавр подчеркнутая резкими динамическими акцентами синкопированная интонация восходящей секунды звучит в манере свободной патетической речи-зации, ярко обнажая трагизм подавленного чувства, невысказанного страдания. В эпилоге-коде

“De ce codru-ingălbine, te,
De ce omni mbătrânește”

“Отчего леса желтеют,
Люди отчего стареют?”

содержится общий философский вывод всего произведения. Заключение же, повторяя в несколько обогащенном виде материал хорового вступления, проводит мысль о вечном обновлении, диалектике жизни.

Драматургические процессы в произведении В. Загорского регулируются размахом и глубиной вариантного развития. Кантата представляет собой цепь самостоятельных песенных вариантов, интонационно связанных с органичным вступлением. Они образуют масштабную вариационно-строфическую композицию. Интонационный анализ обнаружил примечательную особенность: мотивные секундовые образования в элементарном ритмическом оформлении составляют основу жанровых эпизодов, приближающихся к рядовым песням. Терцовые же мотивы образуют ядро песенного тематизма, связанного с воплощением любовно-лирических чувств. В процессе развития они приобретают оттенок ламенто, драматизируются. В контексте фольклорного тематизма те же интонации выступают и в более остранинном виде — в плане “комментариев”. Их звучание в партии органа в момент кульминаций ассоциируется с колокольностью, а в мощном хоровом тутти — с патетическим и даже трагическим выражением эмоций.

В процессе разворачивания лирического тематизма особая роль принадлежит распеву. Композитору удалось мастерски передать саму пластику мелодико-импровизационного движения, свойственного молдавской лирической протяжной песне. Наиболее ярко это можно проследить на примере построений, разворачивающихся из вершины-источника. Свободное в метроритмическом плане ступенчатое нисхождение к устою с “узорчатым” опеванием побочных опор характерно для фрагментов, отличающихся эмоциональной полнотой и приближающихся к ариозной кантилене.

Основной интонационный материал сконцентрирован в партиях хора и солистов. Партия органа, в сущности основанная на тех же оборотах, образует совершенно самостоятельный, дискретно развивающийся фактурный пласт, контрапунктирующий вокально-хоровому по принципу контрастной полифонии. Функции органа многообразны: он оттеняет, подчеркивает выразительность вокальных линий, создает живописные, звукообразительные эффекты, скупыми штрихами проясняя ситуации "действия". Композитор широко использовал здесь формы органного прелюдирования, связывающиеся с воплощением "драматургического принципа самодвижения".⁵ И в этом плане роль сольных органных постлюдий и интерлюдий, рассказывающих композицию и вносящих в нее элементы разработанности, текучести, особенно важна. Они развиваются в ином композиционном ритме. Насыщенные кинетической энергией, они как бы воплощают образ времени, "вечного движения". В них ощущается бурный ритм жизни, подхватившей человека. В такие моменты возникает диалог вокально-хорового и органного пластов словно соотнесение разных точек зрения.⁶ Принцип диафонии (диалога) продиктован двуплановостью поэтического либретто, в котором драматические перепады судьбы одной личности развиваются параллельно более обобщенным философским "комментариям". Их интонационный слой обособлен благодаря жанровой трансформации фольклорного тематизма.

Облик органной партии несмотря на интонационные связи с вокально-хоровым пластом определяется все же фактурными формами, свойственными барочному прелюдированию. Ассимилированная в них фольклорная интонация теряет свою национальную характерность. В этом случае происходит нейтрализация фольклорных жанровых черт, которую также можно считать формой остраниения фольклорной интонационности.

Анализ вариантно-тематических процессов во всех пластах фактуры кантаты привел к выводу: композитор, взяв за основу моделирование особенностей молдавской лирической песни, использует различные приемы трансформации фольклорного жанра. Последняя идет двумя путями. С одной стороны происходит сближение с другими фольклорными жанрами, с другой — отказ от собственно жанровой модели под воздействием профессионально-композиторской традиции и академических жанров (ариозо, хораля, элегии, речитатива, псалмодии). Все это способствует обогащению образной семантики сочинения, его смысла.

Прослеженная в статье линия образования микроциклов свидетельствует о появлении новых формообразующих принципов, изнутри модифицирующих вариационно-строфическую форму, подтверждает мысль о значительном обогащении жанрового замысла композиции кантаты В. Загорского, приближении ее к циклическим формам "высшего порядка".

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. об этом: Корганов Т.И. Сегодняшний день хоровой культуры // Сов. музыка, 1982. №7; Хренников Т.Н. Во имя коммунизма и мира // Сов. музыка, 1983. №5; Григорьева А., Тевосян А. Право на диалог // Сов. музыка, 1983. №11; Демократизм — как одна из основ реалистического музыкального искусства // Сов. музыка, 1984. №8.

2. Вопрос затронут в статье Белых М. Композиционно-драматургические особенности оратории "Миорица" И.Маковея // Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинев, 1988.

3. Это ярко проявляется в хоровых сочинениях З.Ткач, Т.Згуряну, С.Чухрия.

4. Русский перевод поэтических текстов выполнен В.Балтаг.

5. В статье "Последнее сочинение Шостаковича" В.Бобровский писал: "Относительное самодвижение музыкальной мысли сопричастно абсолютному самодвижению бытия. Поэтому этот метод способен выразить объективное равномерное движение, образы величного величественного характера". // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6 М., 1985. С.70.

6. Вопросы преломления в музыке темы "чужое сознание", "другой человек" освещены в статье М.Лобановой "Концертные принципы Д.Шостаковича в свете проблем современной диалогистики", где она рассматривает их в аспекте воздействия на природу жанра // Там же. С.III.

REZUMAT

În articol sunt ilustrate caracteristicile compoziționale și dramaturgice ale cantatei "Cine scutură roua" de V.Zagorschi pe texte folclorice lirice, de dragoste în prelucrarea poetului G.Vieru.

Analiza modelelor tematice — muzicale, de caracter folcloric, a sintezei lor cu elemente de alt gen și orientare stilistică, precum și a specificului lor de dezvoltare variațională i-au permis autorului să constate prezența unei multitudini de procedee de transformare a genurilor, de subliniere, de modulații în interiorul lor.

Toate acestea luate împreună duc la o modificare în esență a compoziției de tip strofic-variațional, la o apropiere de formele ciclice de ordin superior.

2001, Chişinău, str.Tighina, 12. Editura «GOBLIN» s.r.l.

Format 30x42 $\frac{1}{4}$. Garnitura «Times». Tipar ofset. Coli de tipar conv.38.
Tirajul 150. Comanda Nr. 35

«GOBLIN» s.r.l., 2001, Chişinău, str.Tighina, 12.