

**ОБРАЗ НАРОДА В ХОРОВЫХ СЦЕНАХ
ИЗ ВТОРОГО ДЕЙСТВИЯ ОПЕРЫ ГЕОРГИЯ МУСТИ
ȘTEFAN CEL MARE**

**IMAGINEA POPORULUI ÎN SCENELE CORALE
DIN ACTUL AL DOILEA AL OPEREI LUI GHEORGHE MUSTEA
ȘTEFAN CEL MARE**

**THE IMAGE OF THE PEOPLE IN THE CHOIR SCENES
OF THE SECOND ACT OF GHEORGHE MUSTEA'S OPERA
ȘTEFAN CEL MARE**

TATIANA GLODINA¹⁶,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-1703-9579>

CZU 784.21.087.68:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.07>

Статья посвящена анализу хоровых эпизодов из второго действия оперы Георгия Мусты «Ștefan cel Mare», изученных с точки зрения воплощения в них образа народа. Выявлены их драматургические функции, особенности структурной организации, музыкального языка и хоровой фактуры. Комплексный анализ позволил сделать вывод, что массовые сцены из второго действия оперы Г. Мусты являются важным компонентом художественной концепции сценического целого и представляют разные грани образа народа – сопереживающего начала, стихийной силы и национального самосознания. Подобная задача решена опосредованным использованием мелодико-ритмических элементов молдавского музыкального фольклора, органично включенных в контекст современной стилистической коммуникации. С точки зрения драматургической роли в спектакле данные сцены связаны с остановкой действия, акцентируя внимание зрителя-слушателя на разных гранях образа народа.

Ключевые слова: *Георгий Мустя, музыкальная форма, музыкальный язык, образ народа, опера, хоровая фактура, хоровые сцены, Șтефан чел Маре*

Articolul este consacrat analizei episoadelor corale din actul al doilea al operei „Ștefan cel Mare” de Gheorghe Mustea, studiate din perspectiva întruchipării imaginii poporului. Sunt identificate funcțiile lor dramaturgice, particularitățile organizării structurale, ale limbajului muzical și ale facturii corale. Analiza complexă a permis de a formula concluzia că scenele de masă din actul al doilea al operei lui Gh. Mustea, în concepția artistică a întregului spectacol, reprezintă diferite fațete ale imaginii poporului – principiul empatic, forța spontană și conștiința națională. Această sarcină se realizează prin utilizarea mediată a elementelor melodico-ritmice ale folclorului muzical moldovenesc, integrate organic în contextul comunicării stilistice contemporane. Din punct de vedere al rolului dramaturgic în spectacol, aceste scene sunt legate de oprirea acțiunii, accentuând atenția spectatorului-ascultătorului la fațetele diferite ale imaginii poporului.

Cuvinte-cheie: *Gheorghe Mustea, formă muzicală, limbaj muzical, imaginea poporului, operă, factură corală, scene corale, Ștefan cel Mare*

¹⁶ E-mail: glodin91@bk.ru

The article is devoted to the analysis of choral episodes from the second act of Georgy Mustea's opera Ștefan cel Mare, studied from the perspective of their embodiment of the image of the people. Their dramaturgical functions, as well as the features of structural organization, musical language, and choral texture are identified. The comprehensive analysis makes it possible to conclude that the mass scenes of the second act of G. Mustea's opera, within the artistic concept of the whole scene performance represent different facets of the image of the people– the empathetic principle, spontaneous force, and national self-consciousness. This task is realized through the mediated use of melodic and rhythmic elements of Moldovan musical folklore, organically integrated into the context of contemporary stylistic communication. From the standpoint of their dramaturgical role in the performance, these scenes are connected with a suspension of action, accentuating the attention of the listener-viewer to the different aspects of the image of the people.

Keywords: *Gheorgy Mustea, musical form, musical language, image of the people, opera, choral texture, choral scenes, Ștefan cel Mare*

Введение

Опера Г. Мусты *Ștefan cel Mare* (2019) – значительное явление музыкальной культуры Республики Молдова последних лет. Несмотря на то, что она пока не имела сценической реализации, тем не менее ее аудиопрезентация, публичное обсуждение в рамках круглого стола и увидевшая свет статья Е. Мироненко дали возможность музыкальной общественности составить представление о концепции сочинения и его звуковом воплощении [1 с. 48-52]. В специальной музыковедческой литературе опера еще не нашла должного отражения. Вместе с тем, значительность самого события и художественная ценность музыкального материала требуют его изучения. Стремление охарактеризовать в первом приближении некоторые грани этой оперы породило замысел настоящей статьи, целью которой является рассмотрение одного из важнейших коллективных персонажей – образа народа. Для достижения этой цели избран ограниченный материал – две сцены второго действия оперы, поскольку в них наиболее полно представлены разные грани данного образа.

В статье проанализированы интонационно-ритмические и фактурные особенности названных хоровых сцен, что дало возможность сформулировать вывод о способах воплощения образа народа в опере и их драматургической роли.

Общая композиция оперы

Действие оперы *Ștefan cel Mare* разворачивается в конце XV века и посвящено двум ключевым сражениям в истории Молдовы: битве при Васлуе (1475), в которой Штефан чел Маре одержал победу над турецкими войсками, и сражению при Белой долине (1476). Вторая попытка защитить родные земли от турецкой агрессии, отстоять свободу и изгнать врага не завершилась успехом, однако этот факт не сломил ни силы духа великого

господаря, ни героизма молдавского народа. Именно в единстве и сплоченности будет заложено дальнейшее возрождение страны.

В опере – два действия, включающие девять картин, с оркестровым прологом и хоровым эпилогом. Начальные три картины первого акта представляют собой экспозицию действия, определившую главных действующих лиц – это Штефан (баритон), Александру (баритон), Мария Войкица (сопрано), Доамна, мать Марии Войкицы (сопрано), Хройот (тенор), художник Касьян (тенор), Игумен (бас), боярин Миху (тенор) и народ (хор), их взаимоотношения и связь с окружающей действительностью.

В первой картине воссоздается сцена празднества, на фоне которой возникают отдельные реплики, свидетельствующие о зарождении предпосылок дальнейшего конфликта. Действие второй картины построено в виде диалога Игумена с художником Касьяном, в котором выстраивается предыстория главных персонажей и событий. В финале третьей картины происходит перелом, обусловленный получением важной вести о подготовке в Анатолии турецкого войска, готового к наступлению. Так вызревает основной драматургический конфликт, пружина последующего действия, который развивается в ходе четвертой и пятой картин. Здесь раскрываются политические взгляды различных слоев правящей элиты, среди которых выделяются как соратники Штефана Великого, представляющие внешние и внутренние силы власти, так и противники.

Структура второго действия включает картины VI, VII, VIII и IX, они формируют целостный драматургический блок, связанный с последующими историческими событиями. Если VIII и IX картины развивают лирико-психологическую линию сюжета и не содержат народных сцен, то VI и VII картины сосредоточены на раскрытии образа народа в переломный момент национальной истории.

Хоровые сцены в драматургической структуре VI картины

Действие VI картины разворачивается после поражения Штефана Великого в битве при Белой долине. Весть о катастрофе стремительно распространяется среди людей, собравшихся в храме, возведенном в честь предыдущей победы. Услышанное заставляет их выйти из состояния обезличенной массы: народ становится коллективным персонажем, активным участником драматургического процесса, выражающим свое отношение к происходящему преимущественно в хоровых эпизодах.

Хор *Jaf și sărăcie* – это непосредственная реакция на трагическую весть, широкая палитра чувств коллективного голоса народа: горечь, отчаяние, страх, боль и, прежде всего, осознание глубины национальной трагедии. Перечень бедствий – нищета, голод, вражеское нашествие, мор и разруха – воссоздает ощущение полной обреченности.

Лишенный мирских опор, народ обращается к Богу в молитве, которая в данном контексте трактуется как выражение неугасающего мотива надежды на избавление.

Хор написан в запевно-припевной форме (термин В. Холоповой) [2 с. 36-39] со схемой $A (a a b b^1) B (c c d d^1)$. Композитор использует смешанную фактуру, в которой сочетаются элементы гомофонно-гармонического и полифонического письма, при этом каждое построение формы имеет собственные фактурно-интонационные модели. Раздел **A** трактован как народный плач. После резкого удара литавр, напоминающего сигнал тревоги или набат, хор вступает на слабую долю с акцентом, что создает ощущение нарушенного равновесия. Фактура здесь преимущественно гармоническая: последовательность квартовых аккордов опирается на выдержанные звуки G (первые два такта) и F (последующие два). Как отмечает Н. Гуляницкая в книге *Введение в современную гармонию*, квартакорд «практически лишен основного тона и легко подчиняется линейным импульсам», что делает подобные структуры особенно восприимчивыми к мелодическому развитию [3 с. 39].

Несмотря на относительную консонансность двух чистых кварт, их крайние звуки образуют септиму, создающую внутреннее напряжение и формирующую фонизм тревожности, драматизма. Вопросительные интонации хора (*Cine să oprească astă pustiire?*, *Cine să ne scape țara de pieire?*), наложенные на квартово-квинтовые гармонические комплексы, усиливают эффект архаической стихийности; интонации народного *lamento* дополнительно подчеркиваются благодаря удвоению темы струнными.

Раздел **B** представляет собой молитвенно-просительный фрагмент, выдержанный в тональности *f-moll* и начинающийся октавным унисоном в партии хора *a cappella* с ремаркой *doloroso*, что подчеркивает внутреннюю сосредоточенность и кардинальное изменение эмоционального состояния. Фразы *Doamne, măcar Tu, nu uita de noi* и *N-ai lăsat o țară, o țară pentru robii* трактованы с высокой динамической гибкостью; между ними композитор вводит два резких оркестровых удара, отражающих эмоциональные «надломы» в народном сознании. Вторая часть припева – молитва *Doamne, miluiește* излагается полифонически в форме имитаций мужских и женских голосов.

Эта молитвенная формула используется композитором во второй сцене VI картины при появлении Хройота, но звучит на тон выше и несколько видоизменено: низкие голоса проводят тему более крупными длительностями, тогда как высокие сохраняют движение четвертями, придавая повторному проведению характер нарастающего внутреннего подъема и духовного напряжения. В заключительном разделе VI картины хор выполняет функцию комментирующего наблюдателя и пассивного свидетеля событий (*Așa-i, măria*

ta..., *Ștefan plânge*), тем самым подчеркивая трагизм и философскую глубину происходящего.

Образ народа как носитель идеи национального единства в VII картине

В седьмой картине образ народа предстает в обновленном эмоциональном облике, подчеркивая единство и сплоченность. Музыкальный материал антракта содержит тематический комплекс державного единства (корона, сабля, крест), впервые прозвучавший в начале оперы и задающий музыке высокий соборный тон. Идея общности усиливается моментом единения Молдовы с союзниками, а завершается картина темой народного сплочения, воплощенной в танцевально-хоровой сцене.

Хоровые эпизоды данной сцены положены на краткую текстовую формулу, представляющую собой воззвание мобилизационно-эпического содержания:

Ștefane, măria ta,
Hai la luptă, nu mai sta!
Țara-ntreagă se îndreaptă,
Toți pe tine te așteaptă!

Текст выстроен как коллективное обращение народа к своему герою – Штефану чел Маре. Семантика данного высказывания основана на сочетании прямого звательного обращения и повелительных глагольных форм, что придает речи перформативный характер и превращает ее в акт призыва к действию. Использование обобщающих лексем (*țara-ntreagă, toți*) создает эффект общенародного обращения, тогда как динамика глагольных форм (*hai, se-ndreaptă, te așteaptă*) исключает статичность и придает образу черты всеобщего движения и исторического порыва.

Открывается сцена лаконичным вступлением (пять тактов), в котором композитор вводит характерную ритмическую формулу в размере 5/4. Данный ритмический комплекс приобретает функцию структурообразующего остинато, становясь опорным элементом последующего развития. Исполнительский состав ограничен исключительно ударными инструментами – *cow bells* (три партии), *bongo* (три партии) и *tom-tom*, звучание которых воспроизводит шум боевого танца с топорами. Ритмический материал развивается в русле полифонического многоголосия с имитационными переключками.

Хоровой эпизод, следующий за вступлением, фокусируется на разворачивании мелодической линии, трансформация которой, наряду с остинатным ритмом, выступает ключевым фактором музыкального развития. Данный фрагмент состоит из трех периодов:
 $a(a+a+a) + a^1(a^1+a^1+a^1) + a^2(a^2+a^3)$.

В основу эпизода положена тема, которая представляет собой лаконичную мелодическую формулу, амбитус которой ограничен пределами квинты (I-V ступени лада). Выразительность интонационного материала усиливается синкопированным началом и последовательным акцентированием каждого звука, что придает мелодической линии напряженно-динамический, импульсивный характер. В дальнейшем исходная формула подвергается вариантным преобразованиям, что определяет общий характер формообразования. С этой точки зрения форму раздела можно определить как ритмо-мелодико-остинатную, с выдержанными мелодией и ритмом (термин В. Холоповой) [2 с. 145].

Образный строй исходного варианта определяется использованием первых двух строк текста, в которых народ обращается к Штефану чел Маре, выражая готовность к действию. Мелодическая формула звучит трижды в мужских голосах. Первое проведение выполняет экспозиционную функцию и поручено партии басов. Постепенное расширение диапазона и умеренное уплотнение фактуры происходит за счет введения высоких мужских голосов во втором и третьем проведениях. Так создается эффект накопления потенциальной энергии, а ладовая опора на миксолидийский лад усиливает ощущение архаики и эпической повествовательности.

Во втором варианте хор по-прежнему представлен исключительно мужскими голосами. Число проводений мелодической формулы остается неизменным, однако ее первоначальное изложение трансформируется: одноголосная линия переносится в верхний мужской регистр и звучит в теноровой партии. Дальнейшее фактурное развитие приобретает полифонический характер: во втором проведении (Т I – Т II) используется неточная имитация при сохранении ритмической формулы, а в третьем (В – Т II – Т I) возвращается исходный вариант темы в басу, подчеркивающий связь с первоначальным тематическим контуром. Динамическое нарастание усиливает ощущение внутренней собранности и волевой напряженности.

Третий вариант становится кульминационным на данном этапе драматургического развертывания. Поэтический текст звучит полностью: к ранее экспонированным строкам добавляются заключительные обращения (*Țara-ntreagă se îndreaptă...; Toți pe tine te așteaptă!*), впервые в хоровую ткань вводятся женские голоса, что приводит к существенному расширению тембрового спектра и усилению звуковой насыщенности. Ладовая организация основывается на полимодальности – бимодальном лидийско-миксолидийском ладе, соотносимом с подгалянским ладом (Ю. Холопов) [4 с. 24] и акустическим ладом (Ц. Когоутек) [5 с. 58].

Хоровая фактура обогащается октавными удвоениями (В – А, Т – S), придающими звучанию тембровую яркость и плотность. Гармонический язык характеризуется преобладанием квартово-квинтовых и секундовых сочетаний на фоне оstinатной тоники *do* в басу, обеспечивающей устойчивость и внутреннее напряжение музыкального развития. Тональный сдвиг от *C-dur* к *D-dur* усиливает ощущение эмоционального подъема.

Следующая оркестрово-хореографическая интерлюдия выстроена в простой двухчастной форме $b(b+c) + c(e+f+e)$. При сохранении ритмического импульса здесь экспонируется новый тематический комплекс.

После интерлюдии прозвучавшие варианты возвращаются в преобразованном виде, образуя структурную арку сцены: повторное звучание третьего варианта сменяется появлением четвертого в тональности *Es-dur* в полифонически развитой фактуре. Затем следует еще одна интерлюдия, в которой композитор развивает материал вступления: ритмически активный слой ударных инструментов взаимодействует с оркестровой массой, формируя нарастание гармонической вертикали. Использование расширенного ударного состава ориентировано на воссоздание акустического эффекта шума боевого танца с топорами. Ритмо-полифоническая основа дополняется кластерным трезвучем *Es-dur* в диапазоне пяти октав ($es-es^3$), что придает звучанию пространственную масштабность и подготавливает кульминацию.

Возвращение третьего варианта выполняет роль коды. Здесь композитор обращается к вертикальным структурам повышенной гармонической плотности – секундовым комплексам, сгущенным аккордам и элементам биаккордики, формирующим мощный кульминационный акцент. В целом сцена выстраивается как единое, поступательно нарастающее действие, в котором оstinатный ритм и непрерывно развивающийся тематический комплекс – в динамическом, тембровом и регистровом расширении – формируют образ мобилизованного, готового к борьбе народа. Возникающее состояние коллективной экзальтации становится итоговым эмоционально-смысловым акцентом эпизода.

Выводы

В эпической музыкальной драме крупные исторические события обретают художественное воплощение через взаимодействие индивидуальных и коллективных персонажей. Образ народа во втором действии оперы Георгия Мусты *Ştefan cel Mare* приобретает статус самостоятельного драматургического субъекта, способного не только отражать исторические потрясения, но и активно влиять на эмоционально-смысловую

атмосферу действия. Через систему хоровых эпизодов композитор раскрывает широту эмоционального диапазона народного сознания – от отчаянного плача и молитвенного обращения к высшей силе до состояния единения, духовного подъёма и мобилизации. Драматургия второго действия трактована как постепенное восхождение народного духа – от трагического потрясения к соборному единению, от внутреннего смятения к активной готовности к борьбе. Итоговым художественным акцентом становится состояние коллективной экзальтации, в котором народ предстаёт не массой, а силой, обладающей внутренним достоинством, волей и духовной устойчивостью.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. Opera Ștefan cel Mare de Gheorghe Mustea – în așteptarea montării. In: *Gheorghe Mustea. Fațete ale identității creatoare : materialele mesei rotunde aniversare Academicianul, compozitorul, dirijorul Gheorghe Mustea - 70 de ani de la naștere, Chișinău, 6 mai 2021*. Chișinău: UNU, 2021, pp. 48–52. ISBN 978-9975-3521-6-1.
2. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Лань, 2001. ISBN 5-8114-0392-5.
3. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Введение в современную гармонию*. Москва: Музыка, 1984.
4. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармония. Теоретический курс*. СПб.: Лань, 2003. ISBN 5-8114-0516-2.
5. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976.