

VII. Muzica religioasă

О КОМПОЗИЦИИ И ФОРМООБРАЗОВАНИИ В МАГНИФИКАТЕ В. ЧОЛАКА

DESPRE COMPOZIȚIA ȘI UNELE PRINCIPII DE ORGANIZARE A FORMEI
ÎN MAGNIFICATUL DE V. CIOLAC

ABOUT THE COMPOSITION AND SOME PRINCIPLES OF ORGANIZING THE FORM
IN THE MUSICAL PIECE MAGNIFICAT BY V. CIOLAC

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется вокально-симфоническое сочинение В. Чолака «Магнификат» с точки зрения проявления в его композиции принципов тождества, контраста и вариационно-вариантных преобразований. Делается вывод о преобладании вариативности на всех уровнях и во всех сторонах музыкальной формы.

Ключевые слова: композиция, формообразование, контраст, тождество, вариационно-вариантные преобразования.

În articol se analizează compoziția creației vocal-simfonice «Magnificat» de V. Ciolac din punctul de vedere al realizării în construcția sa a principiilor de repetiție, de contrast și de variație. Se ajunge la concluzia că principiul variatic predomină la toate nivelurile și se realizează în toate laturile formei muzicale.

Cuvinte-cheie: compoziție, principii de construcție, contrast, repetiție, variație, variantă.

In the article there is an analysis of the vocal-symphonic composition «Magnificat» by V. Ciolac made from the point of view of realizing in its structure the principles of identity, contrast and variational changes. The author comes to the conclusion that the variation principle predominates at all levels and it is realized in all the sides of the musical form.

Keywords: composition, formation principles, contrast, identity, variational changes.

Монументальная хоровая фреска В. Чолака *Магнификат* демонстрирует целый ряд черт, типичных для стиля этого композитора: в особенностях музыкального языка, в принципах формообразования, в трактовке жанра. По мнению самого В. Чолака, его *Магнификат* не является рубежным сочинением, которое подводит какие-либо итоги предыдущего развития или намечает пути в будущее. Композитор определяет его как рядовое произведение, в котором лишь отразилось стремление создать свой вариант старинной духовной жанровой формы. Любопытно, что *Магнификат* В. Чолака является единственным примером жанра магнификата в творчестве композиторов Республики Молдова. Приступая к его сочинению, В. Чолак не имел ни одного образца магнификата, созданного в национальной музыкальной традиции, который мог бы послужить для него каким-либо ориентиром. Поэтому значение данного произведения для музыкальной культуры Республики Молдова определяется его «премьерным» положением¹. Поскольку музыковедческая литература в настоящее время не располагает аналитическими материалами о данном произведении, в предлагаемой статье предпринята попытка его характеристики с точки зрения особенностей композиции и формообразования².

Музыкально-поэтическая композиция *Магнификата* В. Чолака содержит семь частей (номеров), контрастирующих друг другу, но объединенных сквозным развитием художественной

¹ Данный факт представляется тем более удивительным, что в целом жанры католической и православной церковной традиции в отечественной музыке развиты достаточно хорошо.

² Основные положения статьи формировались в процессе научного руководства дипломной работой И. Брынзарь *Композиционно-драматургические особенности «Магнификата» В. Чолака*, завершенной в 2013 г. в АМТН.

идеи. Она разворачивается в строгом соответствии с церковными канонами и подчинена раскрытию религиозного содержания.

№ 1 сочинения основан на поэтическом тексте первой строфы молитвы: *Magnificat anima mea Dominum, / Et exultavit spiritus meus in Deo, salutari meo*. Начальная строка текста далее повторяется в качестве репризы, что создает основу для репризной трехчастности. Правда, репризность, присутствующая в поэтическом тексте ($A-B-A$), не реализуется в музыке, где в вокальной партии господствует вариантное преобразование начального тематического материала ($A-A_1-A_2$), а в партии оркестра происходит контрастное обновление материала ($A-B-C$). Поэтому общую музыкально-поэтическую форму части можно определить как трехчастную вариантную безрепризную. Ее первый раздел (A) строится на четырехкратном повторении начальной строки текста (синтагмы). Каждая синтагма решена как фраза. При этом в сопоставлении музыкальных фраз доминирует вариантность. Соотношение текстовых и музыкальных единиц формы можно выразить следующей схемой:

Текст	a	a	a	a
Музыка	a	a_1	a_2	b
Такты	5	3	3	5

С первых тактов музыки в гармонии ощущается модальный колорит. Сразу же возникает сопоставление двух устоев: в верхнем отрезке диапазона утверждается звукоряд $D-dur$, в то время как в басу длительно выдерживается органнй пункт $a-e$, который указывает на A миксолидийский. Появлению начальной фразы хора предшествует инструментальное вступление, построенное на материале кратких восходящих тират в объеме ч. 5 ($a-e$), которые на протяжении первого раздела формы (A) предшествуют вступлению хоровых партий. Они имеют активный, призывный характер, создаваемый высоким уровнем громкостной динамики (f), акцентированием мелодических вершин мотивов, ярким звучанием скрипок, дублированных флейтами, гобоями и кларнетами³. Данные тираты звучат красочно и архаично благодаря гетерофонным дублировкам в ч. 5 — прием, который будет использоваться композитором в дальнейшем неоднократно.

Основная тема проводится в октаву в партии альтов и басов. В ее строении используется принцип внутрифразовой ротации звуков с неоднократным возвращением к устою e , что создает ощущение ладовой замкнутости (в данном случае функцию устоя выполняет звук e) и усиливает модальное наклонение музыкальной ткани. Амбитус темы ограничен в пределах ч. 4, в качестве основного мелодико-ритмического зерна выделяется гаммообразно-вращательное триольное движение, которое становится мотивным инвариантом в последующем тематическом развитии. Вторая фраза, являющаяся интонационным вариантом первой, начинается со звука g и заканчивается остановкой на e , на фоне которого вступают сопрано и тенора в октаву. Они проводят третью фразу темы, звучащую от a и являющуюся транспонированным вариантом второй фразы. Четвертая фраза является кульминацией данного раздела. Она носит фанфарный характер, что подчеркнуто квартовым ямбическим затактом, дублированием хоровых партий оркестром, а также заменой триольной пульсации на пунктирный ритм и частыми остановками на половинных длительностях. Яркость кульминационного момента усиливается красочными кварто-секундовыми созвучиями у хора и оркестра.

Следующий раздел (B) основан на второй строке текста молитвы. Схематически данный раздел можно изобразить следующим образом:

Текст	b	$+ b$
Музыка	вст. + b	$+ b_1$
Такты	6	8 7

³ Интонационно-ритмическая простота музыкального материала в сочетании с лапидарностью фактуры здесь и далее напоминают партитуры хоровых кантат К. Орфа, в особенности его *Катулли Кармина*.

В оркестровом вступлении выделяются два построения: первое основано на гаммообразно-вращательной триольной пульсации у деревянных духовых (указывающее на определенное сходство с темой первого раздела), второе звучит у валторн на интонации секунды в триольном ритме. Данный материал проводится в оркестровой партии раздела *B* три раза; при повторах он несколько сокращается. Хоровая фактура решена как *tutti*, в ней используется принцип бурдона, который усиливает архаический колорит. Интонационно тема *b* близка к материалу первого раздела (сходны триольная пульсация и гаммообразно-вращательное движение), но утверждается новый ладовый устоя, указывающий на *E* миксолидийский. Второе проведение темы является несколько сокращенным вариантом первого.

Третий раздел (*C*) строится по следующей схеме:

Текст: $a + a + a + a$

Музыка: $c + c_1 + c_2 + c_3 + coda$

Такты: $6 + 7 + 4 + 4 + 4$

Здесь у струнных появляется оживленная пульсация шестнадцатыми, хор звучит *tutti* параллельными квинтами и достигает самого высокого звука — f^2 . Тема родственна материалу предыдущих разделов, но не повторяет их. Четыре построения группируются между собой попарно, так как являются секвенцированным повтором друг друга. Первые три построения утверждают тональность *A-dur*, что указывает на функцию тональной репризы данного раздела по отношению ко всей части. Однако в четвертом проведении ненадолго вводится ладовый устоя *c*, который вновь сменяется устоем *a*. Краткая кода (4 такта) возвращает материал оркестрового вступления ко второму разделу (*B*), на фоне которого в ритмическом увеличении звучат скандированные возгласы у всего хора

№ 2 *Магнификата* основан на следующих двух строках поэтического текста: *Quia respexit humilitatem ancillae suae; / ecce enim ex hoc beatam / me dicent omnes generationes*. Эта часть, написанная в тональности *D-dur*, носит в целом интермедийный характер, поскольку отличается более скромными масштабами и камерным звучанием. Ее музыкальная организация выявляет наличие трех разделов, соотносящихся по принципу:

Текст $a \quad a \quad b$

Музыка $A \quad A_1 \quad B$

Такты $21 \quad 19 \quad 12$

Образуется куплетно-вариантная (два куплета: *A–A₁*) форма с кодой (*B*). Вариантные преобразования содержатся только в сопровождении и тембровой окраске куплетов, которые воспроизводят начальную строку поэтического текста⁴. Они отличаются друг от друга тембровым решением: первый раздел *A* исполняется сопрано соло в сопровождении аккордов арфы, второй звучит у хора с аккомпанементом струнной группы оркестра. Поскольку вокальная мелодия в них повторяется без изменений, то строение данной формы отвечает также принципам *soprano ostinato*. Таким образом, выстраивается форма, которую можно назвать *куплетной вариантно-остинатной с кодой*⁵. Третий раздел, основанный на тексте второй строки и на новом музыкальном материале, как было сказано, выполняет функцию коды.

Внутреннее строение первого раздела вариантно-остинатной формы определяется реализацией данного принципа на синтаксическом уровне. Четыре фразы соотносятся между собой как варианты с разными композиционными функциями. Начальная (тт. 3–4) является

⁴ Сокращение второго куплета по сравнению с начальным объясняется уменьшением цезур (пауз) между вокальными фразами.

⁵ Термин *остинатная форма* применен В. Холоповой в книге *Формы музыкальных произведений*. Опираясь на его определение [1, с.436] и учитывая факт тембровой вариантности в данной музыкальной структуре, предлагаем называть ее вариантно-остинатной.

экспозиционной. Ее интонационной основой выступает интервал нисходящей б. 2: $h^1 - a^1$. Каждому из звуков этой секунды предшествует опевающее секундово-терцовое мелодическое движение, выявляющее трихордовую природу интонационного материала. Примечательно, что все фразы заканчиваются крупной длительностью, подчеркивающей момент цезуры. В целом мелодическое движение имеет «вращающийся», волнообразный характер.

Во второй фразе опорный интервал становится шире — это нисходящая б. 6, звуки которой обрисовывают контур мажорного квартсекстаккорда. Прихотливое извилистое движение заменяется на более прямолинейное, содержащее одну волну. Третья и четвертая фразы в своей структуре реализуют принцип суммирования. Так, третья фраза, являющаяся вариантным преобразованием первых двух, равна по масштабу их сумме: 2 т. + 2 т. + 4 т. В ней расширяется диапазон вокальной партии, мелодическая линия более развита. Если в первых двух фразах выдерживался фигурированный органнй пункт со звуком d в басу, то в третьей фразе устой перемещается на тон G . Четвертая фраза охватывает уже 10 тактов. Она заканчивается на вводном звуке cis^2 по основной тональности $D-dur$, что усиливает связность с последующим разделом. Во втором куплете мелодия повторяется без изменений, но партия хора разделена таким образом, что в верхнем голосе проводится основная тема, а остальные голоса выполняют функцию моноритмического гетерофонного сопровождения. Струнный оркестр дублирует хоровую партию, динамика незначительно усиливается. Третий раздел B — кода, носит итоговый, завершающий характер, хотя и основан на новой теме, близкой по мелодическому строению предыдущим. Кода звучит более эмоционально, начинаясь с самого высокого звука — a^2 (вершины-источника по Л. Мазелю), и утверждает основную тональность $D-dur$.

№ 3 основан на двух строках третьей строфы *Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus*. Медленный темп (*Larghetto*), более плотное звучание хора и оркестра создают величественный характер. Эта часть, как и предыдущие, является тонально замкнутой — основная тональность $G-dur$. Форму можно определить как простую многочастную (четырёхчастную) вариантную. Схема части следующая:

Текст:	a	a	a	a
Музыка:	a	a_1	a_2	$b b_1$
Такты:	16	15	10	17

Раздел a начинается с антифонных переключек различных партий хора, дублированных оркестром. Краткие фразы (протяженностью 1,5 такта) проводятся у сопрано и в сжатом виде повторяются у теноров и басов *divizi*. Два антифонных фрагмента сменяются более протяженным построением, мелодия у сопрано дублируется в терцию у альтов, в то время как тенорам и басам поручаются переключки в окончаниях фраз. Второй раздел a_1 (ц. 8) представляет собой варьированный повтор первого. Уплотнение фактуры отмечается как в хоре, так и в оркестре. Мелодия проходит у сопрано и теноров, аккомпанирующие голоса — альты, басы. В оркестре наблюдается аналогичное функциональное разделение голосов, где мелодия дублируется рядом оркестровых партий в октаву и сексту. В целом тема данного раздела представляет собой неточную транспозицию предыдущего. Третий раздел a_2 кратковременно устанавливает C лидийский, здесь используется не начальное построение основной темы, а ее продолжение, но с метрическим смещением (ц. 9). Данный раздел содержит кульминацию, подчеркнутую *tutti* хора и оркестра на *ff* (2 т. до ц.10).

Четвертый раздел b вводит новый, но неконтрастный предыдущему тематический материал. Он носит умиротворенный характер и выполняет функцию заключения ко всей части, т. к. отличается более прозрачной фактурой, стихающей динамикой. Этот раздел распадается на два построения $b - b_1$ (7 т. +10 т.), фактурные пласты которых соотносятся по принципу сложного контрапункта. Так, в первом построении хоровая партия делится на мелодический голос (сопрано)

и гармоническое сопровождение (выдержанные аккорды у альтов, теноров и басов). Во втором построении данные голоса меняются местами: мелодия проходит у басов, а остальные партии содержат протянутые гармонии.

№ 4 *Магнификата* основан на двух строках четвертой строфы *Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum*. Музыка проникновенного, лирического характера звучит эмоционально открыто и наполненно. Этому способствуют темповые сдвиги: *Commodo – Allegro con fuoco – Animato*. Данная часть является самой развернутой и динамичной, она играет роль драматургического центра цикла. Эта часть тонально разомкнута: *e-moll – c-moll – a-moll*. Форма данного номера сложная трехчастная контрастная (ABC), которую схематически можно изобразить следующим образом:

	A	B	C
Текст:	a a a a	b b b	c c
Музыка:	a b a ₁ b ₁	c c ₁ c ₂	d d ₁
Такты:	17 8 16 11	8 8 8	9 9
	двойная	4+4 4+4 4+4	3+3+3
	двухчастная	простая	простая двухчастная
	форма	трехчастная вариантная форма	форма

Основная тема первой части *A* решена в духе романтического оперного дуэта. Ее квадратное строение (большой 16-тактовый период), распевный характер, секстовые дублировки создают устойчивую аллюзию на романтический стиль. Данное впечатление усиливается за счет ярких гармонических последовательностей с использованием *DD₂*, *IIⁿ*, *II₂*. Прозрачный легкий аккомпанемент у арфы и *pizzicato* струнных подчеркивают возвышенный и субъективно лирический характер музыки. Второй раздел *b* данной части поручен хору, который выстраивает своеобразной ответ, но в более редуцированном виде. Мелодия «сворачивается» до репетиций на одном звуке, ритмический рисунок опирается на более крупные длительности, но при этом сохраняется гармонический каркас «романтического дуэта». Композитор применяет яркое тембровое сопоставление: первый раздел, как было сказано, исполняется женскими голосами соло, в то время как второй раздел поручен мужским голосам хора *divizi*. Данное соотношение повторяется дважды, образуя двойную двухчастную форму.

Вторая часть *B* (ц.14) представляет собой резкий контраст предыдущей. Здесь вводится тональность *c-moll*, появляется активная ритмика, включающая пунктиры, синкопы, ритмические акценты. Действенный характер подчеркивается разделением всей исполнительской массы на два пласта, между которыми возникают постоянные переключки. Первый пласт включает деревянные и медные духовые (без басовых партий) с ударными (литавры и тарелки), второй пласт содержит хор и струнные инструменты с добавлением басовых партий медных и деревянных духовых. В структуре наблюдается четкое деление на двутакты, чередующиеся по принципу антифона. Сначала звучит ритмически скандированное трезвучие *c-moll*, затем аналогичное скандирование у хора сопровождается грозным нисходящим мотивом в басовых партиях оркестра. Образующийся четырехтакт точно повторяется, формируя восьмитактовое построение (*c*). Вся форма выстраивается как точный повтор данного раздела в других тональностях: *c₁* — в тональности *g-moll*, *c₂* — в *d-moll*. Это движение приводит к кульминации, после которой вступает третья часть — *Animato* (*C*). Она устанавливает тональность *a-moll*, новую ритмическую пульсацию — трепетные фигурации и репетиции шестнадцатыми. В хоровой партии применяется встречавшееся ранее функциональное деление голосов: сопрано и тенора проводят основную тему, альты и басы ритмически скандируют на одном звуке. Первый раздел *d* построен на

тремякратном проведении начальной фразы (3 такта). В следующем разделе d_1 сохраняется оркестровый аккомпанемент, но на его фоне у хора звучит начальный оборот темы в четырехкратном увеличении. Постепенно подключается весь оркестр, подводя к яркой кульминации и завершению номера.

№ 5 включает текст пятой и шестой строф: *Fecit potentiam in brachio suo/ Dispersit superbos mente cordis sui./ Deposuit potentes de sede,/ et exaltavit humiles.* Здесь используется легкое звучание хора, скандирующего текст ровными восьмыми в быстром темпе (*Allergo*) и дублированное деревянными духовыми в высоком регистре, что придает звучанию характер полетности и воздушности. На протяжении всей части выдерживается единая тональность *e-moll* с чертами фригийского (в рефрене) и дорийского (в связках и первом эпизоде) ладов. Данная часть написана в форме рондо:

Текст:	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>c</i>		<i>a</i>
Музыка:	<i>a</i>	<i>b</i>	связка	<i>a</i>	<i>c</i>	связка	a_1
Такты:	21	32	14	21	12	14	15

Все рефрены точно повторяются, за исключением сокращенного последнего. Эпизоды контрастируют хоровой массе более напевным звучанием.

Рефрен содержит три построения: 6 т. + 7 т. + 8 т. В их соотношении ощущается принцип периодичности (почти одинаковая величина и сходное интонационное начало фраз), но при этом период в классическом понимании не образуется (поскольку отсутствуют гармонические связи кадансов). В хоровой партии главным элементом мелодии становятся многократно повторенные квартовые скачки. Гармонические созвучия представляют собой квинтово-секундовые образования; терцовые аккорды практически не используются. Это создает определенный фонический эффект, когда хоровая партия отдаленно напоминает звучание ансамбля ударных. Сонорные качества подчеркиваются оркестровыми средствами — в первых двух построениях деревянные духовые дублируют хоровую партию, в третьем построении аккомпанемент поручается струнной группе. Особенностью данной части является также выдерживаемый на протяжении почти всей формы фигурированный органнй пункт, завуалированный в линейном движении голосов, но проступающий на сильных долях тактов.

Первый эпизод — *b* — складывается из четырех построений по 8 тактов, где второе и четвертое являются точным повтором первого и третьего. Здесь, как и в рефрене, также возникает ощущение периодичности. Основная мелодия проводится в теноровой партии, затем — в альтовой, в то время как в остальных голосах, а также в оркестре, выдерживаются созвучия кварто-секундового строения. Создается фактурно-тембровый контраст по отношению к рефрену. Оркестровая связка, проходящая у струнных инструментов в октавно-унисонном изложении, подготавливает появление рефрена. Она вновь опирается на идею периодичности, поскольку содержит два одинаковых построения по 7 тактов. Рефрен звучит без изменений, возвращая основной скерцозный образ. Второй эпизод создает еще более яркий тембровый контраст благодаря введению партии сопрано соло. Весь данный раздел представляет собой совокупность четырех трехтактных построений, соотносящихся между собой как варианты: $a + a_1 + a_2 + a_2$. Развернутым фразам солиста противопоставляются краткие реплики хора и решительные завершающие ответы оркестра. Таким образом, выдерживается принцип респонсория. Мелодия сопрано отличается распевностью, она поддержана кварто-квинтовыми созвучиями у струнных и деревянных духовых, строится как бы вне метра — *senza metrum*. Это обусловлено изложением мелодии краткими мотивами, каждый раз завершающимися ферматами. Ферматы часто выдерживаются на квинтовом тоне — *h*, который приобретает функцию тона псалмодирования, аналогичного реперкуссе в средневековой монодии. Вслед за точно повторенной оркестровой связкой звучит сокращенный рефрен, создавая единство настроения данной части.

№ 6 *Магнификата* содержит строки седьмой строфы молитвы: *Esurientes implevit bonis/ et divites dimisit inanes*. Он написан в сквозной одночастной форме, состоящей из четырех коротких фраз:

Текст: $a \ b \ c \ d$
Музыка: $a \ a_1 \ a_2 \ a_3$
Такты: $2 \ 2 \ 2 \ 2$

Данная часть продолжает линию интермедийных разделов *Магнификата*, начатую в № 2, развитую в эпизодах рондообразной формы № 5 и получающую здесь свое завершение. Таким образом, создается арка между номерами. Связь между № 5 и № 6 подчеркнута и тембровыми средствами, поскольку в № 6 выстраивается то же соотношение между хоровыми и оркестровыми партиями, что и в эпизодах предыдущей части. Мелодическая линия поручена партии меццо-сопрано соло. Она звучит на фоне выдержанных кварто-квинтовых созвучий у хора, струнных и деревянных. Небольшим фразам солиста отвечают прозрачные аккордовые фигурации арфы в высоком регистре. Все это способствует созданию ощущения воздушности, света, проникновенности, умиротворенности, возвышенности. Форма данной части складывается из последования четырех сходных построений по два такта, изложенных в основной тональности *A-dur*. Двухтактовые построения представляют собой мелодические варианты начальной фразы при точном повторе сопровождения. Параллели с предыдущей частью возникают также в использовании приема *senza metrum*. Однако при этом фразы четко «укладываются» в два такта по 3/1. Мелодические реплики солиста построены на опевании опорных звуков тоники и заканчиваются каждый раз новым ладовым устоем; последний из них нарушает данную инерцию завершением фразы и всего номера на звуке *h*, что рождает впечатление недосказанности, вопроса, незавершенности.

№ 7 *Магнификата* опирается на текст двух последних строф: *Suscepit Israel puerum suum,/ recordatus misericordiae suae,/ Sicut locutus est ad patres nostros, /Abraham et semeni ejus in saecula*.

Форма части может быть определена как простая двухчастная с кодой:

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>Coda</i>
Текст:	<u>$a \ b \ a \ b$</u>	<u>$c \ d \ d \ e \ e \ f \ g \ h \ i \ i$</u>	<u>k^6</u>
Музыка:	$a \ b \ a^1 \ b^1$	$c \ d \ d^1 \ e \ e^1 \ f \ f^1 \ g \ g^1 \ g^2$	h
Такты:	8 8 8 8	8 7 7 7 7 8 8 7 7 6	14
	варьируется повторенный период	одночастная форма с вариантным развитием фраз	

Данный номер выполняет функцию финала в *Магнификате*, поскольку носит торжественный, праздничный характер. Темп *Allegretto* и пульсация шестнадцатыми в оркестре подчеркивают яркость и ликование. Тональность *A-dur* выдерживается на протяжении всей части за исключением некоторых тональных сдвигов в средних разделах. Единство данного номера создается благодаря сохранению однотипной метрической пульсации, несмотря на эпизодическое использование переменного размера (3/8, 4/8, 2/8). Первый раздел *a* написан в форме такто-метрического периода из двух предложений (16 т. + 16 т.). Второе из них является почти точным повтором первого, за исключением переноса мелодических голосов в партии теноров и басов.

Раздел *b* представляет собой развернутое построение, в котором на протяжении семидесяти двух тактов сменяется множество неконтрастных тематических элементов. Среди них можно выделить пять относительно различных тематических образований (*c, d, e, f, g*),

⁶ Подчеркнуты слова, относящиеся к одной строке текста.

последовательность которых образует десять разделов, напоминающих периоды-предложения. Складывается сквозная структура, развертывающаяся на одном дыхании в быстром темпе. Единству всего раздела способствует сохранение однотипной пульсации восьмыми, хотя и с эпизодической сменой размера (3/8, 2/8, 4/8). На протяжении почти всей части выдерживается единый тональный устой — *a*, где в гармоническом сопровождении чаще всего звучит «пустая» ч. 5, но иногда она «подсвечивается» мажорным терцовым тоном. В некоторых разделах эпизодически возникает мелодическое смещение гармонических опор, создающее линейное гармоническое движение по м. 2 (в части *b* разделы *e*, g^1 , g^2 и кода).

Финальная функция № 7 подчеркнута и тембровыми средствами: здесь применяется разнообразная контрастная динамика, *tutti* оркестра с использованием ударных — тарелок, литавр, треугольника, колоколов. В целом данная часть является итогом всего цикла, достойно завершающим монументальную композицию *Магнификата*.

Относительная замкнутость, ограниченность и тематическая самостоятельность каждой части *Магнификата* В. Чолака сочетается с наличием целого ряда факторов, обеспечивающих циклической форме качество единства. В первую очередь, оно гарантируется *сквозным развитием единого поэтического текста* от I номера к последнему: полностью и без каких-либо изменений композитор использовал в *Магнификате* канонический текст. В рамках католической традиции выступает и трактовка данного текста, допускающая *многократные повторы*, как единичных слов, так и отдельных более крупных фрагментов (синтагм, строк) в каждой из частей. Содержанием текста обусловлен и образный строй музыки, связанный с этически-философскими, морально-нравственными проблемами.

Собственно музыкальные проявления единства циклической формы обнаруживаются в нескольких ее сторонах и на нескольких уровнях. Первым является *дифференциация композиционных функций* частей цикла. Так, в композиции цикла можно выделить следующие основные функции частей: I и VII части играют роль вступления и заключения, II и VI — своего рода интермедии с более прозрачными, камерными красками, средние части — III, IV и V — выполняют функцию экспонирования центральных музыкальных образов *Магнификата*. Они несут в себе возвышенный или драматический пафос и отличаются более насыщенной фактурой. Таким образом, выстраивается подобие концентрической композиции с центром тяжести, приходящимся на три срединных номера, каждый из которых демонстрирует разные грани единого образа: спокойно-возвышенное повествование в III части, лирико-драматическое высказывание в IV и светлое радостное настроение в V части.

Другой формой единства целого в *Магнификате* В. Чолака становится общность средств музыкального языка: мелодики, гармонии, фактуры, формы-композиции. В целом музыкально-выразительные средства *Магнификата* воссоздают стилистику *средневековой монодии*, но представленную в современном ее преломлении. Естественно, что близость григорианскому хоралу, прежде всего, ощущается в *мелодике* и *ритмике*. Так, в хоровых партиях и в репликах солистов (иногда и в оркестровых голосах) преобладают узкообъемные попевки, изложенные в среднем регистре, соответствующем диапазону речевой интонации и псалмодии. И хотя В. Чолак нигде не использует оригинальных мелодий григорианских хоралов (их образцы можно найти, например, в издании Т. Кюрегян, Ю. Холопова и Ю. Москвы [2]), краткость мелодических фраз и их многократные повторы (точные или вариантно преобразованные) способствуют созданию атмосферы архаичного мелоса, основанного на формульности и остинатности.

Ритмика опирается на однотипные ритмические обороты внутри каждой части, что создает определенное единство интонационно-ритмического развития, несмотря на изменение звуковысотных параметров тематизма. Однако в сопряжении частей наблюдается значительный контраст ритмических формул и «блоков». Композитор выстраивает композицию *Магнификата*,

опираясь на известный средневековый принцип искусства, который исследователи определяют как «многообразие в единстве».

Гармонический язык также сочетает в себе признаки средневековой музыки и современной. На архаический прототип указывает частое использование «пустых» кварт и квинт, параллелизм созвучий, плавность голосоведения, почти отсутствуют функциональные связи аккордов. Современные черты гармонического языка *Магнификата* проявляются в частом использовании квартowych и секундовых созвучий, смещении гармонических опор не по диатоническим ступеням, а в рамках 12-ступенной системы, а также в применении параллельных трезвучий в голосоведении. В единстве с гармонией выступают и тембро-фактурные средства: часто встречаются различные дублировки, бурдонное изложение, гетерофония. Нередко применяется принцип респонсория. Композитор практически не использует сложных контрапунктов и имитационной техники, что говорит о своеобразном преломлении традиций, идущих от эпохи *Ars antiqua*, то есть тех, которые господствовали в музыке до утверждения имитационной полифонии. Это становится приметой индивидуального авторского стиля, характерной также и для ряда других его произведений⁷.

При анализе *Магнификата* В. Чолака мы обнаружили, что в нем композитор применяет все основные принципы развития: тождество (или повторность), контраст и видоизмененный повтор в виде вариантности. Принцип *тождества* используется В. Чолаком преимущественно на фоническом и синтаксическом уровнях музыкальной формы⁸. Многократное повторение звука, созвучия или гармонического комплекса свидетельствует о реализации принципа тождества на фоническом уровне произведения. Как известно, этот прием получил название оstinатности. Повторение мотивов, фраз и предложений дает проявление принципа тождества (остинатности) на синтаксическом уровне. Продемонстрируем данное положение примерами.

Музыкальная ткань начального раздела I части произведения пронизана оstinатно повторяемыми тиратными мотивами в партиях скрипок и деревянных духовых инструментов (тт. 1–11). Они отличаются ритмической упругостью, звучат на *f* призывно и утвердительно и сообщают музыкальной ткани качество динамичности. Но эта динамика подобна воздействию заклинания: будучи неизменными, данные мотивы внешне статичны. Такое качество музыкального материала называют *динамической статикой* (или статической динамикой)⁹. Примеры такого рода оstinатности присутствуют и во многих других фрагментах *Магнификата* В. Чолака. Например, трехкратное скандирование слова *magnificat* в окончании этого же раздела формы (тт. 12–14), решенное в интонационном плане как повторение восходящего квартowego хода в пунктирном ритме воспринимается как настойчивое, категоричное утверждение его смысла.

Во втором разделе данной части формы (тт. 20–21, 27–30 и др.) таким же образом повторяется секундовая интонация, дублированная параллельными квинтами и звучащая в партии

⁷ Примечателен вывод, к которому приходит Е. Самбриш в результате анализа другого хорового произведения В. Чолака, относящегося к традиции католической музыки — *Stabat Mater*. Характеризуя фактуру этого произведения, она, в частности, пишет: «В целом наблюдается тяготение к смешанным типам фактуры, что определяет особенности индивидуального стиля, соединяющего многие традиции и различные современные техники. Синтез разнообразных приемов, привлечение неклассических принципов композиции, обуславливают неповторимость и оригинальность мышления В. Чолака и объясняют удивительную силу художественного воздействия его сочинений, среди которых достойное мест занимает *Stabat Mater*. Это произведение выделяется среди других за счет специфического звукового колорита — немного архаичного и при этом остро современного» [3, с. 25].

⁸ Проявление тождества на композиционном уровне встречается лишь однажды: при повторении начального раздела формы второй части *Магнификата* (тт. 1–23 и тт. 24–47) как *soprano ostinato*.

⁹ «Динамическая статика», «постепенный процесс», «движение на месте» — одно из основных достижений репетитивного метода.

валторн. Примечательно, что и она решена в динамическом оттенке *ff*, усиливающим ее качества динамической статики. Фактурное решение оркестровой партии в заключительном разделе I части (тт. 38–62) полностью подчинено той же идее. Мелодические линии всех струнных основаны на остинатном повторении краткой фактурной формулы фигуративного склада. Их соотношение между собой диссонантно, а при единстве мягких тембров струнных инструментов и невысоком уровне громкостной динамики (*mp*) звучание оркестра здесь создает впечатление «шуршащей звуковой массы». В хоровой партии данного номера также встречаются фрагменты остилато на одном звуке. Так, например, скандирование слов *Magnificat anima mea Dominum* (тт. 52–58) основано на триольных мотивах, построенных как речитация на одном звуке.

В № 2 *Магнификата*, более лирическом по музыкальному образу и камерном по фактуре, можно говорить о фактурно-ритмическом остилато. Аккомпанемент арфы, на фоне которого проходит вокальная мелодия, разворачивается равномерными четвертными длительностями, причем, это движение выдерживается на протяжении 23 тактов. Остилатна и сама фактурная ячейка арфового аккомпанемента. Она представляет собой широкую мелодическую волну, охватывающую диапазон в полторы октавы. Неспешное чередование этих плавных волн вносит свою лепту в создание образа спокойного эпического повествования.

Остилатными повторениями звуков, созвучий и мотивов насыщена музыкальная ткань и других номеров *Магнификата* В. Чолака. Наиболее интересны из них следующие. № 3: тт. 1–11 — длительный органнй пункт на звуке *G* в партиях контрабаса и тубы; тт. 16–26 — длительное *tremolo* на звуке *G* у литавр. № 4: тт. 1–52 — длительный органнй пункт на звуке *E* в партии контрабасов (иногда к ним присоединяются и виолончели); тт. 1–16 — повторение однотипной фактурной формулы сопровождения в партиях струнных и арфы; тт. 42–52 — псалмодирование текста *Et misericordia* в партии теноров на звуке *e*; тт. 53–60 — репетиции на звуке *c* в партиях флейт и тромбонov; тт. 61–68 — аналогичные репетиции на звуке *g*; тт. 69–76 — то же на звуке *d*; тт. 77–85 — трехкратное точное повторение фразы со словами *timentibus eum* в хоровых партиях, соответственно, в тт. 77–79, 80–82, 83–85; тт. 77–94 — длительный фигурированный органнй пункт на звуке *a* в партии контрабасов. № 5: на протяжении всей части многократно повторяется однотактовый мотив в двух мелодических вариантах в хоровых партиях, приходящийся на слово *Fecit*, и контрастирующий своей остилатностью другим синтаксическим единицам формы, что привносит в формoобразование черты микророндальности; от т. 28 до конца части — многократное проведение мотива, завершающего каждую строку текста наподобие смысловой «точки», помещен, соответственно, в тт. 28–29, 36–37, 44–45, 52–53, 96–97, 99–100, 102–103, 105–106, 108–109, 121–122, 136–137; тт. 21–53 — длительный органнй пункт в партии басов на звуке *e*. № 6: весь номер звучит на фоне выдержанного квинто-секундового созвучия в партии оркестра¹⁰; четырежды (наподобие тембрового рефрена) у арфы появляются аналогичные квинто-секундовые аккорды в верхнем регистре. № 7: тт. 33–39 — псалмодирование мелодии на звуке *a* со словами *recordatus misericordiae suae*; на протяжении всего номера выдерживается ритмическая пульсация восьмыми длительностями, создающая ощущение безостановочного мерного движения, напоминающего хоровые партитуры К. Орфа; структура всего номера подчинена идее рядоположности равных (или почти равных) периодических построений, что способствует созданию впечатлению неиерархичной, архаической структуры.

Таким образом, принцип повторности применяется в *Магнификате* В. Чолака преимущественно в фоновых, нетематических формах организации материала (органнй пункты, сопровождающие компоненты фактуры и др.), которые не относятся к основным при восприятии

¹⁰ Такая статичность гармонии и фактуры создает рельефный фон для разворачивания вокальной мелодии сопрано.

музыки. Поэтому, хотя принцип тождества и является важным для композиционно-драматургических процессов данного произведения, он не определяет специфику данного сочинения.

Примерно таким же образом можно охарактеризовать и роль принципа *контраста* в формообразовании данного произведения, который реализуется на композиционном уровне формы: в соотношении разделов формы и частей цикла.

Контраст между частями *Магнификата* является сложным. Он заметен в разных сторонах музыкальной формы. К наиболее ярким формам циклического контраста относится *темповое* соотношение частей. Богатая гамма темповых значений, использованных в *Магнификате* В. Чолака, охватывает все три темповые группы: самый медленный темп здесь — *Adagio* (использован в № 6), самый быстрый — *Allegro con fuoco* (в середине № 4). Преобладают же разновидности средних темпов: *Moderato*, *Allegretto*, *Andante cantabile*, *Larghetto*, *Animato*¹¹. Все соседние части цикла различаются скоростью развертывания музыкальных процессов¹². При этом заметна тенденция к углублению темпового контраста при продвижении к концу формы. Темповое соотношение частей выглядит следующим образом.

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7
<i>Moderato – Meno mosso</i>	<i>Andante cantabile</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Commodo – Allegro con fuoco – Animato</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio. Rubato</i>	<i>Allegretto</i>

Еще одно проявление контраста между частями формы реализуется в *метрической* организации. На протяжении всего цикла в музыке преобладает переменный метр¹³. Однако мера переменности и связанное с этим ощущение метрической свободы неодинаково в разных частях. Так, особой свободой отмечена музыка № 4, где композитор лишь пунктирными линиями отмечает возможные границы между тактами. Здесь даже величина временной доли оказывается подвижной и нестабильной: некоторые длительности (в конце фраз) увеличиваются фермой. Напротив, в № 7 четкая пульсация восьмыми и преобладание тактов на 3/8 свидетельствует о том, что размер этого номера можно даже определить как регулярный, но с периодическими (а оттого и очень заметными) нарушениями регулярности. По той же причине в № 2 в качестве основы выделяется размер 3/2 (как бы медленный вальс) с небольшими отступлениями от жесткой метрической «сетки». Метрическое строение № 4 оказывается составным: края формы организованы в регулярном метре (3/4 и 4/4), а в середине особую выразительность приобретают «перебивы» разных тактовых структур.

Контраст между частями формы в *Магнификате* выражается также в *тематическом* профиле произведения. Прежде всего, необходимо указать, что основные тематические процессы композитор поручает хоровой партии, а оркестр дополняет и усиливает воздействие хора. Лишь иногда в партии оркестра содержатся самостоятельные интонационно-тематические образования, играющие важную роль в драматургическом процессе. Так, например, в начале № 1 скрипки с флейтами проводят яркие мотивы-тираты, предвосхищающие появление хоровых реплик, а в

¹¹ Преобладание средних темпов в музыке *Магнификата* свидетельствует о таком качестве музыки, которое Е. Назайкинский называет *антропоцентричностью* [4, с. 189]. Опираясь на исследования психологов и физиологов, он говорит, что средние темпы музыкального развертывания совпадают со скоростью основных жизненных процессов человека: биением сердца, дыханием, шагом. Темпы, выходящие в ту или иную сторону от средних, не типичны для нормальной жизнедеятельности человека.

¹² I и IV части являются составными в темповом отношении, они содержат внутренние градации темпа, что придает восприятию формы ощущение большей дробности.

¹³ Лишь в крайних разделах № 4 постоянно выдерживается размер 3/4 и 4/4.

середине формы у валторн возникают выразительные секундовые ходы, «вступающие в диалог» с голосами хора.

Аналогичный прием диалога хоровых и оркестровых партий использован в разделе *Allegro con fuoco* № 4. Фанфарные реплики духовой группы оркестра перекликаются здесь с декламационными фразами хора, создавая впечатление пространственности и стереофоничности. В основном же интонационная сущность материала концентрируется в партии хора. Каждая из частей цикла строится на собственном тематическом материале, чем и обеспечивается проявление тематического контраста между частями. Кроме того, во всех частях (кроме № 3) тематический контраст проявляется и внутри частей.

Вариантность как принцип формообразования в *Магнификате* В. Чолака реализуется на всех уровнях музыкального целого и проявляется во всех сторонах музыкальной композиции. Наиболее наглядно она ощущается в *звуковысотной стороне* произведения, в частности, в ладовом строении и мелодической линии основных тем. Так, в № 1 ладоинтонационное соотношение трех начальных мелодических фраз наглядно демонстрируют воплощение данного принципа: сохраняя общий амбитус (ч. 4), они по-разному акцентируют основные звуки мелодии. Первая фраза начинается с нижнего звука d^1 и после небольшого подъема останавливается на звуке e^1 . Вторая фраза является зеркальным отражением первой. Она начинается с верхнего звука диапазона — g^1 и также заканчивается на e^1 . Третья фраза аналогична второй, но звучит на малую терцию выше. Так, представляя три равноценных варианта единой интонационной модели, разрастается форма. Сходным образом выстраивается второй раздел № 1 (ц. 2). Четыре мелодические фразы здесь являются вариантами одной интонационной структуры, где видоизменяется амбитус и детали мелодического движения, но сохраняется единая реперкусса — тон h^1 . В третьем разделе формы (ц. 3) композитор также прибегает к вариантному выстраиванию формы, дважды используя секвенцию — сначала первая фраза звучит на малую терцию выше, затем появляется относительно новая фраза, которая также звучит терцией выше.

Немного другие акценты в использовании принципа вариантности наблюдаются в № 3. Здесь при интонационных преобразованиях мелодических линий меняется также и тон псалмодирования — d^1 , e^1 , h^1 , a^1 , с преобладанием тона h^1 . Сходный с № 1 тип вариантного развития встречается также в рефрене из № 5, где незначительным преобразованиям подвергается звуковысотная линия вокальной партии при сохранении ладовых опор. В первом и втором эпизодах рондо (В и С) также наблюдается использование принципа вариантности. Так, первая фраза (ц.18), повторенная сначала точно, затем обогащается новым звуком (ц. 19). В таком преобразованном виде она звучит еще раз. Во втором эпизоде формы основная тема представлена в двух вариантах (ц. 22). Таким образом, вариантность как способ мотивного строения темы рельефно выделяется здесь на фоне другого принципа формообразования — точного повтора. В № 6 вариантность охватывает собой целиком мелодическую линию сольной партии, которая строится как свободное, гибкое интонационное высказывание. Четыре фразы воспринимаются, с одной стороны, как единое цельное сквозное построение, где каждое последующее вытекает из предыдущего. С другой стороны, они все являются родственными между собой, поскольку имеют общие опорные тоны, единый амбитус и направление движения. В интонационно-тематическом профиле начального раздела заключительного номера *Магнификата* обнаруживаются варианты процессы, близкие к тем, что имели место в предыдущих частях произведения. Имеется в виду соотношение двух построений синтаксического порядка: начальное предложение a получает вариантное преобразование при повторном проведении, а затем данная структура воспроизводится в новом тембровом варианте. Мелодия темы от женских голосов передается мужским и дополняется протянутыми звуками в партиях сопрано и альтов.

Вариантность в *сфере гармонической вертикали* обусловлена модально-сонорными качествами созвучий, являющихся здесь преобладающими. Гармоническая тональность как таковая со свойственными ей ладовыми функциями в произведении практически отсутствует (за исключением № 4). Сама вертикальная координата фактуры предстает в постоянном изменении: широко варьируются гетерофонные дублировки, в свободном последовании и разнообразных сочетаниях применяются терцовый, квартовый и секундовый принципы строения аккордов. Например, в № 1 с первых же тактов в оркестре вводятся дублировки параллельными квинтами, позже (4 т. после ц. 1) — квартовые удвоения в хоровых голосах. Сходные приемы встречаются в № 3, 4 (средний раздел), в разделах № 5 и 7. При этом композитор свободно меняет дублирующие интервалы (секунды, терции, кварты, квинты, сексты, октавы) по ходу развития, что также претворяет принцип вариантности в гармонической вертикали. Единственным номером, где встречается островок тональной гармонии, становится первый раздел № 4, выполненный в традициях оперных дуэтов. Поэтому при возвращении первоначального материала во второй части двойной двухчастной формы автор применяет гармоническое варьирование, изменяя некоторые аккорды, то есть тоже вводит принцип вариантности. Однако в целом, вариантные преобразования гармонических средств не являются преобладающими в данном произведении.

Вариантные принципы распространяют свое действие также на *сферу метроритма*, проявляясь в виде господства переменного метра и гибкой изменчивости темповых градаций, в соответствующей модификации ритмических рисунков и в подвижном соотношении периодичных мелодико-синтаксических структур. В целом метроритмическая вариантность в *Магнификате* В. Чолака связана с традициями средневековой монодийной культуры, где решающую роль играл текст, а мелодия основывалась на его естественном, свободном прочтении. Гибкая смена *метра*, о которой уже шла речь, создает прихотливую игру акцентов, способствует созданию ощущения свободного времяизмерительного развертывания, не скованного метрической регулярностью. Например, в № 1 чередуются такты, написанные в размерах 2/4, 3/4, 4/4, 5/4; в № 5 — 3/8, 4/8, 5/8; в № 7 — 2/8, 3/8, 4/8. Композитор использует также метрическое смещение (относительно сильной доли) фраз, построенных одинаково в звуковысотном плане. Так, в начале № 3 третья фраза, начинающаяся из затакта, в дальнейшем повторяется с сильной доли (ц. 9). Наиболее ярко данный прием проявляется в № 6, представляющем четыре проведения одной фразы, изменяемой ритмически и интонационно.

Преобладание средних *темпов*, представленных гибкой их градацией обеспечивает сочинению проявление вариантности в темповой организации. Вариантные преобразования затрагивают в *Магнификате* и уровень *масштабно-тематических структур*, особенно заметные потому, что они проявляются на фоне точного повтора синтаксических элементов, т. е. строгой периодичности¹⁴. Широко используется она во всех частях цикла. Так, например, в № 1 мелодико-синтаксическая структура первого раздела выражается формулой 5 т. + 3 т. + 3 т. + 5 т. Второй раздел этой же части реализует формулу 6 т. + 4 т. + 4 т. + 4 т. + 3 т. Важно еще раз подчеркнуть, что, структурная вариантность возникает здесь как внесение некоторого контраста в последование строго периодичных структур. Примечательно, что в качестве преобладающих синтаксических единиц формы композитор оперирует в *Магнификате* не столько мотивами, сколько более или менее развернутыми фразами¹⁵. В связи с этим традиционных периодов в классическом понимании здесь не образуется. В опоре на принципы, идущие от средневековой монодии, В. Чолак находит собственный подход к структурной организации музыкального текста. Таким

¹⁴ Структурное тождество синтаксических элементов формы особенно наглядно проявляется, например, в №№ 1, 4, 6, 7.

¹⁵ Конечно, это естественно для вокальной музыки, поскольку мотивы — синтаксические единицы преимущественно инструментального мышления.

образом, проанализировав *Магнификат* В. Чолака с точки зрения композиции и принципов формообразования, можно сформулировать следующие выводы:

1. В связи с использованием канонического текста средневековой молитвы, композиция *Магнификата* В. Чолака в значительной степени определяется принципами формообразования, восходящими к традициям григорианского хора и жанрам эпохи *Arz antiqua*. Опора на доклассические нормы мышления приводит к преобладанию сквозных, разомкнутых, безрепризных форм.
2. В сочинении В. Чолака разнообразно применяются принципы тождества, контраста и видоизмененного повтора. Последний реализуется в виде вариантности и оказывается преобладающим во всех сторонах и на разных иерархических уровнях музыкального текста.
3. Оригинальный синтез трех основных принципов развития музыкального материала (с преобладанием вариантности) в *Магнификате* В. Чолака служит важнейшим стилевым признаком данного сочинения и, по-видимому, относится к стилеобразующим компонентам творчества композитора в целом.

Библиографические ссылки

1. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань, 2006.
2. КЮРЕГЯН, Т., МОСКВА, Ю., ХОЛОПОВ, Ю. *Григорианский хорал*: учеб. пособие. Москва: Московская консерватория, 2008.
3. САМБРИШ, Е. *Особенности музыкального языка и драматургии «Stabat Mater» В. Чолака*. В: Развитие культуры и искусства в современном Приднестровье: материалы VII Респ. науч.-практической конф., 27 окт. 2012 г. Тирасполь, 2013, с. 20–26.
4. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972.