

## IX. Muzica corală

### MESSA В. ЧОЛАКА: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА

MESSA DE V. CIOLAC: PARTICULARITĂȚILE CONCEPTULUI CREATIV

V. CIOLAC'S MESSA: THE PARTICULARITIES OF THE CREATIVE CONCEPTION

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ,**

конференциар (доцент),

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В статье анализируется новое произведение молдавского композитора В. Чолака — Месса для хора, солистов, камерного оркестра и органа. На основе анализа тематического материала и его развития, трактовки канонического текста, формы и драматургии, выявляются особенности авторского замысла произведения.*

**Ключевые слова:** месса, Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, гетерофонная фактура, остинато, бесконечный канон, гармоническое развитие, тематизм.

*În acest articol se analizează o lucrare nouă a lui V. Ciolac — Messa pentru cor, soliști, orchestra camerală și orgă. În urma analizei materialului tematic și dezvoltării acestuia, a interpretării textului canonic, formei și dramaturgiei, sunt relevate particularitățile conceptului artistic al autorului.*

**Cuvinte-cheie:** messa, Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, factura heterofonică, ostinato, canon infinit, dezvoltarea armonică, tematism.

*This article analyzes a new work by V. Cholac — Messa, for choir, soloists, chamber orchestra and organ. The particularities of the author's creative conception are brought out on the basis of an analysis of the thematic material and its development, the interpretation of the canonic text, form and dramaturgy.*

**Keywords:** mass, Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, heterophonic texture, ostinato, infinite canon, harmonic development, thematism.

Месса В. Чолака для хора, солистов, камерного оркестра (с добавлением арфы, литавр) и органа продолжает ряд его крупных духовных вокально-инструментальных произведений на православные и латинские тексты<sup>1</sup>. Для реализации творческого замысла В. Чолак выбрал достаточно скромный исполнительский состав. По его собственному признанию, он писал это сочинение с учетом текущей практики концертной жизни, с ориентацией на коллективы, профессионализм и мобильность которых обеспечили успех многих музыкальных премьер и возможность их повторных исполнений. Включение органа позволило в определенной степени восполнить отсутствие деревянных и медных инструментов, а в туготийных моментах достичь необходимой мощи и плотности звучания.

Тяготение автора к области духовной музыки обусловлено и особенностями его воспитания, и становления как композитора, и родом его постоянной деятельности. Помимо преподавания композиции в молдавской Академии музыки, театра и

---

<sup>1</sup> Премьера Мессы состоялась 31 октября 2012 года в Органном зале Кишинева под управлением автора. Исполнители: Национальные коллективы Органного зала — камерный хор (художественный руководитель И. Степан; камерный оркестр; А. Стрезева (партия органа); Т. Костюк (сопрано), Л. Марин (меццо-сопрано), С. Пилипецкий (тенор), А. Отян (бас).

изобразительных искусств, он руководит хором церкви Сретения Господня (Întâmpinarea Domnului). «Я пришел к вере благодаря церковному пению и с уверенностью могу сказать теперь, что служение в Церкви помогло мне стать профессиональным композитором и дирижером» [1, с. 36], — сказал В. Чолак в одном из интервью. Показательно и его высказывание «об огромной пользе пения в церковном хоре, воспитывающего не только музыкальный слух, голос, чувство ансамбля, но, самое главное — человеческую душу, дающего понимание своего предназначения в этом мире, показывающего путь спасения и духовного совершенствования» [1, с. 36].

Месса считается одним из древнейших жанров музыкального искусства, имеющих многовековую историю. В ней раскрываются важнейшие события из истории христианства, догматы религии.

Все тексты поющих частей Ординария мессы неизменны. На их основе создано огромное количество произведений, в которых авторы стремились выразить свое отношение к событиям христианской истории и понимание нравственных духовных ценностей. Месса В. Чолака не предназначена для исполнения в церкви и относится к духовно-концертным произведениям. Это яркая эмоциональная музыка, в которой автор как истинно верующий человек отразил необъятность, величие, одухотворенность творений Господа, прославляя священное триединство Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа. В произведении, безусловно, учитываются каноны жанра. Это сказывается в точном следовании тексту и сохранении общей образной направленности каждой части. Вместе с тем оно отличается необычностью реализации драматургической концепции благодаря внесению конфликтного начала, углубленному развитию сюжетно-драматической линии, а также тональной и образной открытости цикла. В Мессе четко выявлены три драматургические линии: первая — лирико-психологическая, экспонируемая в *Kyrie*, связана с конфликтом субъективного, внутренне дисгармоничного, и общинного, соборного, отражающего непоколебимость веры. Она продолжается в *Agnus Dei*, но не получает позитивного разрешения. Вторая — событийно-драматическая развивается в трех эпизодах *Credo*, повествующих о распятии, смерти и погребении Иисуса Христа, и, частично, в *Sanctus*. Третья линия прослеживается в *Gloria*, рефрене и ряде эпизодов *Credo*, в *Sanctus* и *Benedictus*, объединенных выражением чувств радости, восторга, ликования, торжественного славения Бога, а также — гармонии внутреннего мира человека и природы.

Структура *Kyrie* свидетельствует о кардинальном отходе от канонических установок. Вместо традиционной “трижды троичности” (Холопов Ю.Н.) композитор использовал многочастную концентрическую форму:  $a b c d d^1 c^1 b^1 a$ . Драматургия *Kyrie* двупланова. Общее коллективное чувство паствы раскрывается в частях  $a$  и  $b$ , контрастных по фактуре, но связанных интонационно. Первая из них (13 т.+ ц. 1, в форме открытого сложного периода) основана на сопоставлении, а затем совмещении контрастных хорового и оркестрового пластов. Партия хора — декламационная по складу, концентрированная, состоит из двух элементов: по-ораторски броских, насыщенных энергией и внутренним драматизмом, квартовых возгласов “*Kyrie!*” и более спокойных, размеренных каденционных интонаций “*eleison*”.

Оркестровый пласт представлен волнообразной фигурацией, состоящей из секвентных звеньев восходящих квартовых мотивов, дублированных параллельными

трезвучиями. Начало каждого из четырехзвучных мотивов подчеркнуто низкими струнными, что приводит по вертикали к образованию параллельных септаккордов. Это еще в большей мере выявляет линейную природу фактурного пласта. Оркестровые фрагменты создают эффект звуковой реверберации, оттеняя энергию хоровых квартетных возгласов, выполняющих в *Messe* роль лейтинтонаций. И вертикальный срез хоровой партии, дублированной органом и оркестром, и линия мелодической фигурации свидетельствуют об единстве интервальных сопряжений, образующих созвучия кварто-секундовой структуры.

Динамика рассмотренного построения обусловлена использованием принципа оstinatности. Стабильное повторение хоровых реплик на одном высотном уровне оттеняется движением оркестрового пласта, в котором у низких струнных и органа в момент очередного возгласа “*Kyrie*” происходит смена устоев: *d, B, es, as*. Это приводит к обновлению ладового колорита, а возникающие по вертикали диссонантные полисочетания сообщают импульс дальнейшему движению. Торжественное утверждение гармонической доминанты в конце построения подготавливает следующую часть *Kyrie* — *Andante meno mosso* (ц. 2).

Она основана на сумрачно-настороженной, репетиционно-артикулированной теме, ядром которой является лейтинтонация кварты. Появляясь вначале у басов, она становится мелодико-ритмическим оstinато в четырехголосной восходящей квинтовой имитации, риспосты которой точно дублируют оstinатную тему, образуя по вертикали квинтаккорд *d-a-e-h*. Активность имитационного комплекса усиливается остро синкопированным ритмо-гармоническим оркестровым оstinато, словно подталкивающим неуклонное движение вперед. Кульминация эпизода достигается в момент активных ладовых сдвигов: из *h* дорийского в *fis* натуральный, *C* лидийский, затем в *c* натуральный, а также — дробления мелодико-ритмического оstinато на более мелкие звенья и подключения мощных кварто-секундовых вертикалей органа и оркестра. Ритмическая организация оркестрового пласта, вкупе с хоровой фигурацией, в этом фрагменте имитирует перезвон колоколов. Тональное движение приводит к фигурированному доминантовому органному пункту в тональности *c-moll*. Краткий унисонно-октавный императивный речитатив, замыкающий вторую часть, подобен театральному приему, переключающему действие в другой план.

Третья часть концентрической композиции — соло сопрано (*Andante meno mosso*, ц. 3), написанная в традициях романтической эстетики, вносит резкий стилистический контраст. Она представляет собой экспрессивный речитатив-рыдание, разрываемый краткими бесстрастными врезками хоровой псалмодии. Композитор насыщает вокальную партию ламентозными малосекундовыми интонациями, широкими скачками на сексту, септиму вверх и вниз. Их обилие способствует слуховому расщеплению мелодической линии на скрытые голоса, которые умножают скорбную экзальтацию вокальной речи<sup>2</sup>. В речитативе выделяются пять построений волновой природы, отражающих прогрессирующее нарастание драматизма, страстного порыва, мольбы и душевного надлома. По мере изложения каждого из них происходит повышение тесситуры,

<sup>2</sup> В указанной выше монографии Л. Балабан пишет об использовании широких напряженных интервальных ходов в вокальных партиях *Реквиема* В. Чолака, в частности, в *Lacrimosa* (№7) [1, с.121].

усиливается ладовая неустойчивость. Весь сольный эпизод звучит на фоне ритмически монотонного органного пункта. Первые две волны (в *c-moll*) и третья (в *f-moll*) развиваются в сковывающих рамках квадратной структуры, противоречащей характеру музыкального материала. Лишь в четвертом построении (в *f-moll*), начинающемся с вершины-источника на *f*, лирическая экспрессия получает большую свободу дыхания. В последнем фрагменте (в композиционном плане это — доминантовый предыкт к следующей части *d*) драматическое напряжение речитативных интонаций возрастает максимально в результате усиления структурной дробности построения, использования экстремально широких скачков на малую нону, ундециму и квартдециму, скорее свойственных инструментальному, нежели вокальному интонированию. В этом усматривается влияние стилистики современной оперы с тенденцией предельного расширения певческих диапазонов. Здесь, благодаря контрасту разных стилистических и жанровых пластов (романтический речитатив — псалмодия), градаций громкостной шкалы, сопоставлению открыто экспрессивного и статического, композитору удалось создать звуковую перспективу, передать ощущение глубины музыкального пространства и особую психологическую атмосферу: душевная дисгармония человека воспринимается очень остро на фоне бесстрастного окружающего мира, равнодушного к терзаниям одинокой личности.

Появление хора (*Moderato. Liscio*, ц. 4) вновь вносит стилистический и фактурный контраст. Его приглушенное умиротворенное звучание на *pp* словно переключает действие в другой мир, лишенный человеческих страстей. Хорал отличают: простой размеренный ритм, куплетно-вариационная форма с четкими кадансами построений на гармонической доминанте, использование параллельно-переменного миноро-мажора. Первый куплет исполняется *a cappella*, звучание второго постепенно уплотняется за счет присоединения струнных, дублирующих хоровые партии. Однако дальнейшие, усеченные по структуре изложения третьего и четвертого куплетов хора в *e-moll*, рассекаются вторжением на *ff* резких аккордов оркестра и органа, властно напоминая о существовании иного, грешного мира (ц. 5). Их грозное набатное звучание предваряет появление драматического речитатива первых и вторых скрипок, в основе которого лежат гротесково искаженные интонации хора. Изломанный рисунок мелодического рельефа с разнонаправленным движением хроматических мотивов, структурная дробность изложения, высочайшая тесситура, судорожная конвульсивная ритмика в сочетании с ненормативным обращенным диссонантным дублированием речитатива большими септимами и малыми нонами передает предельно накаленный, исступленный характер высказывания, словно ранее скованные скорбные чувства вырвались наружу с неконтролируемой силой. По сути, речитатив скрипок продолжает трагически-исповедальную линию солирующего сопрано (ц. 6+7т.). Их стилистическое и образное подобие позволяет трактовать второй, как свободный вариант первого (*c*<sup>1</sup>).

Далее первая и вторая части *Kyrie* повторяются в зеркальном порядке. Здесь композитор смещает акценты: тематический материал второй дан как реминисценция (ц. 7). При сохранении контуров четырехголосной имитации, поначалу рассекаемой диссонантными вертикалями, тема-остинато представлена лишь начальным оборотом. Техника бесконечного четырехголосного канона, в котором имитационно вступающие кварто-квинтовые мотивы с репетиционным повторением звуков, словно «набегают» друг

на друга, создает почти зримую картину огромной толпы народа с гулом перекликающихся голосов на фоне перезвона колоколов, имитируемого в оркестре посредством чередования плотных сонорных вертикалей и “чистых” кварто-квинтовых созвучий. В композиционном плане этот материал, построенный на остинатном принципе, выполняет функцию развернутого доминантового преддыкта к точно повторенной первой части, замыкающей *Kyrie*, звучащей торжественно и мощно.

*Gloria, Credo, Sanctus* и *Benedictus* связаны между собой отражением в основном радостных эмоций. «Символическое значение *Gloria* — радость и духовное веселие по причине рождения Христа, который принесет себя в жертву на алтаре во спасение людей» [2, с. 46]. Касясь текста *Gloria* в древней монодической мессе, Ю. Холопов пишет о трех разделах, отражающих пение ангелов в Вифлееме, восхваление Бога (от «*Laudamus te*») и христологическую часть (от «*Domine Fili*» до конца), отмечая его высокую поэтическую отшлифованность [2, с. 47]. При обилии текста его организация в музыке происходит по-разному. В силу лаконичности строки часто повторяются дважды. Их повторность, в свою очередь, способствует появлению одинаковых или сходных мотивов или более крупных построений. Следовательно, проявляется типичный для многоголосной мессы мотетно-строфический принцип формообразования. В *Messe* автора в *Gloria* шесть разделов: первый — «*Gloria in excelsis Deo*», с начала до ц. 9; второй — «*Laudamus te*», ц. 9–10, т. 52; третий — «*Domine Deus Rex coelestis*», ц. 10, тт. 53 — ц. 11, т. 76; четвертый — «*Domine Deus, Agnus Dei*», ц. 11, тт. 77–112; пятый — «*Quoniam tu solus sanctus*», ц. 12–13, т. 141; шестой — «*Quoniam tu solus*», ц. 13, т. 142 до конца — выполняет функцию коды части.

Особенностью тематического материала является опора на трихордные попевки. Композитор использовал различные приемы их переметризации, интонационного и ритмического варьирования, обращения, вариантного прорастания, секвентного перемещения, контрастного сопоставления мотивов по вертикали. Все это способствует воссозданию яркой, живой атмосферы праздничности, спонтанности и импровизационной свободы в развертывании квази-средневековых песнопений. Мотивная вариантность возникла еще в духовных мотетах XIII–XIV веков в результате дробления модусов, а затем и мензур, мелкими длительностями в верхних голосах на остинатных формулах тенора, которые определяли одну и ту же гармоническую последовательность, расцвечиваемую мелодически. В светских жанрах этот принцип реализовывался более свободно и широко. Изучая огромный пласт светской средневековой культуры, которая в современном научном обиходе называется менестрельной или жонглерской, М. Сапонов особенно выделял в мелодической технике народных певцов и инструменталистов виртуозное оперирование богатейшим набором формул не только на общемелодическом, но и на мотивном уровне. < ... > «Средневековая жонглерская монодия находилась в движении, жила своей вариантностью, исходившей из сложного взаимодействия оригинальности и формульности» — писал ученый [3, с. 205]. Подобные явления в развитии мелодического материала наблюдаются и в *Gloria Мессы* В.Чолака.

Эта часть отличается оригинальной ритмической организацией партитуры. Все хоровые сегменты базируются в основном на двух строках текста, повторном мелодическом материале и образуют органически неквадратные структуры. Оркестровые же интерлюдии — ритмически артикулированные остинатные блоки, вначале

четырёхтактные, а затем двутактные, основываются на асимметричных метрических формулах, соответственно — пятидольных и сочетающих пятидольные и двудольные. Параллельное дискретное развитие хоровых сегментов и оркестровых блоков создает особый композиционный ритм формы, отражающий напряженный ток музыкального действия. Каждый из них отличается своеобразием мелодического рельефа голосов, какой-либо фактурной «изюминкой». В первом разделе (с начала до ц. 9) обращает внимание развитие попевок в объеме квинты. Пластика танцевального движения и элементы игрового характера в нем связаны с постоянной сменой метра и возникающей в результате этого капризной переакцентировкой мотивов. В партиях женского хора используется неточная зеркальная дублировка голосов при сохранении их эквиритмичности, что также подчеркивает элементы игрового действия. Композитор респонсорно сопоставляет звонкие женские голоса и более плотное, компактное звучание мужской группы.

Во втором разделе (ц. 9–10, т. 52) партии женских и мужских голосов в *tutti* резко контрастируют по фактурному изложению. Женская группа ведет тематическую линию в духе народных колядок в гетерофонной дублировке квартами, квинтами, терциями, в то время как партии теноров и басов образуют восходящую синкопированную «ленту» параллельных квинт. При этом возникает речевой ритмический канон в непропорциональном ритмическом увеличении на слово «*laudamus*», а чуть позже — свободный речевой канон в уменьшении на слово «*glorificamus*». Это создает удивительный эффект «плывущего» звучания человеческих голосов в первом случае и более ускоренного артикулированного произнесения слова — во втором. На слова «*gratias agimus tibi*» женские голоса, подхватывая каденционное окончание начального построения, повторяют его с небольшими интонационными изменениями с квартовыми дублировками на том же высотном уровне. Одновременно с прямым вариантом у женского хора, у теноров и басов звучит их свободный обращенный мелодический вариант, только с квинтовым дублированием. При повторении начальной фразы хорового *tutti* квартой ниже композитор использует унисонно-октавное изложение с гетерофонным расщеплением в кадансе (сначала в *C* лидийском, а затем в *a* дорийском). Обилие параллельных совершенных консонансов характерно для ранних форм многоголосия<sup>3</sup>.

Аналогичный тип гетерофонной фактуры, где дублированный квартами мелодический пласт у женской группы хора совмещен с обращенной мелодической «лентой» с такой же дублировкой у мужской группы, использован композитором и в третьем разделе *Gloria* (ц. 10, т. 53 – ц. 11, т. 76) Особая звончатость квартовых интонаций обусловлена и заполнением ими всего музыкального пространства, и постоянной игрой переменных акцентов в мелодических линиях.

В четвертом разделе (ц. 11, тт. 77–112), написанном в простой двухчастной форме, использован респонсорный принцип хоровой аранжировки: вначале альтам и басам, поющим в октаву, квартой выше отвечают сопрано и тенора, также дублирующие друг друга в октаву. Хоровые партии после изложения основного мелодического материала не отключаются, а образуют протяженные педали. В небольшом туттийном заключении,

<sup>3</sup> В средневековой музыке «параллельное движение расценивалось как предпочтительное в моменты наиболее значительные или в мелодии напева или в тексте его» <...>. Оно «было наделено большим содержательным смыслом и соответственно этому — красотой» [4, с.11].

повторяющем каденционный оборот линии сопрано и теноров, происходит гетерофонное расслоение фактуры, приводящее к гармоническому созвучию *f-g-a-c*. Во второй части двухчастной формы («*suscipe deprecationem nostram, miserere*») терцовая «лента» женских голосов имитируется в октаву *divisi* теноров, дублированных также в терцию, на фоне гармонической педали *f-a-c-e*. Завершается она на *ff* туттийным изложением расширенного материала первой части четвертой ниже. В структуре четвертого раздела отчетливо проявляются контуры распространенной в средневековой музыке формы *Bar* с характерной последовательностью *Stollen–Stollen–Abgesang*.

Пятый — кульминационный раздел (ц. 12–13, т. 141) — строится на тематическом материале четвертого, который здесь подан концентрированно и более динамично. Основная мелодия у басов, имитируемая тенорами в верхнюю кварту, в туттийном изложении значительно модифицируется: от нее остается лишь начальная терцовая попевка. В условиях иного метра (3/4 вместо 5/8), восходящего секвентного развития возникает активный мелодический взлет к кульминации в лидийском *C*, мощь которой обусловлена и высокой тесситурой, и *divisi* всех партий, и динамикой *ff*. Столь торжественное экстатическое выражение эмоций связано со смыслом текста: «*Quoniam tu solus Dominus, Jesu Christe*». Кульминационное звучание на *ff* сменяется в начале шестого раздела *Gloria* (ц. 13, с т. 142 до конца) псалмодией на финальном, оstinатно скандируемом звуке *e*, оттененном мелодическим оstinато альтов и басов, утверждающих ту же ключевую мысль. Заключительный «*Amen*» звучит ликующе и ярко.

*Credo* представляет собой свободную рондальную структуру, в которой функцию рефрена выполняет тема «*Credo in unum Deum*». Интонационно она родственна теме первого эпизода *Kyrie*: ее начальный возглас — это расширенный до сексты зачин *Kyrie*, а предваряющая его тирата — материал оркестровой фигурации из той же части. Сочетание этих элементов в теме *Credo* и создает торжественный, празднично-триумфальный характер звучания. В первом эпизоде рондальной композиции (*Animato*, ц. 15) в условиях переменного (2/4, 3/4), а затем двудольного метров материал тираты становится в композиционном плане самостоятельным, обретая характер торжественной декламации, чему в немалой степени способствуют эквиритмичность всех голосов и силлабический характер произнесения текста с четким выделением его смысловых акцентов. Наполненность и весомость хоровой декламации выявляется и благодаря волнообразной оркестровой фигурации, сотканной из восходящих трезвучных секвентных звеньев триолями с репетицией каждого звука, дублированных квартсекстаккордами. Она и сообщает внутренний трепетный пульс хоровой партии. Показательно и использование здесь элементов модального мышления. Оба пласта — и хоровой, и оркестровый, — развертываются вначале на фоне оstinатно повторяемого устоя *e* эолийского, который в момент окончания построения сменяется устоем *h* фригийского. Мобильность устоев (*e, h, c, h, e*) приводит и к изменчивости ладового колорита.

Повторение рефрена (ц. 16) структурно расширено (в нем три построения). Появление триольных попевок усиливает его торжественный характер, способствуя вместе с тем и большей распевности музыкального материала. В третьем построении рефрена, отличающемся особой активностью восходящего развития, гетерофонная фактура на слова: «*Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis*»

разрастается до девятиголосия, увенчиваясь в момент динамической кульминации диатоническим кластером.

Следующий эпизод (*Moderato con moto*, ц. 17, «Et incarnatus») написан в простой безрепризной двухчастной форме, что подчеркивается и тонально (первая часть в *As-dur*, вторая, начинаясь в *a-moll*, модулирует в *b-moll*), и особенностями аранжировки. В первой части основной материал романсового характера исполняет квартет солистов. Хоровое *tutti* повторяет, словно эхо, спетое квартетом. Во второй части материал излагается в партии солирующего тенора. В целом он носит камерный характер, что подтверждается и переливами прозрачных фигураций скрипок, чуть акцентированных аккордами арфы на сильных долях тактов. Обращает внимание тонкая гармоническая краска во втором предложении: в *c-moll* происходит отклонение в *es-moll* (ц. 17, тт. 60–61), связанное со словами «est de Spiritu», которое словно отражает необычность события, эффект чуда.

Неожиданные красочные сдвиги используются композитором и в соло тенора. Активная восходящая малотерцовая секвенция в нем, основывающаяся на перемещении гармонического оборота: t — сектаккорд VI низкой, проводится в *d-moll*, *f-moll*. В «результатирующий» момент («et homo factus est») третье звено секвенции в *as-moll*, трансформируясь интонационно, модулирует в *a-moll*. Функциональное переосмысление тоники *a-moll* как трезвучия VII минорной ступени в контексте заключительной тональности *b-moll* встречается и в завершении тенорового соло. Здесь также очевидно стремление композитора подчеркнуть необычность отражаемого в тексте события. Кода эпизода на тоническом органном пункте *b-moll* представляет собой своего рода хроматический нисходящий «шлейф» параллельных репетиционных сектаккордов первых и вторых скрипок *divisi*, предвосхищающий трагическую атмосферу следующего эпизода «Crucifixus etiam pro nobis» (*Lugubre*).

Медленный темп, монотонная остиная пульсация у низких струнных и литавр, звучание «погребальных» колоколов, имитируемых скрипками, альтами и арфой, использование в хоровой партитуре бесконечного четырехголосного канона в натуральном *b-moll*, затем в дорийском ладу, словно воспроизводящего приглушенный людской говор, — все это рисует в воображении картину шествия на Голгофу. Ладовый колорит омрачается с т. 5 с введением в партиях сопрано и отвечающих им теноров гипофригийского лада. Показательно скандирование в двойном бесконечном каноне на расстоянии такта ламентозной малотерцовой интонации у альтов и басов, которая у сопрано и теноров сцеплена с нисходящей секстой. Последняя является драматическим вариантом ликующей рефренной темы *Credo*. Состояние трагического оцепенения отражено в скорбной хоровой сентенции «sub Pontio Pilato». Она представлена тоекратно повторенным на *p tutti* и отвечающим ему гулким эхо басов. В *tutti* композитор использовал полифонический прием четырехголосного вертикально-подвижного контрапункта. Обрамленные псалмодией сопрано и басов, хроматические интонации альтов и теноров, дублированные в терцию, образуют три звена нисходящей секвенции. В результате в хоровой партитуре возникают три прямые вертикальные перестановки, постепенное включение которых приводит к сгущению мрачного колорита.

Максимальная концентрация трагических эмоций происходит в следующем эпизоде (*Andante con moto*, ц. 20), выделенном и посредством тонального сдвига в *a-moll*. Он также написан в двухчастной безрепризной форме, обе части которой образуют



единую драматургическую волну. В первой малотерцовая интонация служит основой восходящей кварто-квинтовой четырехголосной имитации. Сохранение пунктирного ритма, постепенное усиление динамики от *p* до *ff* активизирует ее развитие. Начало темы не изменяется во всех респостах, в то время как ее дальнейшее продвижение в каждой хоровой партии идет свободно, в результате чего образуется гетерофонная фактура, количество голосов в которой в кульминации достигает семиголосия.

Вторая часть (*Maestoso con espressione*, ц. 21), начинаясь с кульминационного, на *ff* произнесения слов «*Et sepultus est*», продлевает достигнутый максимальный уровень напряжения, концентрирующий трагические эмоции. Автор вновь использует технику бесконечного канона, в котором скандируются интонационные варианты зачина *Kyrie*: в партии первых сопрано они даны в увеличении, а у имитирующих их первых теноров — в уменьшении, включенными в более распевные по характеру мотивы. Сурово-величавое звучание данного фрагмента подчеркивается и набатным «колокольным» звоном, воссоздаваемым мощью кварто-секундовых вертикалей массива струнных, органа, *tremolo* литавр и ритмическими *ostinati* в каждой оркестровой группе. Градус напряжения мощной кульминации постепенно снижается.

Тем ярче звучит заключительный эпизод *Credo* (*Allegro impetuoso*, ц. 22, «*Et resurrexit*»), в котором выделяются три раздела. Начальный (ц.22) — яркий, ликующий, полный колокольного перезвона, состоит из двух построений: первое в *H-dur*, второе в *Gis-dur*. В обоих построениях гимническая попевка развивается на базе бесконечного канона в октаву, на расстоянии такта (пропоста у *divisi* мужских голосов и респоста у *divisi* женских дублированы параллельными трезвучиями). При этом во втором построении в *Gis-dur* при сохранении того же приема изложения происходит разрастание гимнической попевки до двух тактов. Динамичность развития усиливается с 65 т. ц. 22, где в результате сокращения расстояний вступлений голосов до полутака происходит учащение пульсации имитационных построений. Плотность и мощь звучания обусловлены и дублированием хоровых голосов органом, в то время как скрипки, альты и арфа остинатно излагают различные элементы разложенной гармонии, подражая звучанию малых колоколов. Особенность второго раздела в *g-moll* (ц. 23), динамично повторяющего тематический материал вариантного проведения рефрена *Credo*, состоит в сочетании псалмодирования (сначала у сопрано и теноров, затем — у альтов и басов) с дублированной в октаву тематической линией у альтов и басов (тт. 76–78), продолженной сопрано и басами (тт. 80–82). Этот фрагмент непосредственно корреспондирует с построением ц. 16, тт. 45–49.

Третий раздел (*Moderato sonore*, ц. 24, «*Et in Spiritum Sanctum, Dominum*») отличается особой истовостью молитвы, каждая строка которой респонсорно повторяется женской и мужской группами хора. Дальнейшее изложение музыкальной мысли (ц. 24, тт. 112–132) связано с завершением Символа веры и утверждением его основных положений. По тематическому материалу этот раздел является интонационной аркой указанного выше построения (ц. 16, тт. 45–49), выполняя функцию динамической репризы всего *Credo*. Он отличается непрерывным мелодическим восхождением к кульминации. Терцовая попевка, лежащая в основе секвенции с терцовым шагом, дана в увеличении, которое возникает в результате многократного повторения заключительного звука. Благодаря этому данное построение приближается к речевой мелодекламации, к чтению

молитвы нараспев, так, как она и звучит во время церковной службы. Плотное туттийное гетерофонное изложение с непрерывно возрастающим количеством голосов в результате *divisi* всех партий хора также отражает практику богослужения, так как Символ веры произносится вместе со священником всеми молящимися в храме. В данном разделе две волны нарастания (первая — тт. 112–121, вторая — тт. 122–132). Вторая отличается более широким амбитусом, ритмическим увеличением попевок, неуклонным возрастанием громкостной динамики, а также уплотнением диссонантной кварто-секундовой вертикали до девятиголосия. Все это придает звучанию молитвы весомость и мощь. Кода (*Maestoso con fermezzo*, ц. 25) завершается восторженно-экстатическими возгласами «Amen», обрамляя многочастную композицию *Credo*.

*Sanctus* по замыслу автора — это картина праздничной процессии народа, встретившего Иисуса, входящего в Иерусалим, и приветствующего его восторженными возгласами «Osanna in excelsis». Шествие появляется в отдалении, потом приближается и постепенно удаляется. Музыка *Sanctus* камерная, проникнута теплом и светом. По структуре — это простая трехчастная безрепризная форма с большой кодой. Первая часть (*Moderato. Limpido*) построена на сопоставлении соло сопрано и *tutti* хора, точно повторяющего мелодию сопрано в унисонно-октавном изложении на фоне прозрачной фигурации арфы и мерного гармонического аккомпанемента струнных. Все построение представляет собой сложный период (первое предложение в *E-dur* замыкается отклонением в *H-dur* (1 т. до ц. 26); хоровой фрагмент завершается модуляцией в *G-dur*, 1 т. до ц. 27). Вторая часть (ц. 27–28), также с использованием принципа респонсорного сопоставления соло и *tutti*, в несколько вариированном виде повторяет фрагмент из *Credo* (ц. 18, т. 77–84), где речь идет о вочеловечении Иисуса Христа. Это важнейшая музыкально-смысловая и композиционная арка *Мессы*. Ладотональное развитие в этом разделе более дробное и интенсивное, звучность усиливается до *ff*, подготавливая появление третьего раздела (*Maestoso*, ц. 29), — величественно и мощно звучащего хора «Osanna in excelsis», в который вплетаются интонации сопранового соло. Обращает внимание и интонационное сходство начала хора и вариированного рефрена из *Credo* (ц. 16, т. 36–38). Здесь также использован респонсорный принцип, только сопоставляются *tutti* хора и унисонно-октавное звучание квартета солистов. Все это сопровождается имитацией праздничного перезвона колокольчиков, создаваемого совмещением гармонической фигурации секстолями у скрипок и триолями у арфы. Этот фигуративный контрапункт содержит имитации мотивов в уменьшении. Иллюзия удаления шествия возникает по мере постепенного снижения громкости, отключения женской группы хора (с ц. 31) и структурного усечения построений. Развернутая кода (ц. 30, с т. 50 до конца) базируется на пятикратно проведенном гаммообразном остинато, которое после полного отключения хора усекается наполовину, потом на четверть, застывая в завершении на выдержанном тоническом звуке.

*Benedictus* — традиционно камерная по исполнительскому составу и светлая по колориту часть мессы. Две строки текста определяют и двухчастность музыкальной формы. «Benedictus qui venit in nomine Domini» — тонкая акварельная зарисовка природы с отдаленными квартовыми зовами, отзвуками, словно истаивающими в вечернем воздухе, который дышит покоем и тишиной. Хоровая фактура прозрачна. В. Чолак вновь использует принцип сопоставления речитативных сольных реплик, отгненных фермато,

и более распевных фраз у хорового *tutti* и отдельных групп женских и мужских голосов. Вначале солирующим сопрано и тенору отвечают *divisi* теноров и басов. Далее (ц. 32) солируют альты и басы, а *tutti divisi* поручено сопрано и альтам. В третьем и четвертом построениях (цц. 33–34) обновленный вариантный материал исполняется квартетом солистов, поющих в унисон, который оттеняется компактным хоральным туттийным звучанием. В «Nosanna in excelsis» (2 часть, ц. 35) пастушеским кварто-квинтовым зовам солистов отвечает *tutti* деленных сопрано и альтов красочной гармонической нисходящей секвенцией, затем соло баса и альты сопоставляется с компактным звучанием всего хора. Структурное равновесие обеих частей обеспечивается продолжительной кодой на двойном органном пункте в *G-dur*, построенной как четырехголосная имитация в верхнюю квинту.

При вариантном развитии однородных в интонационном плане мелодических моделей большую роль играет постоянная смена устоев, мобильных ладовых красок. Так, вначале используется дорийский *cis*, повторение материала идет в дорийском *h* с привлечением оборотов гармонического *h-moll*, чуть далее — фригийского *h*. В следующем туттийном фрагменте (ц. 33) возникает дорийский *e* с каденционным завершением на гармонической доминанте *e-moll*. В очередном унисонно-октавном изложении появляются новые мелодические опоры: *cis* и *e*. Начало «Nosanna in excelsis» — в *Fis-dur*, а в ответном фрагменте, в контексте транспонирующей секвенции меняются тональности *E-dur*, *D-dur*, *C-dur*. Повторение данного фрагмента в другой хоровой аранжировке (ц. 35, тт. 31–35) начинается в *A-dur*, а далее в транспонирующей секвенции следуют тональности: *G-dur*, *F-dur* и вновь *G-dur*, в которой и завершается *Benedictus*. Иными словами, композитор в данной части использовал разнообразную палитру красок, сочетающую и модальную и тональную гармонию. При этом нельзя не отметить преобладание мажорных по наклонению ладов и мажорных тональностей. Завершая линию радостных и светлых настроений, связанную с прославлением Господа, *Benedictus* оттеняет глубокий трагизм *Agnus Dei*.

Последняя часть *Мессы* В. Чолака является образной аркой *Kyrie*. Это тоже моление о прощении грехов, мысли о жизни, о предстоящем уходе в мир иной, проникнутые весьма пессимистическими эмоциями. *Agnus Dei* — и архитектурная арка цикла прежде всего потому, что здесь вновь сопоставляются субъективное, личное, отраженное в соло баса и сопрано, и общая молитва, обращенная к Иисусу Христу, проникнутая щемящей болью, чувством неизбывной печали. В ней четко выделяются три раздела. Первый объединяет два монолога — баса и сопрано, предваряемых небольшим оркестровым вступлением *Lento con affetto* в *e-moll*. Сдержанная печальная мелодия скрипок, полная внутреннего драматизма, насыщенная большими скачками и хроматизмами, развертывается на фоне пунктирной остинатной секундовой интонации, которая словно отражает стук сердца. Остальные струнные также подчинены принципу регулярной акцентности. По стилистике она примыкает к романтической музыке, а ее иницию является аллюзией темы рассказа Франчески из увертюры Чайковского *Франческа да Римини*. Интонационно она связана с речитативом сопрано из *Kyrie* (ц. 3), только здесь ранее разорванные паузами мотивы объединены в линию широкого дыхания. Гармоническая пульсация редкая. Среди гармонических созвучий обращает внимание

введение трезвучия VII минорной ступени, омрачающего колорит, и неклассический принцип связи аккордов с преобладанием квинтовых параллелизмов.

Монолог баса, вырастающий из начального оборота оркестрового вступления, при внешней сдержанности высказывания содержит интонационные «всплески» в амбигусе септимы, октавы, завершаемые хроматическими ламентозными интонациями, предвосхищающими финальное сопрано-остинато. Далее в вокальной линии на слова «*ressata mundi*» появляются аффектированные патетические интонации, выделяющиеся и графикой мелодического рисунка и высокой тесситурой. Остинатное оркестровое сопровождение струнных постепенно индивидуализируется интонационно, особенно ярко контрапунктируя вокальной партии в моменты мелодических взлетов (ц. 37, тт. 20–23). Соло сопрано (ц. 38, *Cantabile*) в *b-moll*, отличаясь от басового монолога лишь поначалу, в целом представляет собой его имитацию на уменьшенную ундециму (большую дециму) вверх. Контрапунктирующая роль оркестрового сопровождения возрастает: особенно рельефен волевой по характеру фигуративный контрапункт низких струнных в момент звучания ламентозных интонаций в вокальной партии (ц. 38, тт. 32–35), а также миниатюрный бесконечный канон в тт. 35–37, акцентирующий патетическую интонацию сопрано.

В основе второй части, исполняемой хором (ц. 39–41), — слова «*Miserere nobis*». Она начинается в *d-moll*, размере 6/4, *con moto*, написана в простой двухчастной форме с элементом репризности. Хоровая фактура представляет собой совокупность вариантных голосов разной степени самостоятельности, каждый из которых опекает малосекундовые хроматические мотивы. По сути, это — *Lacrimosa*, концентрирующая интонации мольбы, страдания, плача. Оркестр и орган сегментами дублируют хоровые голоса, выделяя наиболее яркие мотивы то в одной, то в другой хоровой партии, иногда отклоняясь от точного повторения и тем самым образуя новый мелодический вариант. Порой тот или иной подголосок дублируется в терцию, а некоторые оркестровые голоса фиксируют только «узловые» интонации, подавая их крупным планом. Так в фактуре возникает разница интонационных напряжений и передается трепетный, взволнованный характер музыки. Весьма существенна и роль тональных сдвигов (*e-moll*, *h-moll*, *e-moll*, *cis-moll*, *d-moll*).

Интонационный материал середины (ц. 40) производный. Начальный оборот в ней представляет собой обращенный вариант первой интонации соло сопрано. Мелодическая линия, начинаясь с вершины-источника, включая варианты пониженных II, IV, V ступеней, разворачивается в широком диапазоне. Обе фразы динамически контрастны (*pp–f*). Все это усиливает драматическую напряженность музыки. Переход к тематической репризе (*Lugubre*, ц. 41) из тональности *d-moll* в *as-moll* осуществляется энгармонически: VII<sub>6<sup>b3</sup></sub> тональности *d-moll* приравнивается к D<sub>7</sub> *as-moll*. Краткая реприза — соло альты и тенора, повторяя начальную фразу первой части, содержит и отголосок середины (ц. 41, тт. 58–59). В развернутой коде (ц. 41, с т. 59 до конца) используется принцип сопрано-остинато. Его роль выполняет хроматическое ступенчатое последование от VI ступени к I с выделением фригийской каденции. Оно излагается пластом, удваиваясь в терцию либо в сексту, и проходит 6 раз, усекаясь с начала в первом проведении у солирующих альты и тенора. Остальные голоса имитируют на расстоянии полутакта ритмическую формулу сопрано-остинато, образуя с ним ритмический канон. Отголоски первой части *Agnus Dei*

представлены фигурацией виолончелей, оттеняющей постепенно затухающее в динамическом плане звучание остигатной темы то у отдельных групп, то у *tutti* хора. Кода еще более углубляет трагический колорит музыки. Цикл оказывается тонально разомкнутым: начинаясь в *d-moll*, он завершается в *as-moll*.

Предпринятый анализ *Мессы* В. Чолака показал, что это сложное и многоплановое сочинение с разветвленной тематической организацией и развитой драматургией. Опираясь на семантику типов мелодического движения, набор определенных музыкально-риторических фигур, связанных, с одной стороны, с отражением возвышенных, божественных образов, а с другой, — земных, греховных, человеческих, композитор развил целую систему вариантных тематических образований, обогатив ее за счет привлечения стилистически контрастных моделей, имеющих истоки в музыке средневековья, барокко, романтизма. Особенно своеобразен квази-средневековый тематизм *Gloria* и *Credo*, воплотивший дух менестрельной средневековой культуры.

Техника работы с узкообъемным, попевочным тематизмом обусловила и образование многоголосной гетерофонной фактуры, и важную роль вариантных принципов развития, а также специфику использования полифонических приемов. В. Чолак разнообразно и оригинально трактовал приемы хорового изложения. В этом сочинении он сознательно отказался от сложных имитационных форм (фугато, фуги), традиционных для заключительных разделов *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, ограничившись использованием простой имитации, бесконечного канона, элементов контрастного контрапункта и отдельных приемов остигатной полифонии.

Функции оркестра многообразны: он экспонирует и развивает базовый фактурный тематизм, на основе мотивов которого вырастают многие индивидуализированные темы *Мессы*. В оркестре происходит образование крупных остигатных блоков, организующих свободное течение мелодических голосов. Он артикулирует, акцентирует «узловые» моменты формы. Полиритмические фрагменты в оркестровом сопровождении часто создают живописные детали, в частности, эффекты колокольности. Наконец, совместно с органом оркестр участвует в осуществлении мощных нарастаний и кульминаций.

В трактовке частей В. Чолак значительно отступает от традиционных решений. Особенно это проявилось в *Kyrie*, *Gloria* и *Credo*, где автор на основе отдельных строк развивает самостоятельные эпизоды, внося в них элементы театральности и детали, конкретизирующие музыкальное действие, тем самым способствуя пониманию современным слушателем событий христианской истории.

*Месса* В. Чолака — произведение полистилистическое. Обилие стилевых моделей позволило автору воссоздать полноцветные, многоцветные картины жизни с ее контрастами и противоречиями, показать ее полифоническое течение, конфликтность субъективного и общинного чувствования. Более пристальное исследование проявлений полистилистики в *Мессе* позволит рассмотреть это сочинение в плане интертекстуальности и приблизиться к более глубокому пониманию авторской концепции.

А. Шнитке писал о сложной структуре композиторского замысла и огромной роли подсознательного в его зарождении и кристаллизации, а также о невозможности адекватной реализации того идеального его варианта, который существует в воображении автора [5, с. 55–56]. Учитывая вариативность восприятия, можно попытаться

сформулировать суть собственного понимания произведения. В. Чолак в своем сочинении затронул проблему отношения современного человека к религии, которое не всегда однозначно: с одной стороны — светлого, радостного, исполненного надежды и безграничной веры, а с другой — конфликтного, противоречивого, полного сомнений. В этом плане эмоционально осмысливаются и вся жизнь человека, и проблемы греха и покаяния. Автор в своем произведении утверждает ценность главных христианских заповедей — любить, творить добро, проявлять самопожертвование. Музыка *Мессы* В. Чолака вызывает сопереживание, соучастие слушателей, пробуждая чувства сопричастности происшедшим событиям, сострадания и душевного катарсиса.

### Библиографические ссылки

1. БАЛАБАН, Л. *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова*. Ottawa: Lucian Badean Edition, 2006.
2. КЮРЕГЯН, Т.С.; МОСКВА Ю.В.; ХОЛОПОВ Ю.Н. *Григорианский хорал*: учеб. пособие. Москва: Московская Консерватория, 2008.
3. САПОНОВ, М. *Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья*. Москва: Прест, 1996.
4. ЕВДОКИМОВА, Ю. *Учебник полифонии*. Вып. I. Москва: Музыка, 2000.
5. ИВАШКИН, А. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва: Классика-XXI, 2005.

### **STABAT MATER ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ЖАНРОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

STABAT MATER DE VLADIMIR CIOLAC: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI DE GEN

STABAT MATER BY VLADIMIR CIOLAC: DISTINGUISHING FEATURES  
OF MUSICAL GENRE AND COMPOSITION

**ЛАРИСА БАЛАБАН,**

конференциар университетар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье автор рассматривает *Stabat Mater* — жанр католического богослужения и светской музыки, занимавший на протяжении шести веков своего существования значительное место в истории западноевропейской культуры, разделившись на две ветви — церковную и концертную. Исследуя жанровые и стилевые свойства *Stabat Mater* В. Чолака, автор статьи обнаруживает ряд устойчивых признаков церковной ветви жанра, проявляющихся в трактовке текста, исполнительского состава, фактурном складе, соотношении текста и мелодии, соответствии каноническим требованиям в отношении темпов и динамики. В то же время в сочинении отмечаются и некоторые признаки концертности: заостренная интонационная выразительность в условиях минорной тональности, экспрессивная гармония, что проявляется в повышенном уровне диссонантности, альтерациях, частых отклонениях, насыщении постепенными и ускоренными модуляциями, в хроматизации музыкальной ткани и т.п. Автор статьи приходит к выводу, что в *Stabat Mater* В. Чолака удачно соединяются традиции культовой музыки и некоторые новаторские приемы музыкального языка.

**Ключевые слова:** *Stabat Mater*, композиторы, дирижеры, преподаватели Республики Молдова, творчество композиторов Республики Молдова, вокально-хоровая музыка, жанры церковной музыки, современная религиозно-хоровая музыка, исполнение религиозно-хоровая музыка.