



ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА ИОНА МАКОВЕЯ

FORGOTTEN PAGES OF ION MACOVEI'S CREATION

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, кандидат искусствоведения,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, Кишинев

Abstract: *This article is devoted to Ion Macovei's creation, a composer from Republic of Moldova, and represents the analytical study based on his cycle Simfonieta "Florile dalbe" realized for string orchestra by conductor Dumitru Goia. The author presents the history of this creation and its structure. The character of these miniatures, influenced by Moldovan folklore calendar, namely by carols, determined the use of both archetypes of monadic melody, early heterophony principles (in multivocality) and modal systems specific to regional folk music. Some orchestration procedures used by Dumitru Goia are also analyzed.*

Keywords: *string orchestra, musical miniature, musical folklore, heterophony, orchestration.*

Судьба Иона Маковея (дата рождения 10 марта 1947 – дата смерти 3 июня 2011), талантливого молдавского композитора, выпускника Государственного института искусств им. Г. Музическу по классу В. Загорского, а затем аспирантуры Московской консерватории по классу С. Баласаняна, поначалу складывалась очень удачно, однако позже оказалась трагичной как в жизни, так и в музыке. Тому были вполне определенные причины. Тяжелое душевное заболевание помешало ему постоянно и продуктивно работать в области сочинения масштабных полотен, подобных его еще студенческой вокальной *Симфонии* (1973), отмеченной в 1978 году премией Министерства народного образования, или оратории *Миорица* (1974), за которую композитор получил в 1990 году Государственную премию. Не удавалось и планомерно создавать свой творческий портфель и бережно сохранять собственные рукописи. Все это усугублялось как сложным

материальным положением композитора, так и недостаточно активным продвижением и пропагандой его музыки (возможно, и в связи с сокращением финансовых возможностей Союза композиторов Молдовы, начиная с 90-х гг. XX века).

Архив И. Маковея, по сути дела, на протяжении многих лет был практически не доступен для музыковедов, а сведения о его творчестве последних десятилетий обрывочны и не дают полного представления об оставшемся после него наследии. Так, в последнем библиографическом справочнике *Compozitori și muzicologi din Moldova (Композиторы и музыковеды Молдовы)*, вышедшем еще в 1992 году [1], список его произведений невелик и ограничен 1991 годом¹. В издании *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două*

¹Здесь, кстати, неверно обозначена дата рождения композитора (01.03 вместо 10.03)

decenii ale secolului XX), предпринятом И. Чобану-Сухомлин [2] и посвященном наследию молдавских композиторов последних двух десятилетий XX века, перечислены лишь пять названий, где в основном фигурируют пьесы малых форм, датированные 1980-1981 гг.

Этим во многом объясняется и малая исследованность творчества И. Маковея, в последние годы практически основательно позабытого. В то же время его первые достижения в области музыкального творчества были отмечены появлением статьи З. Стояра о его *Симфонии* [3] и небольшого монографического очерка *Ион Маковей* Г. Кузьминой [4]. И. Чобану-Сухомлин ссылается также на статью об И. Маковее, вышедшую во втором издании *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Cambridge, 2001)* [2, p. 179-180]. В рукописи своей диссертационной работы, защищенной в свое время в Румынии, и, к сожалению, в настоящее время недоступной для ознакомления, ораторию *Миорица* И. Маковея в ряду других музыкальных интерпретаций миоритической темы исследовала А. Рожновяну [5], первую же объемную статью об этом сочинении написала М. Белых [6]².

В то же время нам не удалось найти никакой информации о том произведении И. Маковея, партитуру которого передала совсем недавно

²В ней я неожиданно нашла ссылку на забытую мной собственную аннотацию, в свое время ставшую первым печатным представлением оратории *Миорица* И. Маковея при ее исполнении и опубликованную в сборнике *Материалы VI съезда композиторов Молдавии* (Кишинев, 1984) [6, с. 118, прим.2].

для ознакомления Прасковья Ротару, задавшаяся благородной целью издать книгу об И. Маковее и таким образом увековечить память об ушедшем из жизни композиторе.

В моих руках оказалась *Симфонietta*, которую можно оценить как своеобразную «*симфониетту колядок*», с подзаголовком *Florile dalle*. Она сохранилась в версии для струнного оркестра, выполненной дирижером Думитру Гоя. Год ее создания, к сожалению, выяснить оказалось невозможным, однако некоторый свет на историю ее создания удалось пролить благодаря электронной переписке с Д. Гоя, ныне работающим в Бухаресте. В своем письме от 3 декабря 2014 года он пишет: «Приветствую Вас, Галя! Спасибо, что Вы занялись творчеством Иона Маковея. Я считаю его выдающимся композитором нашего времени. Насколько я помню, это сочинение было написано автором для квартета струнных и первоначально не носило название Симфонietta. Это была моя инициатива - оркестровать для струн. оркестра и дать ей титул симфонietta, поскольку сочинение действительно отвечает необходимым требованиям» [7]. И действительно, оно представляет собой цикл из шести миниатюр, выполненных в экономной фактуре, где каждая из пьес снабжена латинским заголовком: I – *Praeludium (Прелюдия)*, II – *Preces (Молитва)*, III – *Inventio (Инвенция)*, IV – *Interludium (Интерлюдия)*, V – *Nocturno (Ноктюрн)*, VI – *Postludium (Постлюдия)*. Такой выбор названий при «фольклорном» общем подзаголовке свидетельствует о сложившемся в данном сочинении своеобразном «симбиозе» традиций региональной и общеевропейской культуры. Подобная жанро-

вая «амбивалентность» одновременно выявляет ведущую роль сюитного принципа структуры цикла, поскольку в нем на первом месте скорее разнообразие, контраст, чем тот тип единства, который основан на сквозном развитии, отличающем симфоническое мышление. Отсылка же к сфере латинского языка, как будет видно в процессе анализа *Симфонии*, ориентирует и на использование соответствующих методов обработки интонационного материала, в том числе и согласно определенным нормам западно-европейской стилистики.

Впрочем, и сами эти названия частей принадлежат не композитору, а инициатору создания *Симфонии* и ее первому исполнителю – Д. Гоя. На самом деле, же первоначальный вид цикла и его жанр был совсем иным, о чем сообщает сам дирижер. Приведу отрывок еще из одного письма в нашей переписке от 5 декабря 2014 года, где Д. Гоя отвечает на мои вопросы последовательно, по пунктам: «В ответ на Ваше письмо могу сказать лишь следующее:

- 1) Оркестровкой занимался я.
- 2) Определение цикла пьес как „Симфония”, так же, как латинские названия его частям, было дано тоже мною.
- 3) Первоначально это были просто пьесы (в основном - 4-голосные), которые могли исполняться на рояле или на любых других инструментах (что-то в роде баховского „Искусства фуги”). Так как они мне очень понравились, то я попросил автора позволить мне адаптировать их для струнных с перспективой исполнения в концертах за пределами Молдавии в качестве „обратного адреса” (Die Ruck-

adresse) дирижера. Тогда я много ездил, и хотелось бы, чтобы публика услышала и немного НАШЕЙ музыки. [7]

Таким образом, Думитру Гоя не только преобразовал первоначальный замысел композитора, но и выполнил благородную функцию завершения и воплощения идеи своего друга. Помимо этого, он взял на себя миссию пропаганды сочинения, получившегося в результате их сотрудничества, о чем он пишет в том же письме далее: «С этой целью произведение было сыграно под моим руководством в Румынии, Турции и США. К сожалению, я не люблю записывать или запоминать, где, когда и что именно я играл. Я также не делаю и не коллекционирую записи своих концертов. И это - по той простой причине, что текст сочинений остаётся неизменным, а я вот меняюсь со временем» [7]. Исходя из названных обстоятельств, когда никаких данных об исполнении *Симфонии*, к сожалению, не сохранилось, автору этих строк в результате так и не удалось установить ни дату премьеры, ни время дальнейших ее представлений на публике (и, тем более, обнаружить какие-либо отклики на нее в прессе). Поэтому в настоящей статье придется руководствоваться непосредственно партитурой, где можно обнаружить многие существенные детали, необходимые для обнаружения как индивидуального композиторского стиля И. Маковея, так и степени вмешательства его невольного «соавтора» - Д. Гоя.

Бесспорно одно: сочинение это представляет, несмотря на «академические» названия частей, неофольклорную линию, характерную для И. Маковея. Он разрабатывает

фольклорное направление в целом ряде своих произведений, начиная с первых шагов в творчестве. Не случайно Г. Кузьмина, начиная свою статью о молодом композиторе, выделяет именно этот качественный признак его стиля. Ее первое же наблюдение гласит: «Знакомство с сочинениями молодого композитора Иона Маковея открывает для слушателя новые интересные грани в области освоения и преломления молдавского фольклора в современном профессиональном творчестве. Опираясь на сложившиеся в Молдавии традиции работы с фольклорным материалом, Маковой стремится раскрыть наиболее глубокие и пока еще недостаточно хорошо изученные его пласты» [4, с. 53]. И в качестве главного источника автор статьи называет крестьянскую музыку. Добавим: в своей *Симфонiette* из всего арсенала крестьянской музыки композитор избирает ту, которая представляет собой наиболее ранние архетипы молдавской фольклорной интонационности, коренящиеся в календарных обрядовых песнях. Отсюда – и название *Симфонiette* – *Florile dalbe*, данное ей, по утверждению Д. Гои, самим автором. В письме от 6 декабря 2014 года он указывает: «Название „Флориле далбе” было дано этому циклу самим автором ещё до того, как он мне его показал» [7]. При этом в письме от 3 декабря он подчеркивает: «К сожалению, после последнего исполнения мною в Бухаресте 25 лет тому назад ни я, ни кто-нибудь другой не исполнял более этого замечательного сочинения. <...> Я не в силах сказать Вам, где находится сейчас первоначальный вариант, созданный Ионом, и сохранился ли он вообще», а 5 декабря 2014 года

уточняет: «мне никогда не довелось услышать квартетное исполнение этих пьес, хотя, может быть, оно и имело место где-нибудь.....?» [7].

Последнее уточнение дает возможность понять, какие тембровые находки привнес в партитуру дирижер при переносе ансамблевого варианта в оркестровый контекст. Он, что называется, максимально использует возможности струнного оркестра, применяя разнообразные штрихи, тембровые и динамические контрасты, создаваемые с помощью флуктуации оркестровой плотности, вариантно комбинируя сочетания инструментов, включая в развитие сольные, туттийные или групповые эпизоды. В *Симфонiette* немало приемов, ярко демонстрирующих изобретательность Д. Гои и его тонкое ощущение, как оркестровой специфики, так и характера первоначального материала, с которым он имеет дело в этой *Симфонiette*. И, что очень важно, на наш взгляд, иногда привнесенные им детали касаются даже не самых активных обычно оркестровых инструментов.

Возьмем хотя бы такой пример: так, сразу же, в начале первой части – *Praeludium*, привлекает внимание партия контрабаса, который играет в той же октаве, в которой нотирован, и лишь потом – во второй части (*Preces*) – традиционно транспонирует свою партию октавой ниже. Контрабас этот, по замыслу дирижера-аранжировщика, особый – у него есть дополнительная, пятая струна C_1 , хотя поначалу она не задействована, поскольку здесь звучит *pp* на флажолете от *ля* первой октавы. Особое внимание уделяется роли басового слоя и далее – как, например, в третьей части – *Inventio*, где, при выделении из партии виолончелей

одной в качестве солирующего, мелодического инструмента, остальные вступают в общий ансамбль с контрабасами, играя *pizzicato*. В четвертой части (*Interludium*) контрабасы вообще выключаются, оставляя на долю виолончелей высокие флажолетные фигуры и протянутые ноты в скрипичном ключе. При этом вся фактура построена таким образом, чтобы максимально рельефно выявить дуэт, возникающий в партиях двух первых скрипок и солирующего альта и временами дополняющийся за счет подключения к общему ансамблю остальных участников оркестра. Общую картину детализируют манипуляции с *divisi* и условными *tutti*, с одиночным либо групповым подключением дополнительных пультов и, наконец, со сходящим на нет *diminuendo*, которое приводит к высокому флажолетному звучанию у солирующих виолончели и второй скрипки. Высокие флажолеты задействованы у виолончелей и контрабасов и в пятой части, *Nocturno*, где контрабасы вновь записаны в реальном звучании и выполняют роль оркестровой педали в высоком регистре. В финале же (*Postludium*), где контрабасы *pizzicato* вообще подключаются не сразу, а появившись, поддерживают своим ритмизованным органическим пунктом общее более плотное звучание и яркую кульминацию, они вновь смещаются в конце в верхний регистр, образуя тихую флажолетную педальную звучность.

Подобный подход к инструментовке, думается, во многом обусловлен общим замыслом сочинения. Оно привлекает простотой и бесхитростностью самого интонационного материала, основанного на

узкообъемных попевах старинных колядок (а точнее – традиционного их припева *Florile dalbe*). Определила же всю атмосферу этой музыки, скорее всего, монодийная природа старинных мелодий, которая явно навела автора на мысль использовать ранние формы гетерофонного письма для выстраивания многоголосной фактуры, причем достаточно скупой, но не лишенной «пряного» оттенка, привносимого появлением диссонансных «несовпадений» в звучании голосов, столь характерных для архаической гетерофонии. Красота и девственная нетронутость этих мелодий, с другой стороны, оттеняется порой и пустотными совершенными консонансами в сочетании линий голосов, то вариантно дублирующих начальную тему, то перекрещивающихся, то подключающихся друг к другу в унисон.

Общую картину и ощущение пребывания в сфере утонченной лирики, куда переносит И. Маковой игровые по сути, а порой ритуальные мотивы родного фольклора, дополняют ладовые средства, характеризующие единую по колориту и модальную по своей сути стилистику сочинения. Единство цикла композитором строго продумано и отвечает специфике национально-фольклорного ладового мышления. В этом смысле в структуре цикла объединяющим высотным стержнем становится тон *ре* – своеобразный *finalis* первой части, открывающейся тоном *фа*, с добавлением затем педали – вначале на *ля*, а затем – на квинте *ре-ля*. Как видим, здесь присутствует и натурально-диатоническая переменность, и в итоге бицентричность этой миниатюры, с мягким взаимным «трением» голосов, идущих в мерном ритме и

очерчивающих узкий мелодический диапазон (с единичным выходом в интервалы квинты и сексты) или порой словно «топчущихся на месте», создает ощущение старинного – эолийского лада, представленного «дотерцовыми» созвучиями.

Переменность создается и переходом во второй части в сферу лидийского *До*, централизованного двойным квинтовым органном пунктом (вот где работает пятая струна контрабаса), сохраняемым и на завершающем этапе развития. Ладовое колорирование за счет чередования на расстоянии вариантов четвертой ступени (лидийской и ионийской) рождает типичную для молдавского мелоса интонацию, также с обнаруживаемой здесь исконно присущей ему тенденцией альтерационной подвижности ступеней миксодиадонического звуко-ряда. Выбор тона *До* в качестве центрального для этой части объясним с точки зрения все того же модального принципа организации общего тонального плана всего цикла, объединяемого «белоклавишным» родством его опорных тонов.

Тон *ре* в этом ряду становится и *финалисом* всего цикла, реализуя таким образом идею тонального круга. Диатонизм заключительной части, однако, преломляется сквозь призму дорийского *ре*, более сурового по колориту и тяготеющего к переменности в сочетании с *ля* эолийским и *До* ионийским. Здесь, правда, в меньшей степени выявляется колорит старинной музыки, что, возможно, объясняется большей подвижностью ритмического пульса, появлением шестнадцатых и подключением мелизмов, характерных для более позднего молдавского пе-

сенного мелоса, а также центральной идеей – разрастания фактуры, начиная с исходного монодийного изложения, с постепенным присоединением голосов – вплоть до массивного унисонного звучания в кульминации на фоне органного пункта, в динамике *ff*, а затем постепенным «угасанием», отдалением (или вознесением, «уходом в небо»?).

Высотный центр *ре* открывает развитие и относительно долго главенствует и в строго диатонической третьей части, с ее миксолидийской окраской, хотя в конце и приводит к смещению в *ми* эолийский. Это, думается, обусловлено уже самой начальной интонацией, имитационно проводимой в восходящем порядке у альтов, вторых, а потом первых скрипок. Уже в ней исходный мотив, начатый тоном *ре*, затем ходом на секунду вверх «купируется» в звук *ми*, словно утверждая новую, завоеванную высоту. Интонация эта выливается затем в своем развитии в тему более развернутую, повествовательного характера, выдержанную в духе эпических песен. Однако *ми* соперничает с *ре* и здесь, в первой же каденции, после которой начинается октавно-унисонное проведение начальной интонации, знаменующее рождение нового варианта темы, где внимание еще более концентрируется на повторе исходной интонации. Есть в этой части и третья вариация, также по-новому развивающаяся тот же исходный мотив, на фоне *pizzicato* басов, в итоге чего общая композиционная конструкция части создает аналогии с куплетно-вариантной формой песенного характера, что подчеркивает центральную идею всей *Симфонетты*, основанной на жанровом трансфере –

инструментализации вокального по своей природе тематизма.

Переменность, приводящая к бицентричности тонального плана, обнаруживается и в четвертой части – подвижной, очень прозрачной по колориту и обогащающей оркестровую палитру *quasi*-флейтовыми звучностями и изящными мелизмами – форшлагами и мордентами. И здесь вначале господствует Ре миксолидийский, мутирующий в первой же каденции (у первых скрипок в тон *ля*, у альты соло – то в *ми*, то в *Соль*), в заключение же, что вполне согласуется с функцией этой части-интерлюдии, опорой становится звук *ми*, подготавливающий центральный тон части следующей – Ноктюрна, выдержанного в *ми* дорийском, с переменностью в лидийский *Соль*. Танцевальность, присущая этой миниатюре, позволяет по-новому оценить ее жанровое название. По сути дела, в ней воплощен своеобразный жанровый гибрид, основанный на симбиозе приемов фольклорного и академического музицирования: она удивительным образом сочетает в себе черты и западно-европейских старинных танцев в размере $\frac{3}{4}$, с галантными за тактовыми тридцать вторыми и изящными форшлагами, и молдавских песен, нередко обладающих оттенком танцевальной моторики. В пользу влияния фольклорного песенного жанра говорит все то же монодийное начало, определяющее природу темы, разворачивающейся на фоне прозрачной, свистящей флажолетной педали в высоком регистре. Играют роль и синкопы, а также характерный повтор каденционного оборота, нарушающего квадратную структуру. Присутствует здесь и ку-

плетность, когда танцевальная тема вступает во взаимодействие с теми другими, ближе стоящими к песенности, - вначале образуя двухголосный контрапунктический пласт, затем трехголосный и, наконец, четырехголосный.

Таким образом, общий замысел *Симфонии*, изначально заложенный композитором и отраженный в создании некоей звуковой среды, напоминающей и о древнем происхождении фольклорных песнопений, и о современном характере мышления ее автора, реализует, на наш взгляд, еще и идею воссоздать некий идеал народной по своему духу музыки – недаром же И. Маковей назвал ее столь возвышенно и поэтично – *Florile dalbe*. В данной статье, в силу небольшого ее объема, удалось затронуть лишь некоторые аспекты, связанные с этим замыслом. Для более подробного музыковедческого анализа, безусловно, были бы необходимы и конкретные нотные примеры, которые, если бы была возможность их ввести в наш текст, позволили бы отразить все разнообразие техники голосоведения, оценить очарование возникающих при этом в вертикали звукокомплексов результативного характера. К сожалению, за кадром остается и вопрос об аутентичности тематизма, репрезентирующего использованный материал колядок, – тем более, что уточнить его происхождение у самого композитора не представляется возможным, а поиск каких бы то ни было аналогий среди примеров, приводимых в сборниках фольклористов, результата не дал. Можно только сослаться на замечание Прасковьи Ротару, отметившей, что Ион Маковей сам целенаправленно собирал

и записывал фольклор, хотя иногда и просто улавливал при помощи слуха, что звучало в быту вокруг него - такого рода впечатления тоже во многом питали, видимо, его воображение – так, собственно, как улавливает ребенок звуки родной речи; в дальнейшем это входило, что называется, в его плоть и кровь, позволяя рождать новые идеи и по-своему переинтонировать фольклор в своих сочинениях.

И в заключение хочу вновь сослаться на мнение Д. Гои, который, по сути, стал «соавтором» получившегося произведения. Оно может служить не просто оценкой того вклада, который внес И. Маковей в историю отечественной музыкальной культуры, но и своего рода призывом к сохранению всего самого ценного в ее фонде. Считая своего друга и коллегу одним из наиболее выдающихся композиторов Молдовы, Д. Гоя объясняет свою четкую позицию в отношении к его музыке в письме от 6 декабря 2014 года: «Спасибо <...> за положительную оценку моих усилий по пропаганде

творчества И. Маковея! Дело в том, что я тщательно отбираю сочинения, которые намерен включить в свой репертуар. Это всегда довольно длинный и нелёгкий процесс. Но, если уж я нашёл что-то ценное в музыке какого-нибудь современного автора, то стараюсь относиться к этой музыке так, как будто она принадлежит Моцарту, т.е. с максимальной ответственностью» [7]. Такую высокую оценку он подкрепляет и высказыванием о *Симфонiette* И. Маковея в письме от 5 декабря 2014 года, делая естественный вывод: «на мой взгляд, стоит приложить все усилия к тому, чтобы это изумительное по красоте, чистоте и мастерству произведение нашего соотечественника стало известно широкой публике и, в равной степени, исследователям» [7]. Этот же вывод, думается, позволяет подтвердить и наш (хотя и беглый) ее анализ, впервые представленный в нашей статье и имеющий целью привлечь внимание к незаслуженно забытым исполнителям страницам из наследия И. Маковея.

Библиография

1. *Compozitori și muzicologi din Moldova (Композиторы и музыковеды Молдовы)*. Chișinău: Universitas, 1992, p. 54-56.
2. Ciobanu-Suhomlin, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2006, p. 179-180.
3. Столяр, З. *Симфония Иона Маковея*. В: Столяр, З. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература артистикэ, 1983, с. 40-54.
4. Кузьмина, Г. *Ион Маковей*. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с. 53-66.
5. Rojnovceanu, A. *Balada „Miorița” în creația componistică*. Cluj-Napoca, 1995 (manuscris).
6. Белых, М. Композиционно-драматургические особенности оратории «Миорица» И. Маковея. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии (вопросы истории и теории)*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 107-123.
7. Электронная переписка по Интернету (Д. Гоя – Г. Кочарова).